

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

О. О. ЄРОШКІНА

ЕПОХА БАРОКО

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Харків
ХНУМГ ім. О. М. Бекетова
2017

Рецензенти

Древаль І. В., доктор архітектури, професор, завідувач кафедри містобудування Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова;

Конопльова О. В., кандидат архітектури, доцент кафедри архітектури будівель і споруд та дизайну архітектурного середовища ХНУМГ імені О. М. Бекетова;

Дубінський В. П., доктор архітектури, професор кафедри архітектури будівель і споруд та дизайну архітектурного середовища ХНУМГ імені О. М. Бекетова

*Рекомендовано до друку Вченою Радою ХНУМГ ім. О. М. Бекетова,
протокол № 2 від 07 жовтня 2016 р.*

Єрошкіна О. О.

Є78 Епоха бароко : навч. посібник / О. О. Єрошкіна ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2017. – 123 с.

У навчальному посібнику викладено сучасні погляди на розвиток мистецтв, архітектури й містобудування визначної епохи у розвитку художньої культури Західної Європи (Італія, Франція, Австрія, Німеччина, Голландія, Фландрія, Іспанія) XVII ст., що визначила її бароковий та класицистичний напрями розвитку. Головну увагу приділено висвітленню творчості найзначніших майстрів бароко та класицизму. Видання ілюстровано. Призначено для студентів спеціальності: «Архітектура».

УДК [7.034.7:72](075.8)

Зміст

Вступ.....	5
1 МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА ІТАЛІЇ ТА ФРАНЦІЇ XVII ст.	6
1.1 Головні тенденції соціального розвитку й мистецької ідеології Західної Європи XVII ст.	6
1.2 Містобудування Італії XVII ст.	8
1.2.1 Майдани Рима.....	10
1.3 Архітектура Італії XVII ст.	15
1.3.1 Провідні майстри архітектури італійського бароко.....	15
1.3.2 Творчість Берніні й Борроміні.....	18
1.4 Містобудування Франції XVII ст.	25
1.4.1 Головні містобудівні засоби та прийоми епохи бароко й класицизму.....	25
1.4.2 Провідні майстри містобудування.....	32
1.5 Архітектура Франції XVII ст.	36
1.5.1 Провідні майстри французького бароко й класицизму.....	36
1.5.2 Творчість А. Ленотра та Ж. А. Мансара.....	39
Контрольні запитання.....	44
2 МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА АВСТРІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ XVII ст.	45
2.1 Містобудування та архітектура Австрії XVII ст. Особливості організації містобудівної реконструкції. Реконструкція Відня.....	45
2.1.1 Головні засоби містобудування.....	45
2.1.2 Творчість Фишера фон Ерлаха та Йогана Лукаса Гільдебрандта	47
2.2 Містобудування та архітектура Німеччини XVII ст.	50
2.2.1 Особливості німецького бароко у містобудуванні	50
2.2.2 Творчість провідних майстрів архітектури й містобудування...	53
Контрольні запитання.....	56
3 МИСТЕЦТВО ГОЛЛАНДЦІЇ XVII ст.	57
3.1 Особливості школи живопису. Творчість «малих голландців».....	57
3.2 Творчість Франса Хальса.....	58
3.3 Пейзажний живопис.....	61
3.4 Жанровий живопис, натюрморт.....	62
3.5 Творчість Рембрандта Харменса ван Рейна.....	65
3.6 Дельфтська школа живопису.....	71
3.6.1 Творчість Яна Вермеєра та Адріана Ван Остаде.....	71
3.6.2 Творчість Яна Стена та Пітера де Хоха.....	73
Контрольні запитання.....	74

4 МИСТЕЦТВО ФЛАНДРІЇ ТА ІСПАНІЇ XVII ст.	75
4.1 Фламандська школа живопису XVII ст.	75
4.1.1 Особливості художнього розвитку Фландрії XVII ст.	75
4.1.2 Творчість Пітера Пауля Рубенса.....	76
4.1.3 Творчість Антоніса Ван Дейка.....	81
4.1.4 Творчість Якоба Йорданса та Франса Снейдера.....	84
4.2 Мистецтво Іспанії XVII ст.	85
4.2.1 Особливості розвитку художньої культури.....	85
4.2.2 Творчість Франсіско де Сурбарана та Хуана Рібери.....	86
4.2.3 Творчість Дієго да Сілва Веласкеса.....	88
4.2.4 Творчість Бартоломео Естебана Мурільо.....	90
Контрольні запитання.....	96
5 МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ ТА ІТАЛІЇ XVII ст.	97
5.1 Загальна характеристика мистецтва Франції	97
5.1.1 Реалістичний напрям у мистецтві першої половини XVII ст. Провідні майстри.....	97
5.1.2 Творчість Нікола Пуссена – представника класичної школи живопису.....	101
5.2 Мистецтво Італії XVII ст. Загальна характеристика.....	103
5.2.1 Болонська школа живопису. Творчість братів Каррачі	105
5.2.2 Караваджизм в Італії.....	106
5.2.3 Друге покоління художників болонської школи.....	108
5.2.4 Високе, або зріле, бароко	109
5.2.5 Творчість Сальватора Розі.....	110
5.2.6 Пізнє бароко	110
Контрольні запитання.....	119
Післямова.....	120
Список використаних джерел.....	122

ВСТУП

Відповідно до програми підготування бакалаврів архітектури передбачено цикл професійно орієнтованих дисциплін із забезпечення головного наскрізного курсу «Архітектурне проектування».

«Історія мистецтв, архітектури й містобудування» є базовою забезпечувальною дисципліною, що викладається на 1 – 3 курсах із програмою підготовки бакалаврів архітектури. Саме до вивчення невід'ємної частини поданого курсу й складено поданий навчальний посібник.

Пропонована частина курсу, що викладається у п'ятому семестрі є, зі свого боку, забезпечувальною для дисципліни «Теорія містобудування».

Завданнями вивчення поданої дисципліни є:

- засвоєння барокового підходу до формування міських ансамблів, що склалися історично;
- вивчення головних методів та прийомів бароко, що досі не втратили актуальності;
- сприйняття синтезу пластичних та образотворчих мистецтв з архітектурою.

Під час засвоєння матеріалу курсу студенти мають отримати знання про європейський досвід зі створення високохудожнього архітектурно-містобудівного середовища.

Під час індивідуального контролю знань й виконання завдань з самостійної роботи студенти мають виявити вміння вільної орієнтації у стилістичних ознаках бароко та певних особливостях творчості його майстрів.

Змістовна структура розділів відповідає програмі дисципліни, під час складання посібника використано особистий лекційний досвід автора.

У тексті подано короткі біографічні довідки про найзначніших митців епохи бароко. Наприкінці кожного розділу наведено запитання до самостійного засвоєння матеріалу та його порівняльного аналізу. Уміщено також необхідні матеріали з інформаційного пошуку: іменний та предметний покажчики й список рекомендованих літературних джерел.

Поданий посібник за авторським задумом покликаний хоча б частково компенсувати брак в Україні вичерпного за обсягом і змістом підручника із зазначеної теми.

1 МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА ІТАЛІЇ ТА ФРАНЦІЇ XVII ст.

1.1 Головні тенденції соціального розвитку й мистецької ідеології Західної Європи XVII ст.

Із XVII століття історії західноєвропейського мистецтва розпочинається нова, надзвичайно важлива для його подальшого розвитку, фаза. Це, насамперед, час створення та розквіту великих національних мистецьких шкіл Італії, Фландрії, Іспанії, Франції, Голландії. У розвитку європейського мистецтва вперше так яскраво виявилися національні особливості художньої культури окремих країн. Це пояснюється саме тим, що вже у XVII столітті у багатьох провідних європейських країнах процес формування буржуазних націй не лише значно розвинувся, але й наблизився до власного завершення.

Своєрідність кожної великої національної художньої школи зумовлена особливостями історичного розвитку тієї чи іншої країни, характером суспільного життя, специфікою художніх традицій.

У той же час для мистецтва XVII століття є характерна низка спільних рис та досягнень. Для поступального розвитку світової художньої культури вкрай важливими є визначення та вирішення багатьох нових найсуттєвіших ідейно-художніх проблем, що спричинили найбільші досягнення реалістичного мистецтва. У розвитку багатьох традицій художньої культури Відродження, мистецтво XVII століття надзвичайно розширює сферу власних уподобань та інтересів. Це стосується усіх видів мистецтва і, зокрема, архітектури. Остання в цей період вирішує низку нових завдань, пов'язаних із розвитком містобудування, садово-паркового мистецтва, створення палацових ансамблів, замських вілл. Значно розширюється розуміння синтезу мистецтв.

Розвиток образотворчого мистецтва відзначається передусім поглибленням його пізнавального значення. Зв'язок із реальним світом стає, порівняно з попереднім періодом, більш глибоким та багатобічним. Це виявляється насамперед у розширенні тематики, у розробленні нових самостійних жанрів або у розвитку та поглибленні тих, що вже існували в епоху Відродження. Так, значно видозмінюється та різноманітно інтерпретується в різних національних школах релігійний та міфологічний живопис: від нестримної декоративності й бурхливої патетики у творчості майстрів бароко до життєвості, простоти й переконливості у творах художників-реалістів.

Утім, особливого значення у цей період набуває розвиток таких жанрів,

як портрет та пейзаж. Збільшення інтересу до окремої, індивідуальної особи, до всіх особливостей її фізичного образу й характеру, особлива увага до внутрішнього світу людини, спричинили у багатьох країнах надзвичайний підйом портретного мистецтва, зокрема до розвитку психологічного портрета.

У цей період іншим стає сприйняття й зображення природи. Розвиток точних наук, природознавства сприяє прагненню до глибшого пізнання її життя та особливостей. Важливі досягнення у сфері пейзажного мистецтва у XVII столітті стали підґрунтям для розвитку цього жанру в подальші періоди.

Художники XVII століття більш цілісно сприймають дійсність. Жанри, які до цього мали порівняно невеликий розвиток або зовсім не були розвинуті, наприклад побутовий жанр, зображення тварин, натюрморт, тепер займають помітне місце в мистецтві.

Надзвичайно збагачується у цей період творчий метод, художня мова мистецтва. Між іншим, у XVII столітті надається зовсім нове розуміння композиції в архітектурі та образотворчому мистецтву. Вона стає більш природною й динамічною, у її побудові сміливо використовується глибина, простір. Тракткування останнього теж суттєво змінюється. Замість чіткого поділу на плани, характерного для композицій епохи Відродження, у мистецтві XVII століття розробляється більш цілісне розуміння простору, по-новому вирішуються й живописні проблеми. Високі колористичні досягнення мистецтва цього часу засновуються на збагаченій розробці кольорових відношень, на тонкому нюансуванні кольору, на розвиткові тонального колориту, нарешті, – на сміливому та винахідливому використанні світлотіні, сама техніка виконання якої стає в цей період більш різноманітнішою, збагаченою та гнучкою, досягаючи у творчості багатьох великих майстрів разючої сміливості, свободи й розмаху.

Нерівномірність розвитку окремих європейських держав, складна взаємодія й боротьба соціальних сил, характерні для цього бурхливого перехідного періоду в історії суспільства, природно спричинили складність та різноманіття художньої культури XVII століття.

Мистецтво цього періоду вже не можна визначити єдиним стилістичним поняттям. Навіть у межах однієї національної школи часто можна відзначити існування різних, інколи протилежних течій та тенденцій.

Однією з головних стилістичних систем у мистецтві XVII століття є *бароко* (від італ., *barocco*, – вибагливе), пов'язане переважно з католицькою й феодальною культурою. Попри все різноманіття художніх вирішень та прийомів мистецтво бароко в цілому характеризується яскравою та виразною

декоративністю, пишнотою, парадністю у поєднанні з бурхливою емоційністю й патетикою. Народжене й найбільш повно розквітле саме в Італії, яка ще у XVI столітті стає оплотом феодально-католицької реакції в Європі, бароко значно розповсюджується також і в деяких інших країнах, де пануючими соціальними силами були дворянство й католицьке духовенство. У тих же країнах, де передумови для розвитку бароко виявилися більш слабкими або ж відсутні взагалі, як це було у буржуазній республіці Голландії, панівного значення у мистецтві набуває реалізм. Реалістичні течії, пов'язані з ідеологією прогресивних суспільних шарів, значно розповсюджуються й в інших національних школах. Прагнення по-новому використати античний спадок, ідеали та уявлення спричиняє розвиток класицизму, що особливо яскраво виявився у мистецтві Франції.

Варто відзначити, що усі найважливіші течії у мистецтві XVII століття розвивалися не ізольовано, а в безпосередньому зв'язку на теренах однієї національної школи й навіть у творчості одного майстра. Цей паралельний розвиток різних тенденцій художньої культури XVII століття супроводжувався не лише їхньою боротьбою, але й взаємовпливом та взаємозбагаченням. У XVII столітті спокійну врівноваженість й довершеність образів Відродження змінює гострота драматичних колізій, складна багатогранність характерів. Мистецтво XVII століття в цілому не відмовляється від гуманістичних ідеалів, образ людини й надалі перебуває у центрі уваги багатьох художників. Однак гуманістичний ідеал стає у цю епоху більш конкретним, психологічно й емоційно ускладнюється. Мистецтво XVII століття втратило ідеальну гармонію художньої культури Відродження, але саме воно затвердило естетичну цінність найрізноманітніших явищ та образів реального світу.

1.2 Містобудування Італії XVII ст.

Мистецтво бароко у період його стилістичної зрілості різко відрізнялося від мистецтва Відродження. Ці відмінності особливо відчущуються у містобудуванні. І дійсно, замкнені майдани епохи Відродження змінюються у бароко відкриті майдани. Прямолінійні вулиці, проголошені у трактатах теоретиків Відродження, тепер отримують натурне втілення. Бароко, залишаючись декоративним стилем, підняло на значну висоту мистецтво влаштування фонтанів, монументів й декоративної скульптури. Уперше після античної епохи пам'ятники знову розміщуються всередині простору майдану, а римські обеліски виявилися «віхами» планування самого Рима. Оскільки в архітектурній теорії майстри

італійського бароко не залишили відчутного сліду, містобудівна практика пішла двома напрямками:

1. Шляхом втілення ідей теоретиків Відродження;
2. Напрямом пошуків нових прийомів експериментальним шляхом.

Одним із характерних міст, відбудованих у дусі ідеальних планувальних композицій італійського Відродження, є Ліворно (рис. 1.1). Під час правління династії Медичі Ліворно оголосили відкритим портом. Це стало причиною швидкого розвитку міста. План міста отримав багатокутний начерк, геометричну правильність якого було порушено лише звивистою прибережною смугою; із півночі на південь та із заходу на схід міста проходять прямолінійні вулиці, а саму середину міської території займає центр – просторий майдан, влаштований перед кафедральним собором.

Відзначаючи композиційну схожість плану Ліворно з планами ідеальних міст епохи Відродження, не можна не зазначити суттєву різницю між ними, що полягає у новому трактуванні міського центру. Насправді, соборний майдан такою мірою збільшився за поздовжньою віссю, що стало необхідним розчленувати його низкою супідлеглих просторів. Це ускладнення форми майдану й розвиток його композиційної вісі стало першим кроком на шляху до розкриття міських центрів, що характерне вже для бароко. І якщо майдан у Ліворно ще обрамовано спокійними галереями, які є суттєвими для майданів Відродження, але вже близький час, коли їм на заміну прийдуть пишні барокові декорації.

Майстри бароко прагнуть розширити сферу архітектурного впливу міських центрів. Отже, одним із основних містобудівних прийомів XVII століття було розкриття центрів. Ця обставина й була однією з причин великих планувальних робіт, що розгорнулися на території Рима у XVI та XVII сторіччях.

У 80-х роках XVI століття папа Сикст V наблизив до себе учня Мікельанджело архітектора **Доменіко Фонтана** й доручив йому планування й декоративне прикрашення Рима. На той час Рим потребував радикальних планувальних поліпшень, оскільки протягом Середньовіччя античні вулиці втратили свої прямолінійні спрямування. Д. Фонтана обирає опорні пункти на території міста й після цього провадить планувальні роботи. На півночі знаходилась брама дель Пополо, що була головним в'їздом до столиці; на сході розташувався комплекс монастиря Санта Марія Маджоре (рис. 1.2), на південному сході – стара резиденція пап, Латеранський палац, й, нарешті, серед древніх руїн височів велетенський масив Колізея, рештки якого стали гордістю нового Рима. Необхідно було з'єднати названі споруди системою вулиць.

Результатом робіт, виконаних за планом Фонтана, стали два нових містобудівних прийоми:

- 1) системи променевих магістралей, пов'язаних із міськими центрами;
- 2) прямолінійні вулиці з цілеспрямованою перспективою.

Незважаючи на те, що планувальні композиції Доменіко Фонтана хронологічно збігаються з пізнім Відродженням, їхня сутність вже суто барокова, оскільки саме бароко прагнуло осьових композицій й розкриття центрів, а прямолінійні вулиці Рима відповідали обом вимогам.

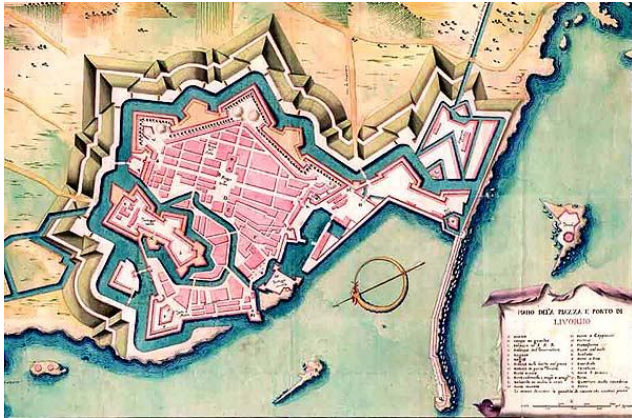


Рисунок 1.1 – План Ліворно



Рисунок 1.2 – Комплекс монастиря
Санта Марія Маджоре,
арх. Доменіко Фонтана

1.2.1 Майдани Рима

Економічна криза, що викликала скорочення населення й торгівлі, відбилася й на будівництві майданів. У XVII столітті у Венеції, Флоренції та інших містах раніше збудовані майдани з надлишком відповідали інтересам торгівлі й суспільного життя, тому нові майдани, що створювалися біля палаців та соборів, мали здебільшого декоративне значення. У XVII столітті розміри нових майданів вже не вимірювалися реальною кількістю жителів, які можуть брати участь у карнавалах та народних зібраннях, а отже розміри майданів могли суттєво коливатися. Мініатюрний майдан Санта-Марія делла Паче займає всього чверть гектара, а площа Св. Петра за не втіленим проектом Карло Фонтана передбачався у 8 га. Такою є амплітуда коливань розмірів майданів періоду бароко. Майдани, що створені у XVII столітті, у період панування стилю бароко, дуже відрізнялися від майданів епохи Відродження. Головні ознаки композиції майданів періоду бароко :

- ускладнений, а іноді навіть вибагливий план;
- наявність сильної композиційної вісі;
- домінування живописне трактованого головного фасаду.

Більшість майданів XVII ст. мали відкрите трактування. Періоду бароко притаманна велика кількість монументальної скульптури, що розміщувалася саме на міських майданах і мала не лише образотворче, але й архітектурне призначення. Замість спокійної, як правило, прямокутної форми й замкненості ренесансних майданів тепер надається перевага півциркульній, овальній або ще більш складній формі, яка легше вбирає в себе вулиці, що підходять справа й зліва від композиційної вісі. Барокове розуміння ансамблю з часом зазнавало суттєвих змін, які можна простежити на низці майданів, створених у Римі від кінця XVII до XIX століття. Найважливішим прикладом ранньобарокового майдану у його взаємодії з прилеглими районами міста є «Пьяцца дель Пополо» («Народний площа») у Римі до його реконструкції у XIX ст. Це спочатку трапецієвидний майдан біля міської брами, де три вулиці-промені, що розсікають щільність житлової забудови, сходяться у одній точці, позначеній обеліском, а початок променів був у подальшому візуально зафіксований двома симетрично розташованими церквами. Композиція майдану відзначалася відкритим динамічним зв'язком із вулицями й чітким функціоналізмом усього задуму. Цей прийом застосовувався у містобудуванні пізнішого часу у багатьох країнах. Дещо пізніше, у період високого бароко, помітно зростає інтерес до форми самого майдану та його архітектурної організації не лише за посередництва забудови, що його сточує, але й за допомоги розташованих на ній скульптур, фонтанів, умілого використання рельєфу й рисунку бруківки.

Разом із «відкритими» майданами, що становили перший внесок зодчих епохи бароко до розвитку містобудівних ансамблів, з другої чверті XVII ст. створювалися (або добудовувалися) й майдани більш замкненого типу, яким, однак, надавало нового характеру переважальне значення головної будівлі.

Чудовим прикладом такого типу є площа Навона у Римі, незвично видовжена форма якої визначилась розташованим на цьому місці в античні часи великим цирком («циркус максимус»). Найважливішою спорудою ансамблю є церква Сант-Аньезе, розташована посередині одного з довгих боків майдану. Повна замкненість площі, м'які абриси суцільної забудови, що її оточують, й фонтани Берніні, що розбивають простір, який безпомилково визначив їхні розміри, композицію та розташування, надають цій площі виняткової чарівності, перетворюючи її на один із найкрасивіших відкритих «залів» міста.

Створена Берніні площа Св. Петра – одна з найбільших у практиці містобудування. Вона складається з двох частин: трапецієвидної, що містить багатоступінчасту паперть собору, й овальної, розкритої до міста. Центр

еліпса позначений встановленим Фонтаною обеліском, а фокуси – фонтанами. Ця композиція, що демонструє геніальність Берніні – архітектора, виходила з функціональних та ідеологічних потреб створення належних підходів до найвеличнішої католицької святині – місця паломництва з усіх країв католицького світу, мала на меті покращення масштабного враження, що створюється фасадом собору; створення достатньо розвинутого простору просто неба, що здатний розмістити грандіозний натовп вірян.

Прямокутні варіанти планування площі було відкинуто після перевірки на макетах фрагментів колонади, зроблених у натуральному масштабі (1657 р.); найближча до Ватикану колонада перекривала вигляд на папу, який надсилав благословення з балкону власної резиденції для значної частини натовпу паломників, що зібралися на майдані. Після цього й була висунута пропозиція Берніні зробити площу овальною й тим самим надзвичайно розширити можливості обзріння Ватикану.

Овальна площа з обеліском посередині й двома фонтанами в її геометричних фокусах охоплена, наче простертими руками, велетенськими чотирирядними колонадами (символ розкритих для вірян обіймів церкви). Цей майданний простір перетворено на величезний вестибюль перед собором, куди веде урочистий багатоступінчастий підйом. Прямолінійні ділянки колонад, що розходяться в глибину, ще більше підкреслюють значення собору й нестримно приваблюють до нього глядача. Цей прийом, застосований Мікельанджело у Капітолії, тут набуває нового значення: колонади, що розходяться, приховують перспективне скорочення, а разом із тим і глибину площі. Це вражає глядача, який усвідомлює у міру наближення до паперті велетенський масштаб ансамблю й величезність фасаду.

Яскраво виявилось панівне значення головної будівлі і в композиції майдану перед церквою Санта Марія делла Паче. Невеликі розміри і форма площі цілком визначаються багатим фасадом церкви, якій вона слугує немов би резервуаром. Створюючи площу, П'єтро да Коррона прагнув відтінити, підвищити виразність головної будівлі (фасад якої виконав він же), а разом із тим поширити його вплив на прилеглі вулиці.

Тенденція трактування площі як відкритого вестибюлю перед будівлею набула свого граничного виразу пізніше, у XVIII ст. Приклад такої композиції – площа перед церквою Сант Іньяціо Срагуццині (1727 – 1728 рр.). Підходи до площі влаштовані так, що вона розкривається глядачеві лише в найостанніший момент, з ефектною несподіванкою, а її маленькі розміри підкреслюють грандіозність церковного фасаду.

Завдяки енергійній діяльності Доменіко Фонтана швидко розрослий

Рим став зразком для реконструкції низки італійських міст, а згодом і для столиць багатьох інших європейських країн. Фонтана не тільки з'єднав різні пункти міста, встановив обеліски й влаштував фонтани, а й встановив візуальні знаки (позначки), що орієнтують людину в міській топографії й створюють об'єкти жвавого естетичного зацікавлення. Цей прийом пов'язаний із трактуванням площі як видовищного майданчика, що сходить ще до розкритої Мікельанджело на місто площі Капітолія. Такі ефектні «зворотні» пункти огляду розкриваються й від обеліска у церкві Санта Марія Маджоре, і від церкви Санта Граніта деї Монті, і з площі перед палацом Квірінала.

У той же час у Римі була вперше втілена вже зазначена вище система трьох вулиць-променів, що розходяться від площі дель Пополо. Функціонально виправданий ансамбль площі дель Пополо й відгалужених від неї вулиць отримав у бароко чудову архітектурно-художню форму. Пункт перетину променів був позначений встановленим Д. Фонтана обеліском (1589 р.), що вперше внесло до видовженого простору площі риси регулярності, а дещо пізніше її композиція набула симетрії завдяки побудові двох купольних церков (Райнальдї, 1662 р.), що завершили клиновидні ділянки між променями. Остаточного вигляду площа дель Пополо набула в епоху класицизму, але основні риси композиції втілилися наприкінці XVI – на початку XVII століть.

Архітектурна цілісність прокладених у XVI ст. вулиць створюється не тільки орієнтирами, що їх замикають єдність сприйняття й розкриття глядачеві нових аспектів, у міру його руху, є результатом розміщення по довжині вулиці різних композиційних акцентів, своєрідних «пауз». Такими композиційними паузами є, наприклад, площа ді Спанья на віа дель Бабуїно, кишенькова площа – колонада Корсо в Римі. Ще меншою мірою цю тенденцію досягнення цілісності композиції виявлено в побудові площ і вулиць аркадами.

Отже, в Італії наприкінці XVI – у XVII століттях проводилося переважно упорядкування міського планування, прокладання вулиць у забудові, що склалася, організація нових й переосмислення простору старих площ біля найзначніших будівель або в місцях перетину найбільш відповідальних вулиць. Будівництво нових міст та фортець практично припиняється.

Бароко в архітектурі, як і в інших мистецтвах, склалося не одразу й розвивалося нерівномірно, із набуттям різного характеру, у залежності від місцевих умов та особливостей.



а)



б)



в)



г)



д)

Рисунок 1.3 – Площі Рима : а) – Церква Санта–Марія делла Паче, арх. Джанлоренцо Берніні; б) – Площа Св. Петра, арх. Джанлоренцо Берніні; в) – Площа «Пьяцца дель Пополо»; г) – Площа Навона; в) – Площа ді Спанья на Віа дель Бабуїно

Колискою архітектури залишався Рим. Інтенсивна будівельна діяльність тут ніколи не завмирала. Сюди продовжували приїздити талановиті майстри з різних міст Італії. А церква та її князі не жалкували коштів на реконструкцію міст, зведення нових будівель та оздоблення церков та палаців коштовними й дорогоцінними матеріалами, позолотою, живописом.

Більш витонченого й святкового характеру бароко набуло у Генуї, Турині та Венеції. Флоренція – колиска Відродження – залишається менш сприйнятливою до особливостей нового стилю. Утім, у Неаполі й на Сицилії бароко бурхливо й своєрідно розквітає, хоча й з запізненням: найяскравіші твори бароко належать тут до XVIII ст.

Творчість перших архітекторів римського бароко розвивалася здебільшого під впливом творів таких найбільших майстрів Відродження, як Мікельанджело й Віньйола, деякі твори яких залишалися незавершеними.

Джакомо делла Порта (1540 – 1602 рр.) – один із перших архітекторів, у творчості якого помітно виявляються риси нового стилю.

Доменіко Фонтана – сучасник делла Порта – різнобічно освічений архітектор, містобудівник та інженер. Два десятиліття його діяльності у Римі були присвячені переважно містобудівним роботам (1543 – 1601 рр.). Ще більш активним римським архітектором початку XVII ст. був **Карло Мадерна**. Мадерна належала вирішальна роль на завершальному етапі будівництва собору Св. Петра, цього найграндіознішого початку Ренесансу, що потребував більш як століття для свого завершення. Мадерна належить головний фасад собору.

1.3 Архітектура Італії XVII ст.

1.3.1 Провідні майстри архітектури італійського бароко

Мадерна (Maderno), Карло (1556 – 1629 рр.)

Італійський архітектор. Провідна постать раннього бароко. Працював у Римі разом із Доменіко Фонтана, завершив низку його будівель. Фасад церкви Санта Сусанна (1603 р.) у розвиток теми Віньйоли (Іль Джезу) вважається першим достеменно барочним твором, що сполучає простоту архітектурної схеми зі скульптурним багатством вирішення.

Найактивнішим римським архітектором початку XVII ст. був **Карло Мадерна**. До його найважливіших робіт у Римі належать: подовження нефа й фасаду собору Св. Петра (1607 – 1617 рр.); участь у будівництві палаців Маттеї (1598 – 1618 рр.), Барберині (продовжено Борроміні й Берніні), Кіджи, Квірінала й низки інших; церква Санта Марія делла Вітторія (1605 р.)

і фасад церкви Санта Сусанна (1605 р.) (рис. 1.4, а).

Після приїзду до Риму з Ломбардії приблизно у 80-х роках XVI ст., Мадерна почав працювати каменярем, разом із дядьком Джованні Фонтана будував водогони й фонтани. Він, зокрема, виконав перший фонтан на площі Св. Петра. Після цього він завершував деякі будівлі інших архітекторів, наприклад палаццо Кіджи, розпочатий Джакомо делла Порта.

Характер самостійної творчості Мадерна вперше виявився у фасаді церкви Санта Сусанна, що була завершена в головних частинах у 1605 р. Попри загальну схожість композиції з фасадом церкви Іль Дезу фасад Санта Сусанна вирізняється підсиленою пластикою. У першому ярусі двоярусної композиції використано колони, пов'язані зі стіною. Уперше вжито тут балюстраду над фронтоном порталу, вона підкреслює направленість фасаду в вишину. Друга церква (Санта Марія делла Вікторія) збудована Мадерна у 1605 р. Але тут майстрові належить лише інтер'єр, величний попри невеликі розміри церкви.

Мадерні належить вирішальна роль на завершальному етапі будівництва собору Св. Петра (рис. 1.4, б), грандіознішого об'єкту початку Ренесансу, що запотребувало більш як століття для свого завершення. Із доданням двох чарунок у східній (вхідній) галузці собору й замиканням торців головного й бокових нефів, – своєрідного нартексу – видовженого парадного вестибюля, Мадерна закріпив композиційне вирішення, що перетворило задум Браманте й втілену Мікельанджело центричну композицію на базилікальну, більш відповідну вимогам католицького культу.

Мадерні належить і головний фасад собору, право на будівництво якого було завойоване у конкурсі, де, крім Мадерна, брали участь Понціо, Фонтана, Райнальді, Дозіо та інші. Оброблений колосальним ордером та увінчаний важким аттиком фасад розгорнутий за горизонталлю. Його довжина, що складає 115 м (за висоти у 45 м), значно збільшена проти основних розмірів вхідного відгалуження соборного плану. Розміри фасаду настільки грандіозні, а членування настільки укрупнені, що дійсний розмір цієї величезної куліси, що приховує багаті пластичні форми собору, не сприймається глядачем.

У галузі сакрального зодчества Мадерні належать ще дві роботи: Сант Андреа делла Волле (фасад завершено Райнальді) й Сан Джованні деї Фіорентині, однак до загальної композиції цих церков майстер не мав відношення.

Характер творчості Мадерна як архітектора, який підготував ґрунт до чудового розквіту римського бароко, із найбільшою легкістю виявився в його останньому творі, – палац Барберині (рис. 1.4, в), що його майстер розпочав у

1624 р., за три роки до смерті, – будівництво було продовжено його молодим племінником Борроміні, а потім – Берніні. У задумі Мадерни в плані узгоджено елементи багатого міського палацу й замиської вілли. Середню частину фасаду розкрито арками й заглиблено.



а)



б)



в)

Рисунок 1.4 – Визначні будівлі Рима. Архітектор Карло Мадерна : а) – Церква Санта Сусанна, арх. Карло Мадерна; б) – Собор Св. Петра, арх. Карло Мадерна; в) – Палаццо Барберіні, арх. Карло Мадерна

Бічні крила, що дуже виступають утворюють відкритий у бік вулиці курдонер, – парадний двір, що вперше з'явився у палацевій архітектурі. Зовнішній вид палацу, його просторова побудова та інтер'єри, а також пандус, що круто підіймається в глибину ділянки й завершений нішею зі скульптурою, характерний вже для розвинутого бароко. Із другої третини XVII ст. бароко вступає у період повної зрілості, досягаючи найвищого розквіту в архітектурі папського Риму. Цей період характерний наочними змінами у характері архітектури, що відрізняється тепер небувало широким розмахом й вражаючою репрезентативністю композицій, урочистою величчю зовнішнього образу й пишнотою інтер'єрів. Разом із роботами із завершення собору й площі Св. Петра у Римі велося також і розгорнуте приватне будівництво. Представники італійської вельможної верстви, що посідала папський престол у середині XVII ст., їхні численні родичі та інші найбільші римські замовники відверто прагнули розкошів й чудової краси власних палаців та вілл. Завдяки широкому розмаху будівництва, безпомилковому відбору найталановитіших архітекторів й творчій свободі, загальний характер міста швидко змінився. А старому Римові було надано той образ величної святкової краси, який здебільшого зберігся до наших днів.

1.3.2 Творчість Берніні й Борроміні

Серед чудових зодчих, що наклали відбиток власного обдарування на римську архітектуру XVII ст., перші місця належать **Берніні** й **Борроміні**, у творчості яких відобразилися протилежні крайнощі високого римського бароко.

Берніні, Джанлоренцо (1598 –1680 рр.)

італійський архітектор, скульптор, живописець та комедіограф. Визнаний лідер бароко. Розпочав кар'єру як скульптор, але у 1629 р. був призначений головним архітектором собору Св. Петра, для якого створив бронзовий балдахін (1633 р.) й гробницю папи Урбана VIII.

Лоренцо Берніні за багатогранністю обдарувань та невичерпності творчої енергії може бути поставлений поряд із таким титаном епохи Відродження, як Мікельанджело. Берніні розпочав власну діяльність як скульптор, але випробував власні сили також у живописі й зодчестві, а невдовзі досягнув широкої загальноєвропейської славнозвісності й популярності.

Свою серйозну архітектурну діяльність Берніні розпочав як помічник К. Мадерни, співпрацюючи з ним від 1626 р., а потім замінив його на будівництві палацу Барберині. Берніні належить, напевне, центральна частина головного фасаду. Водночас їм була виконана стримана композиція

палацу ді Пропаганда Фіде, що виходить на площу ді Спанья, – добре виразна в офіційному характері будівлі. Йому належить композиція ще двох палаців: Монтечиторіо й Кіджі Одескальпі. У композиції палацу Монтечиторіо виразна властива усій архітектурі бароко увага до місця розташування будівлі. Увесь його довгий головний фасад із вигинами створений відповідно до абрису площі, на яку палац орієнтований, а також із напрямками прилеглих вулиць. Середня частина виділена ризалітом й виступає вперед. Крила поступово відступають. Площини триярусного, увінчаного аттиком фасаду виконані у гладенькій штукатурці. Лише межі ризаліту й вигини бічних крил позначені пілястрами. У XVIII ст. палац перероблено К. Фонтана, у XX ст. він також перероблявся.

Від 1624 р. починається діяльність Берніні у соборі Св. Петра, що не припинялася усе його життя. Уже перша робота майстра виявилася маніфестом нового стилю: це грандіозний бронзовий балдахін (*ківорій*) висотою 30 м, улаштований у центрі собору, під його стометровим куполом. Балдахін – твір, що стоїть на межі між скульптурою та архітектурою. Як кругла скульптура він сприймається з усіх боків. Його розміри, пропорції, силует знайдено відповідно до підкупольного простору. Основні його складові елементи належать до світових архітектурних форм, але рух, яким вони наповнені, готовий зруйнувати тектонічну архітектурну основу. І дійсно, колони балдахіна виті, антаблемент вигинається, вінчання має форму корони.

Скала Реджа (1663 – 1666 рр.) (рис. 1.5, в) – остання будівля Берніні, пов'язана з комплексом собору Св. Петра та Ватикану. Власне кажучи, це урочистий вхід до парадних приміщень й святинь папської резиденції.

Берніні збудував три церкви. Характерно, що всі вони – центричні купольні споруди. Церква у Кастель Гандольфо – хрестоподібна, рівностороння у плані (освячена у 1661 р.), – у своїй об'ємній композиції дуже близька до церкви Санта Марія делле Карцері у Праго. Це ренесансна за композицією та духом споруда з барочним високим куполом. Церква в Арічча становить у плані коло, оточене капелами. Увесь циліндричний об'єм, як у Пантеоні, замкнено великим куполом. До циліндру приставлений арковий портик. За задумом архітектора об'єм вписано в дуже тісний двір. Водночас будівлі охоплюють церкву з трьох боків, залишаючи відкритим тільки бік портика. Церква в Арічча є прототипом найчудовішого у сакральному зодстві твору Берніні – церкви Сант Андреа іль Квірінале, задум якої хоча був створений ще до церкви в Арічча, проте був завершений лише наприкінці життя майстра у 1678 р. Якщо не зважати на різницю в плані (коло в Арічча, еліпс у Сант Андреа), побудова інтер'єрів надзвичайно

близька: ордер, що обрамовує капели, прикрашений кесонами та розчленований арковими ребрами купол. Проте зовнішні образи церков надзвичайно різні. Церква в Арічча – це сувора, сухувато-класична споруда, тоді як Сант Андреа, за всієї класичності його врівноваженої загальної композиції, – натхненний і динамічний твір бароко.

У церкви Сант Андреа аль Квірінале овальний план, – застосований ще Вінйолою у церкві Сант Аннадеї Палафреньєрі та в ораторії Сант Андреа на віа Фламініа, – повернутий довгою віссю впоперек осі, що йде від головного входу до олтаря. Це ускладнює задум і вносить динаміку в оточений капелами внутрішній простір. Купол, суцільно вкритий шестигранними, поступово зменшеними кесонами, додатково розчленований ребрами. В основі купола, над антаблементом, влаштовані вікна, що добре освітлюють церкву. Уся нижня ордерна частина церкви оздоблена темним мармуром, а пофарбований білим кольором купол оздоблений золотом. Внутрішній простір церкви чітко виразний у зовнішніх об'ємах. Нижній овальний циліндр, що охоплює капели, за допомоги красиво прорисованих волют переходить у верхній циліндр, що приховує купол. Церква дещо відсунута вглиб ділянки і перед нею утворений невеликий простір. Вірян зустрічає високий величний портик й легка, піднята на високих напівциркульних сходах вхідна напівротонда, увінчана розірваним криволінійним фронтончиком зі вписаною до нього короною.

Франческо Борроміні – другий найбільший архітектор розвинутого римського бароко, майстер фантастичних просторових побудов, живописних інтер'єрів, пластичних, наповнених рухом фасадів.

Кастеллі, Франческо на прізвисько Борроміні (1599 – 1667 рр.)

італійський архітектор, один із провідних майстрів бароко. Першою самостійною будівлею Борроміні стала маленька церква Сан-Карло алле Кватро Фонтане (1634 р.), де над грецьким хрестом плану піднято овальний купол.

Характерною деталлю почерку Борроміні стало з'єднання низки трикутних та сегментних фронтонів у безперервну хитку лінію.

План церкви Сант Іво делла Сапієнца (1642 – 1661 рр.) приніс нове ускладнення концепції: шестикінецьна зірка плану три промені якого завершуються круглими апсидами. Фасад позначений скульптурною ускладненістю, ліхтар над куполом вирішений у вигляді спіралі.

Стиль Борроміні був з ентузіазмом підхоплений майстрами у Німеччині, Австрії та Чехії.

Від 1608 р. Борроміні навчався скульптурі в майстерні батька, архітектора герцогів Вісконті у Мілані. Від 1615 р. переїхав до Риму, де

виконав такі роботи: перспективний коридор у палаці Спада (1638 р.), церква й монастир Сан Карло алле Куатро Фонтане (1640 – 1667 рр.), церква Сант Іво алла Сапієнца (1642 р.), ораторія Сан Філіпо Нері (1650 р.) та ін.

Після приїзду до Риму Борроміні спочатку працював із власним дядьком К. Мадерною. Найранніший оригінальний задум Борроміні втілений ним у ренесансному палаці Спада, – це розрахований на ілюзійний театралізований ефект недовгий коридор, що перерізає садовий корпус й орієнтований на статую у садку позаду корпусу. Склепіння, що перекриває коридор й розташовані вздовж стін колони поступово зменшуються в розмірах, через що глибина простору візуально зростає вдвічі.

Маленька церква Сан Карло алле Куатро Фонтане в Римі – один із найхарактерніших творів як для творчості Борроміні, так і всього римського зодчества часів розвинутого бароко. Фасад церкви був виконаний майстром лише перед самою його смертю й, таким чином, виявився останньою його роботою. План монастирської церкви з великою віртуозністю вписаний до незначної за розмірами ділянки зі зрізаним кутом й прикрашеної фонтаном. Головний фасад церкви обернений на вулиці Квіріналу й сприймається як чудова театральна куліса, приставлена до об'ємів монастирських приміщень, за якими сховано церковний об'єм. В основі побудови об'ємів у церкві Сан Карло покладено овал, перекритий куполом й орієнтований великою віссю за рухом від головного входу до олтаря. Однак простір церкви надзвичайно ускладнений розташованими навхрест еліптичними нішами й отворами до сусідніх приміщень. Уся нижня частина церкви оброблена ордером із коринфськими колонами. Високий овальний купол оброблений невеликими, але глибокими кесончиками. В інтер'єрі вражає спрямованість простору в вишину, до основного джерела світла, – до овального ліхтаря. В інтер'єрі немає пласких площин, усі поверхні викривлені, – то виступають вперед, то западають, перетікають одна в одну. Цим хвилеподібним рухом охоплені всі форми споруди, уподібнені до скульптурних елементів. Це хвилеподібне ліплення поверхонь – специфічна риса введеної Борроміні архітектури; його внесок до арсеналу засобів зодчества XVII ст. був сприйнятий іншими римськими архітекторами (Райнальдї). Фасад церкви Сан Карло, – остання робота Борроміні, – з особливою силою підлеглий цьому хвилеподібному рухові. Стрункий й витягнутий за вертикаллю він примушує підіймати голову у цій вузькій вулиці. Два яруси ордерів та всього лише три прольоти, вкарбовані у кам'яній, але напрочуд пластичній кладці стіни. Середній прольот виступає вперед; центральна вісь фасаду сильно виділена. Криволінійні поверхні стіни ніде не залишаються гладенькими.

Окрім церкви, Борроміні збудував також і монастир Сан Карло. Найбільшу цікавість викликає його маленьке прямокутне подвір'я, обрамлене з усіх боків двоярусними ордерними галереями.

Майже водночас із будівництвом монастиря, церкви й інтер'єрів Сан Карло Борроміні працював над ораторією Сан Філіпо Нері у монастирі Філіпінців (1637 – 1643 рр.). Тут ще немає хвилеподібних ліній, але абриси фасаду в цілому ледь викривлені у плані. Уся поверхня оброблена двома ярусами ордерів, проте бічні пілястри зроблено подвійними. На другому поверсі над балкончиком зроблена збудована за законами перспективи, оброблена кесонами ніша. Середні три прольоти з п'ятох увінчані фронтоном складного начерку. Отже, навіть пласкому фасадіві Борроміні зумів надати деякої глибини.

Наступним вражаючим твором Борроміні й однією з найбільш натхненних пам'яток італійського бароко є церква Сант Іво алла Сапієнца (1642 – 1650 рр.). Її поставлено у глибині видовженого подвір'я Університету. Борроміні виконав церкву у торці двору, зробив її фасад увігнутим та зв'язав його з ордерною аркою делла Порта.

Барабан ліхтаря оточений шістьма групами здвоєних колонок, увінчаних криволінійним карнизом. На ньому підіймається фантастичне вінчання, – спіраль, що йде вгору, – завершена короною. План церкви Сан Іво підкоряється чіткій математичній закономірності й побудований на двох трикутниках, що взаємно перетинаються й утворюють шестикінецьну зірку. Кожному променеві зірки відповідає ніша, додатково розчленована пілястрами. Кожній ніші відповідає секція шестилопасного купола. Цей чітко упорядкований простір обрамований випукло-увігнутими поверхнями, він сповнений рухом та напругою.

Церква Сент Агнесе ін Агоне (1653 – 1661 рр.), яку спочатку будував Райнальдї, згодом перейшла до Борроміні. Розміщена на площі Навона навпроти фонтана Чотирьох річок Берніні, хрестоподібна в плані церква з восьмикутником у центрі отримала сильно розвинені поперечні апсиди, так що й весь її підкупольний простір одержав поперечну організацію. Фасад, дуже розвинутий в ширину, є сполученням прямих та кривих поверхонь. Уся центральна частина увігнута так, що високий барабан добре видно з вузького майдану. По боках фасаду здійснюються дві дзвіниці. Ця ордерна побудова просякнута повітрям.



а)



б)



в)



г)



д)



е)

Рисунок 1.5 – Витвори архітектора Лоренцо Берніні: а) – Палац ді Пропаганда; б) – Палац Монтечиторіо; в) – Скала Реджа; г) – Ківорій у соборі Св. Петра; д) – Церква у Кастель Гандольфо; е) – Церква Сант Андреа аль Квірінале



а)



б)



в)



г)

Рисунок 1.6 – Витвори архітектора Франческо Борроміні: а) – Сан Карло алле Куатро Фонтане; б) – Церква Сант Іво алла Сapiєнца; в) – Коридор у палаці Спада; г) – Ораторія Сан Філіпо Нері

Роботи Борроміні сповнені драматичної напруги. Нестримна фантазія майстра (його вигнуті стінові поверхні, ускладнені силуети вінчаючих частин, взаємні перетини та перетікання просторів в інтер'єрах) надають творам Борроміні динамічності й позбавляють їх тієї тектонічної цілісності й значущої серйозності, що відзначають твори Берніні. Нині творчість

Борроміні сприймається як цілком закономірне й винятково яскраве вираження естетичних ідеалів цієї складної епохи.

1.4 Містобудування Франції XVII ст.

1.4.1 Головні містобудівні засоби та прийоми епохи бароко й класицизму

Французькі міста мали дуже щільну забудову, однак це не заважало пристосуванню старих міст до нових життєвих умов: їх перебудовують, ламаючи середньовічні будівлі, з метою підсилення обороноздатності, боротьби з епідеміями та пожежами, водночас прагнучи до архітектурної організації міста в цілому. Продовжується розробка плану «ідеального міста». Тут французькі архітектори залишаються у повній залежності від нагальних потреб оборони.

Нові міста виникають і як укріплені форпости, і як промислові центри, і як міста – резиденції. Останні будуються в комплексі з палацем-резиденцією, а місто планувально підпорядковується палацеві.

На початку XVII ст. створюються зразки планів воєнних міст Жак Ерар та Жак Перре, а у першій половині XVII ст. розгортається їхнє інтенсивне будівництво. Вони мають форму квадрату або правильного багатокутника з радіально-кільцевою системою вулиць, дозорною вежею в центрі, майданом для збору гарнізону та бастіонами.

Як місто – резиденція за проектом Жерома Ситоні було збудовано місто Нансі (1588 – 1611 рр.), на південь від старого Нансі. Нове місто мало прямокутну вуличну мережу.

Місто Ришельє в Пуату було збудовано при замку Ришельє у 1638 – 1641 рр. Будівничим міста й замку був архітектор Лемерсьє.

Жак Лемерсьє (1585 – 1654 рр.) навчався у Римі (1607 – 1613 рр.). Від 1637 р. – перший архітектор короля. Головні будівлі в Парижі – західний корпус Лувра з павільйоном годинників й частина північного корпусу (1624 р.), палац Ришельє (Пале Рояль, 1629 – 1636 рр.), церкви: Сорбонни (1629 р.), Валь де Грас (1635 – 1653 рр.), низка особняків.

Місто Ришельє було збудовано за єдиним задумом, у ньому чіткі форми будинків сполучалися з чітким плануванням вулиць та майданів. На початку XVII ст. перепланування звичайно не виходило за межі фортечних мурів міст, – саме так було в Парижі й провінціях. У 1633 – 1636 рр. було змінено межі міста. Західна його частина з палацами Лувр та Тюільрі, квартали вздовж вулиць Сент-Оноре й Ришельє були огорожені новим фортечним муром. Зі зростанням Парижа у західному напрямі з'явилась необхідність з'єднати передмістя Сент-Оноре з передмістям Сен-Жермен,

які розміщувалися на протилежних берегах Сени. Було зведено новий міст – Пон дю Неф (1678 – 1606 рр.).

Місто Париж завжди страждало від нестачі води. Потрібно було влаштувати фонтани. Тільки деякі з них становили художній інтерес. Це фонтан Медичі у Люксембурзькім саду (1620 р., архітектор Соломон де Бросс) і фонтан Самаритянки на Пон дю Неф.

Подальший розвиток планувальних робіт у Парижі увиразнювався включенням до павутиння середньовічних вулиць окремих правильно розпланованих будівель та регулярних майданів.

Величезний палацовий комплекс Лувра, що склався до середини XVI ст., мав вирішальне значення у формуванні плану міста та його архітектурного обличчя. Етапи формування цього комплексу визначально вплинули на всю архітектуру Франції.

Реконструкцію Луврського замку розпочали у 1624 р. Після перебудов архітектора Леско в середині XVI ст. створюваний наново королівський палац утворив південно-західний кут сучасного комплексу. Із північного заходу Лемерсьє симетрично збудував такий же корпус, а на стику встановив павільйон годинників. Так був створений західний фронт фасадів Лувра й до половини збудовані південний й північний корпуси. Лише Велика галерея (1608 р.), що з'єднала із боку Сени Луврський палац з палацом Тюільрі, стала новим словом в архітектурі Лувра. Це була принципово нова архітектура, розрахована на ефект.

Галерею будували архітектори Жак Андруе Дюсеро, а Луї С. Мегезо де Бросс, у 1611 р. (завершуючи роботу Лемерсьє) будує для Марії Медичі на лівому березі Сени на місці готелю Люксембург палацево-парковий комплекс, що одержав назву Люксембурзького палацу.

Початок XVII ст. було відзначено в містобудуванні Парижа створенням майданів. Одним із перших від 1606 до 1612 рр. будувався архітектором Клодом Шатийоном на правому березі Сени Королівський майдан. Весь фронт цього квадратного майдану (довжиною 139 м) утворений рядами однакових будинків.

У 1605 р. почали будувати майдан Дофіна, для якого Марія Медичі замовила кінну статую Генриха IV. Майдан займав західний край острова Сіте і був замкнений у формі трикутника за абрисом острова.

Прямолінійні вулиці, розміщені за осьовими координатами регулярного майдану й орієнтовані на монумент в її центрі, приходять на зміну хаотичній забудові й викривленим вуличкам із обмеженою середньовічною перспективою. Осьові зв'язки майдану стають

містобудівним принципом класицизму. Зростає організуюча роль майдану в архітектурі міста.

У 1677 р. було створено Академію архітектури. Директором її був призначений Франсуа Блондель. Першими членами були Франсуа Лєво, Лібераль Брюан, Антуан Ленотр, Франсуа д'Орбе. Академія надала критичну оцінку принципам бароко й визнала їх непридатними для Франції. Основою краси визнавалися пропорції. Сталося з нівелювання більш творчої течії (Перро) й суворої та сухої «класики» академізму, що наклало свій відбиток на складання стилю французького класицизму XVII ст. Уважалося зовсім обов'язковим, щоб центральній осі завжди відповідав виступ будівлі, балкон, віконний отвір або фронтон. Крила фасаду дозволялося замикати виступами. Від вертикальних членувань об'ємів переходять до горизонтальних композицій, зі спільною покрівлею, що підтримується антаблементом, балюстрадою, з чітко виразними членуваннями поверхів.

Найзначнішим містобудівником та воєнним інженером XVII ст. у Франції був архітектор **Вобан**, який збудував 150 міст-фортець. Деякі з них, такі як Брест, одержали подальший розвиток. Вобан уніс багато нового в науку фортифікації та вдосконалення захисту міста системою ровів, бастіонів та куртин. Укріплене місто зазвичай мало форму правильного багатокутника, охопленого великими петлями укріплень. Міста Лонгвін (1607 – 1609 рр.) та Неф-Бризак в Ельзасі були збудовані Вобаном у формі правильного восьмикутника з шаховим плануванням. У центрі була квадратна площа з в'їздами по кутах.

Місто – резиденція Версаль почав будуватися за планом Ленотра у 1662 р. і склався протягом трьох будівельних періодів. Рання його частина розміщена між трьома авеню, що ведуть до Парижа, Сен-Клу та Со, які утворюють тризуб. На північ від авеню, що веде до Сен-Клу, квартали були збудовані архітектором Мансаром, у той час як південні квартали виникли під час правління Людовика XV.

Промислові міста у XVII та XVIII століттях виникали на базі приморських гаваней та портів. Брест, заснований Кольбером у 1666 р., мав нерегулярний план, у 1694 р. Вобан перепланував місто на засадах регулярності. На узбережжі Атлантичного океану були збудовані порти Рошфор та Лорьєн. Пізніше архітектор Блондель надав місту Рошфор форму неправильного шестигранника. Місто добре вписано у природу. Біля річки має вільне планування, а в частині, віддаленій від ріки – регулярне.

Продовжувалися містобудівні роботи в Парижі, розпочаті у першій половині XVII ст. У 1676 р. було складено план (архітекторами Булле й Блонделем) із розширення й забудови міста, – один із перших в історії

містобудування. План передбачав розширення міста у північно-західному напрямі: на місці давніх укріплень проектувалися озеленення й «променади», що стали початком майбутніх Великих Бульварів; були парадно оформлені урочисті в'їзди до міста, – у вигляді триумфальних арок: Сен-Дені (1672 р., арх. Ф. Блондель), Сен-Мартен (1674 р., арх. Булле).



а)



б)



в)

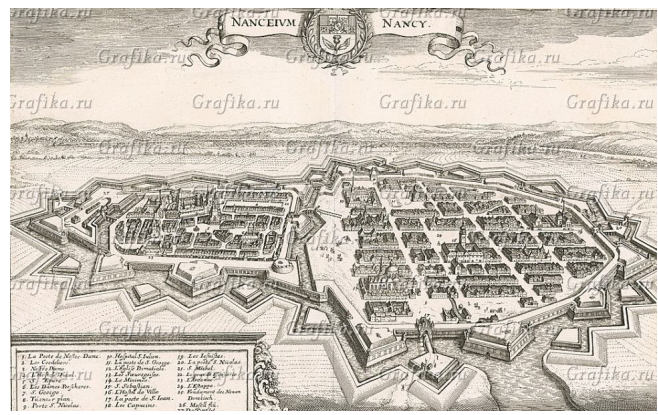


г)

Рисунок 1.7 – Архітектори Франції: а) – Себастьян Вобан; б) – Жак Лемерсьє; в) – Клод Шатійон; г) – Жан-Батист Кольбер



а)



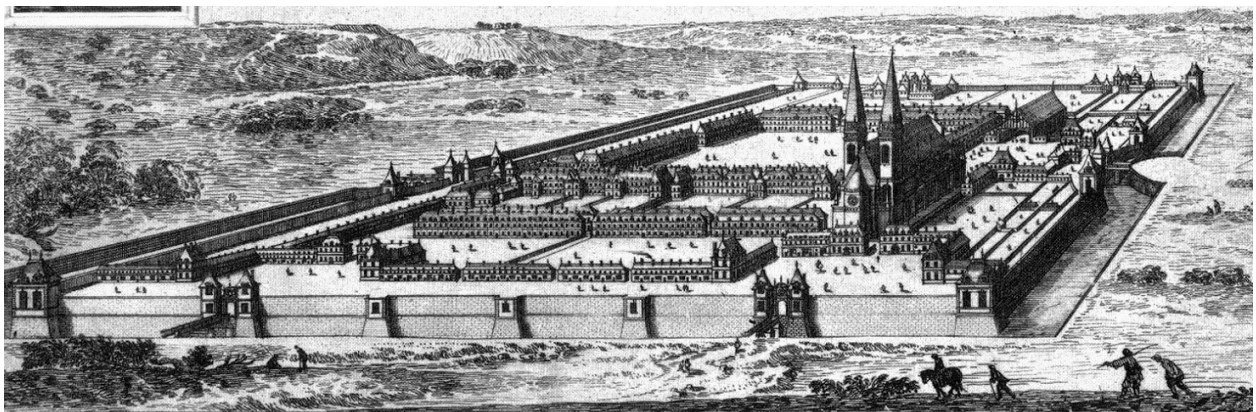
б)



в)



г)

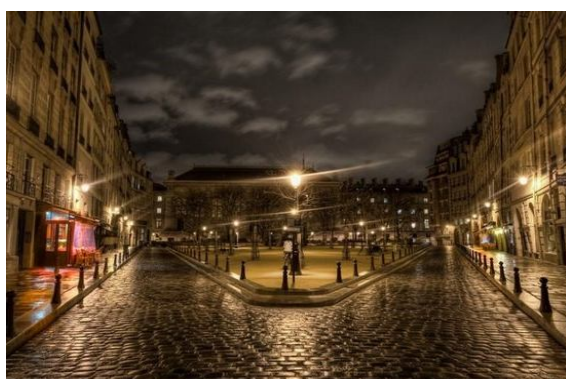


д)

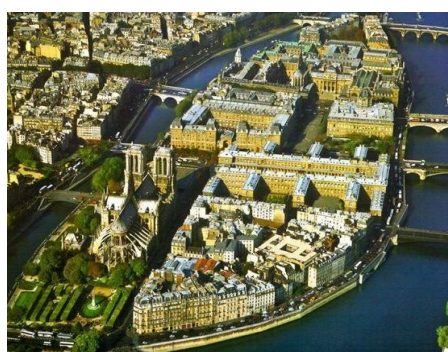
Рисунок 1.8 – Визначні архітектурні споруди Франції: а) – Брама Сен Дені, арх. Франсуа Блондель; б) – Місто Нансі, арх. Жером Ситоні; в) – Брест, арх. Вобан; г) – Фортеця Брест, арх. Вобан; д) – Місто Рішельє, арх. Жак Лемерсьє; е) – Нефбризак; ж) – Майдан Дофіна; и) – Острів Сітьє; к) – Рошфор, арх. Вобан; л) – Фонтан на Пон де ню Неф; м) – Сен Мартен, арх. Етьєн Луї Булле; н) – Фонтан Саморитянки; п) – Версаль; р) – Фонтан Медичі в Люксембургському саду, арх. Соломон де Бросс



е)



ж)



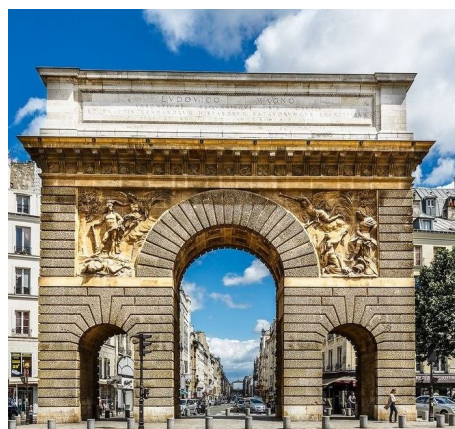
е)



к)



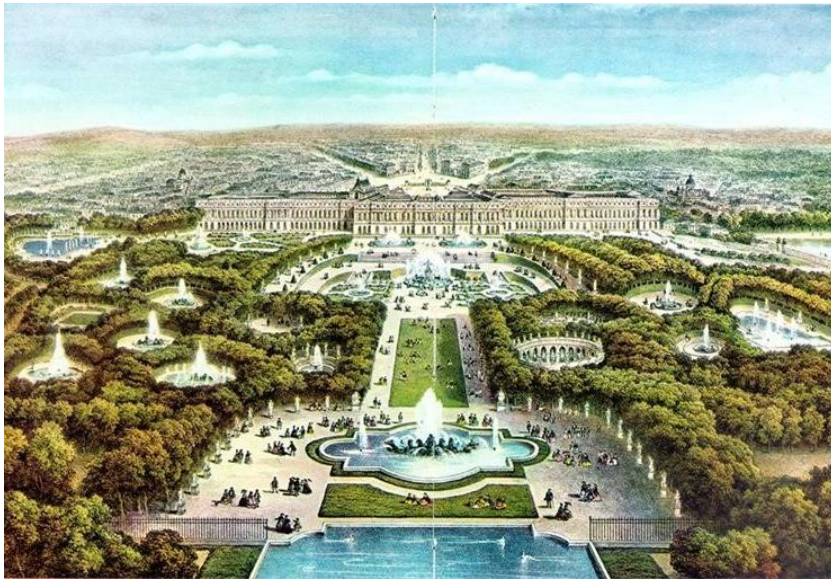
л)



м)



н)



п)



р)

Було розгорнуто роботи також у західній, шляхетній, аристократичній частині Парижа. У 1666 р. Ленотр спроектував три променеві алеї, що сходилися біля входу до парку Тюїльрі. За віссю тризуба проходив промінь Єлисейських полів, з півдня – алея Кур-ле-Рен, що вже існувала раніше. Із півночі алея, яка повинна була пройти через передмістя Сент-Оноре, – не була зроблена. Таким чином, в'їзд до Парижа із заходу мав відповідати в'їзду до Версалю. Ленотр змінив план Тюїльрі: виділив центральну алею, надав їй функції вісі симетрії.

Перед статуєю Людовика XIV, що його вшанували як божество, і вдень, і вночі горіло незгасиме полум'я

У цей період у Парижі Ж. А. Мансар створив два майдани – Вандомський та Перемог, – обидва на честь Людовика XIV. Вандомський майдан, що отримав назву власника ділянки – герцога Вандомського, завершений у 1701 році за проектом Мансара, становить чотирикутник зі зрізаними кутами. Майдан був обудований єдиним фронтом будівель палацевого типу з портиками за довгими боками й на зрізаних кутах.; у центрі майдану стояла кінна статуя Людовика XIV роботи Жирардона. Увесь майдан створювався як обрамлення для статуї короля, цим і пояснюється його замкнений характер. На майдан виходили дві короткі вулиці, що замикалися: одна порталом монастиря Капуцинів, друга – монастирем Фейянтів із порталом роботи Фр. Мансара. Вандомський майдан створив новий опорний містобудівний центр на заході Парижа.

Циркульний майдан Перемог (проект – 1679 р., побудова – 1685 р.) створювався на перехресті двох нових вулиць як тріумфальний. Кінна статуя

Людовика XIV із визолоченої бронзи роботи Жирардона своїми розмірами пригнічувала простір маленького майдану (діаметром лише 60 м). У фасадах будівель, що її оточували, проходив єдиний мотив, характерний для Ж. А. Мансара, – аркади у першому поверсі, великий іонічний ордер пілястр двох верхніх поверхів й похилі покрівлі з люкарнами двох переміжних форм.

1.4.2 Провідні майстри містобудування

Наприкінці XVII ст. було зроблено проекти перепланування східної частини міста. Венсенський замок із передмістями Сент–Антуан (Бастилія) за посередництва широких бульварів, названих Венсенськими, приєднали до Парижа. Система суміщення проїжджої частини вулиці з пішохідним бульваром була вжита й на лівому березі Сени, перед собором Інвалідів також, і в XVIII ст. – перед Воєнною школою. Великі алеї, включені до звичайної мережі міських вулиць, стали характерною рисою Парижа.

Королівський міст був збудований на продовженні вулиці Бак (поблизу Тюільрі) за проектом Ж. А. Мансара Жаном IV Габріелем. Продовжує забудовуватися острів Сен Луї, приєднаний до Парижа завдяки побудові двох мостів. Тут Лево збудував низку готелей, серед яких особливо цікаві готелі Ламбер, Езелен та Лозен.

Лево [le Vau], Луї (1612 – 1670 рр.)

основоположник французького класицизму другої половини XVII ст., – будував у Парижі Лувр (1664 р.), лікарню Сальпетрієр, церкви – Сен-Луї-ан-Маль (1664 – 1679 рр.), Св. Євстафія, Колеж Чотирьох Націй (1668 р.), особняки: Лозен, Ламбер (1630 р.), Ліон, Езелен (1642 р.) та інші; королівські замки: палац у Версалі, Тріанон де Порселен, звіринець (1661 – 1681 рр.), Медон, Сен-Жермен-ан-Ле, замки вельмож – Віде Віль, Сен-Сусі-ан-Брі (1643 р.), Во-ле-Віконт (1656 – 1660 рр.) та інші.

Про те, як змінився Париж у другій половині XVII ст., свідчить низка великих ансамблів, створених у різних околицях міста. До «організму» міста увійшов могутній ансамбль Лувра, що за власним масштабом склав нову центральну частину Парижа, – «Палацевий Париж», що зайняв належне місце разом із попередніми частинами міста – «Сіте» та «Віль». Луї Лево розпочав завершення Лувра у 1661 р., і вже до 1664 р. «чотирикутник» Лувра було збудовано. У трьох нових фасадах палацу Лево повторив західний фасад Леско та Лемерсьє. Для головного вуличного фасаду Лувра (східного) Лево взяв за зразок фасад церкви Сен-Жермен Л'Оксеруа, що стояла навпроти палацу. Проект Лево був визнаний як недостатньо представницький, і тому було оголошено конкурс, у якому взяли участь італійські архітектори Райнальдї, Берніні; проекти подалм Лемерсьє, Моро,

Готтар, Леблон, Перро та інші. Переміг Клод Перро, чий фасад було втілено у 1667 р. Він приваблює й скорює органічним масштабом, величним спокоєм та парадністю всієї композиції. Східний фасад Лувра підкорив весь оточуючий простір та виявився головною частиною усього величезного ансамблю палацу. Важко знайти більш яскравий приклад французького класицизму другої половини XVII ст. за просторовою організацією та пластичною виразністю. Варто відзначити, що під час зведення свого фасаду Перро не взяв до уваги будівлю Лево. Фасад Перро перевищив реальну довжину будівлі, що спричинило до необхідності звести за південним фронтом нову, суто декоративну фасадну стіну, яка немов би ширмою загородила з боку Сени фасад будівлі Лево. Це є надзвичайно характерним для прийомів бароко. Цей же прийом використав і Лево у колежі Чотирьох Націй, коли загородив декоративною стіною, яка має форму напівкруглого фасаду, прямокутний корпус будівлі.



Рисунок 1.9 – Жан Габріель IV



Рисунок 1.10 – Клод Перро

Не менш важливою у складанні образу «класичного» Парижа є ротонда собору Інвалідів Ж. А. Мансара (1676 – 1708 рр.). Оздоблення ротонди завершував до 1755 р. Робер де Котт. Лібераль Брюан у важких формах збудував дім воєнних інвалідів, – найбільшу зі споруд цього роду. Будівля цілковито змінила власний образ із уведенням до цього ансамблю величезної купольної ротонди, яка виявилася ще однією висотною домінантою Парижа, разом із куполами церков Валь де Грас та Сорбонни. Чіткість композиції чітко центричного об'єму, спокійна врівноваженість має сполучена з урочистою піднесеністю образу. Майстер досяг цього у сполученні елементів

композиції церков Сорбонни, Валь-де-Грас та колежу Чотирьох Націй та новому об'єднанні їх у цілому. Собор Інвалідів, увінчаний могутнім визолоченим куполом, панує над сірими будівлями Парижа. Ротонда собору Інвалідів має у плані квадрат, кути якого між відгалуженнями хреста утворені капелами. Комплекс дому Інвалідів увійшов до планування лівого берега Сени та виявився у південно-західному куті його опорним ансамблем, так само, як на правому березі Люксембурзький палац, Пале-Рояль та Лувр.



а)



б)



в)

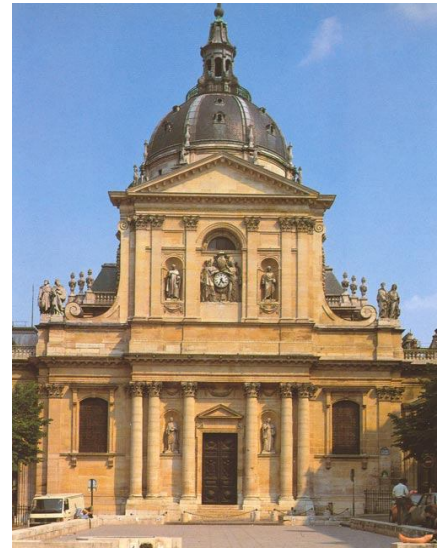


г)

Рисунок 1.11 – Визначні архітектурні споруди Франції: а) – Коледж чотирьох Націй, арх. Луї Лєво; б) – Пале Рояль, арх. Жак Лємерсьє; в) – Королівський міст поблизу Тюільрі, арх. Жуль Ардуен–Мансар; г) – Собор Інвалідів перед Воєнною школою, арх. Жуль Ардуен–Мансар; д) – Лувр; е) – Церква Сорбонни, арх. Жак Лємерсьє; ж) – Церква Валь Де Грас, арх. Жак Лємерсьє; и) – Люксембурзький палац, арх. Соломон де Брос



д)



е)



ж)



и)

Хоча містобудівні роботи в Парижі XVII ст. й змінили обличчя міста, та все ж у цілому він продовжував залишатися середньовічним, із безладною та хаотичною забудовою, куди було вкраплено в різних місцях ансамблі окремих регулярних майданів та великих палаців, ізольованих від бурхливого життя міста й таких, що мають парадний представницький характер. Під час перепланування інших міст у середньовічну мережу вулиць, як і в Парижі, включалися окремі ансамблі та розширювалися вулиці.

1.5 Архітектура Франції XVII ст.

1.5.1 Провідні майстри французького бароко й класицизму

Мансар, Франсуа (1598 – 1666 рр.)

один з основоположників французького класицизму XVII ст., учень С. де Росса та Шарля дю Рі.

У низці витворів розвинув принципи Делорма (церква Сен-Марі де ла Візітасьон, 1632 р.), доповнюючи суворий класицизм фасадів маньєристським декором.

У 1635 р. збудував Отель де Врієр в Парижі, що надовго став зразком для міських особняків. Спроектував й звів головний корпус Шато Блуа. Автор Шато Мезон (1646 р.) для судді Паризького Парламенту Рене де Лонгейль та першу церкву Валь-де-Грас, завершену й дещо перероблену Лемерсьє.

У 1655 р. завершив радикальну перебудову Отеля Корнавалет, де нині розміщується Музей Парижа.

У розвитку типу французького замка розрізняються два напрями: один – офіційний, на захист ідеї абсолютизму; другий брав за основу людську особистість. До цієї групи наближені численні замки, – заміські резиденції та всілякого роду малі палаци, – королівські та родовитих вельмож, які шукали в них затишку й відпочинку від придворного життя.

Найяскравішим прикладом другої групи замків є замок Мезон поблизу Парижа (1642 – 1646 рр.), збудований Ф. Мансаром для президента паризького парламенту Рене де Лангея на високому березі Сени. Будівля, що зберігає П – образний план із центральним ризалітом й крилами, що виступають, однак вільна від традиційної замкненості французьких замків. Кожний із об'ємів споруди зазвичай перекритий індивідуальним дахом. У декорі фасадів Мансар наслідує майстрів італійського й французького Відродження, використовуючи відповідні поверхам ордерні членування.

Витвори Ф. Мансара позначені вишуканим смаком й тонким прорисуванням. Майстер йшов від власного індивідуального розуміння класичного спадку й створив власний стиль, де знайшов саме ту золоту середину, коли декоративна збагаченість форм не закриває простоти та розуміння загальної композиції об'ємів та мас, чіткості вирішення плану, що особливо властиве замкові Мезон. Цей шедевр Мансара надає чітке уявлення щодо рис французького класицизму першої половини XVII ст. Замок Мезон відіграв велику роль у подальшому розвитку типу малих «інтимних» палаців, між іншим, й тих, що будувалися у Версалі: Порцелянового, Великого та Малого Тріанонів.

Чудовий інший витвір Ф. Мансара – замок Блуа, перебудований ним із

більш ранньої споруди. До кінця XVI ст. у Парижі склався тип готеля, що панував у французькій архітектурі протягом двох століть, – із житловим домом між подвір'ям та садом. Подвір'я, обмежене службами, виходило на вулицю, а житловий корпус розміщувався в глибині, відділяючи подвір'я від саду, як в готелі Карнавальє архітектора Леско (середина XVI ст.), перебудованим сторіччям пізніше Мансаром. Франсуа Мансар будував багато готелей, надаючи їм затишок та комфорт.



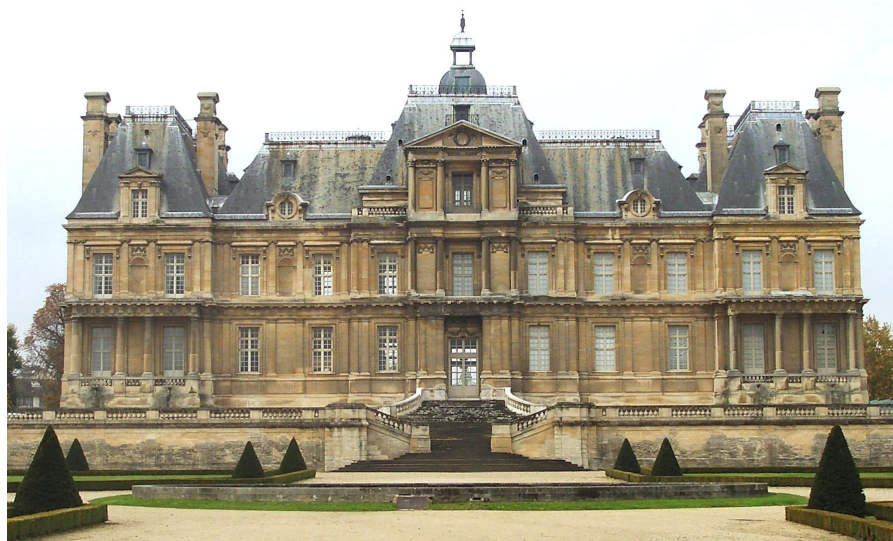
Рисунок 1.12 – Бюст П'єра Леско

В готелі Карнавале (1655 – 1666 рр.) він створює чітке планування приміщень. В готелях Де ла Вільєр та Бациньєр Мансар робить вздовж вулиці невисоку кам'яну глуху огорожу, відносячи служби на боки двору, що пізніше стало звичайним. Щоб зробити дім зручним, із мінімумом прохідних приміщень, Ф. Мансар уводить велику кількість різноманітних сходів. Вестибюль та парадні сходи стають обов'язковою частиною готеля.

В готелях першої половини XVII ст. звичайно приміщень небагато, як правило, ще немає парадних кімнат. Гостей приймають або в житлових, або навіть у спальних приміщеннях. Як вітальні використовують також галереї, вони зберігаються до кінця XVII ст. У цих готелях ще немає глибокої єдності плану й фасаду. Прості й зручні плани сполучаються з пишно прикрашеним фасадом. Кути будівлі, віконні та дверні отвори прикрашаються рустами (готель Мазарині Ф. Мансара). Вхідні двері оздоблюються наличниками.

Велике значення у формуванні нового образу будинків мали покрівлі, конструкція й форма яких змінювалися зі збільшенням приміщень й укрупненням габаритів будинків. Виникла потреба у зменшенні нахилу покрівель, що виявилися надто високими.

У 1630 р. Мансар запропонував ламану форму покрівлі з використанням горища під житло. Ця система, названа за ім'ям автора *мансардою*, отримала міжнародне визнання й розповсюдження. У середині XVII ст. роздільне покриття кожної частини дома починає замінюватися спільним на всю будівлю.



а)



б)



в)

Рисунок 1.13 – Архітектурні витвори Франсуа Мансара: а) – Мазарині готель; б) – Замок Блуа; в) – Готель Карнавальє

Із приходом до влади кардинала Ришельє, ідеолога абсолютизму, створюється низка сакральних споруд, – між іншим, церква Сорбонни, арх. Лемерсьє (1635 – 1642 рр.) й собор жіночого монастиря Валь-де-Грас, – одні

з «найбарочніших» споруд Франції. В основі архітектурних концепцій французького класицизму полягали ренесансні будівлі Італії, що сприймалися французами XVII ст. як зразки класичного мистецтва. Церква Візиток у Парижі (1652 – 1634 рр.) роботи Мансара у своєму образі віддалено пов'язана з Темп'єтто Браманте. Не менш цікава у цьому відношенні церква монастиря Мінімів (1632 р.).

1.5.2 Творчість А. Ленотра та Ж. А. Мансара

Мансар, Жюль Ардуен (1646 – 1708 рр.)

провідний представник французького класицизму другої половини XVII ст. Від 1675 р. став придворним архітектором Людовика XIV, а від 1678 р. – головним архітектором Версаля, де створив Нову Оранжерею й Трианон. У його майстерні розроблені проекти замка Марлі біля Парижа та паризького собору Інвалідів. Від 1685 р. – головний архітектор короля, який оживив класицизм елементами бароко у трактуванні простору й декору.

Найособливіше місце серед усього замкового будівництва займає Версаль, – королівська резиденція (витвір Лево, Ж. А. Мансара, Лебрена, Ленотра та Ж. А. Габріеля). Тут відбуваються величезні будівельні та ландшафтні паркові роботи, створюється грандіозний архітектурний ансамбль палацу, парка й міста.

Перебудову маленького замку Людовика XIII під час правління кардинала Мазаріні доручили архітекторів Лево, який розпочав її у 1661 р. Роботи Лево у Версалі велися двома етапами. У 1661 р. будувалась оранжерея, перебудовувався звіринець (1662 р.). У 1668 – 1671 роках замок Людовика XIII був побудований новими приміщеннями, так що стіни корпусів, що утворюють Мармурове подвір'я, яке виходить на схід, у бік шляху на Париж, збереглися; стіни ж зовнішніх фасадів замка у значній своїй частині були зруйновані. Зрештою цього західний, парковий фасад подовжився втричі; південний та північний фасади також подовжилися завдяки двом вишуканої форми корпусам, якими був утворений перед Мармуровим подвір'ям більш широкий двір. Закінчив оформлення передньої частини подвір'я Франсуа д'Орбе, який установив за лінією східних торців палацу решітку з двома павільйонами. Таким чином було утворене «Королівське подвір'я». У результаті цього другого будівельного циклу Версаль склався у цілісний палацевий та парковий ансамбль, чудовий приклад синтезу мистецтв, – архітектури, живопису, скульптури та садово-паркового мистецтва французького класицизму XVII ст. Після смерті Мазаріні Версаль, створений Лево, став вважатися недостатньо величним

для виразу ідей абсолютизму. Із тією ж метою для перебудови Версаля був запрошений Ж. А. Мансар, з чийм ім'ям пов'язаний третій будівельний період у створенні цього комплексу (1678 – 1708 рр.). Мансар ще збільшив палац зведенням двох крил довжиною по 500 м кожне, під прямим кутом до південного (1678 – 1682 рр.) та північного (1684 – 1689 рр.) фасадів палацу. У північному крилі він розмістив церкву (1698 – 1710 рр.), а вестибюль завершав Робер де Котт (1709 – 1710 рр.). Крім того, Мансар надбудував над терасою Лево ще два поверхи й створив уздовж західного фасаду Дзеркальну галерею, яка замикається залами Війни та Миру (1680 – 1686 рр.). Уздовж вісі палацу в бік під'їзду на другому поверсі Мансар розмістив королівську спальню з видом на місто та кінну статую короля, встановлену пізніше у точці перетину променів тризуба доріг Версаля. У північній частині палацу розміщувались апартаменти короля, а в південній – королеви (1671, 1673 – 1681 рр.). Мансар збудував також два корпуси для міністрів (1671–1680), які утворили третій, – Двір Міністрів – та з'єднав ці корпуси багатого визолоченою решіткою.

Усе це зовсім змінило образ будівлі за тієї саме її висоти. Геть пішли контрасти, свобода фантазії, залишилась видовжена горизонталь триповерхової споруди, поєднаної у власній побудові своїх фасадів, із цокольним, парадним та атиковим поверхами. Майже ніякого різноманіття, окрім протиставлення вікон головного поверху невеликим квадратним отворами мезоніна. Враження грандіозності, яке справляє ця блискуча архітектура, досягнуте великим масштабом цілого, простим і спокійним ритмом усієї композиції.

У центральній частині палацу розміщувалося королівське сімейство, а у величезних крилах, прибудованих Мансаром, перебували сторожа та придворні. Парадні кімнати королівського подружжя займали другий поверх. Одна група покоїв розміщувалася анфіладою вздовж зовнішньої стіни палацу, зверненої в бік парку, друга – уздовж Мармурового подвір'я. Кожна кімната присвячувалася різним античним божествам, імена яких алегорично пов'язувалися з членами королівського сімейства. По стінах висіли станкові картини, що пізніше склали перший музейний фонд Лувра.

До великих апартаментів короля вели сходи Послів (1678 – 1679 рр.), до великих апартаментів королеви – сходи Королеви. Майже всі інтер'єри центральної частини палацу були виконані за проектом Лебрена або у співробітництві з Мансаром за постійної консультації братів Перро. У Дзеркальній галереї, як також у залах Війни та Миру вже ніщо не нагадує бароко. Ясна зрозумілість, композиційна чіткість й чудова витонченість архітектурної форми роблять ці інтер'єри видатними пам'ятками класицизму кінця XVII ст.

Версальський палац неможливий без його парку. Цей парк створений чудовим майстром – архітектором-садівником Ленотром.

Ленотр (Le Nôtre), Андре (1613 – 1700 рр.)

французький майстер садово-паркової архітектури.

Від 1660 р. й до останньої хвилини життя Ленотр був зайнятий створенням двох знаменитих парків: Во ле Віконт та Версаль, що стали безумовними зразками для наслідування по всій Європі протягом більшої частини XVIII ст.

Андре Ленотр виріс і творчо склався у сім'ї садівників Моллів. Він багато створив й перепланував на засадах регулярного «французького» парку класицизму XVII ст.: Во-ле-Віконт (1661 – 1663 рр.), Кланьї (1674 р.), Со та Медон (1680 р.), Шантільї та Шуазі (1690 р.), Пінон, Марлі (1699 р.), Сен-Клу, район Єлісейських полів у Парижі, парк Тюільрі (1664 – 1672 рр.) та Версаль (1663 – 1700 рр.).

У своїх парках Ленотр послідовно впроваджує засади класицизму, – регулярність, сувору симетрію, зрозумілість композиції, чіткість підпорядкування головного й другорядного.

За поглядами Ленотра палац має бути підданий гарному огляду й оточений повітрям. Від центру палацу має відходити головна алея – вісь симетрії парку. Вона не має бути замкненою, але прямує в безкінечність, має зливатися з далечінню. Ленотр не полюбляє обмежених просторів, він захоплює безмежним розкриттям простору. Головну алею перетинають поперечні, що утворюють прямокутні або квадратні ділянки боскетів. Боскети зазвичай розміщені симетрично, однак не мають бути однаковими всередині. Перед будівлею мають бути розплановані на терасах партери або водні басейни з гарним оглядом. Увесь парк має добре оглядатися. Гарний сад не може бути схожий на ліс із його неорганізованістю та свавіллям.

Покладаючи до основи своїх композицій ці принципові засади, Ленотр створює вражаючі за розмахом та грандіозністю парки, які можна порівняти лише з будівництвом міст. Шляхом умілого насадження й підстригання дерев Ленотр створив у живому матеріалі чіткі й зрозумілі архітектурні об'єми, уперше зробивши садово-паркове мистецтво тривимірним. Він створює стіни підстрижених дерев, насаджених одне до одного без просвітів, неначе суцільна низка будинків у створенні простору вулиці. Майстер не любить віртуозних різнофарбних партерів. Його стихія – це композиція боскетів та водойм, симфонія кольорових і фактурних поєднань та сполучень. Навіть скульптурі він відводить підлегле місце, хоча її й дуже багато у створених ним садах і парках.

Версальському палацеві надано західно-східної орієнтації, завдяки

чому у променях призахідного сонця він сприймається особливо яскравим, блискучим та осяйним.

Ленотр у Версальському парку створив три промені, що сходяться у вершині великого каналу. У композиції парку він використав оптимальне число три, збудувавши парк із трьох частин: партерів перед палацом, боскетів із обидвох боків уздовж головної вісі та масива вільнорослої зелені, згрупованої навколо Великого Каналу, який у 1671 р. отримав форму хреста.

Зв'язок палацу з парком особливо відчувається з вікон Дзеркальної галереї, звідки видно усі три боки зелених килимів газонів: із півночі – водні площини фонтана Дракони, із півдня – партери Хреста та швейцарців.

Велике планувальне значення мають численні скульптури роботи Ф. Жирардона та А. Куазевокса, що допомагають затвердити пануючий всюди порядок. У третій, лісистій частині парку також у достатку вази й скульптури. Ленотр вільно відступає від своїх суворих принципів у бічних алеях, замкнених фонтаном Дагони, позбавлених вільної перспективи.

Для влаштування водних партерів та фонтанів був споруджений акведук, що постачає воду до Версаля з Кланї, із річок Жуїн та Луари. Версальський парк передбачає рух глядача. Гармонійно сполучуючи у собі суворе планування зі зміною різноманітних комплексів, він створює силу декоративного впливу. У Версалі немає жодного предмету, що не сприймався б або як дуже великий, або як дуже маленький. Палац зблизу сприймається велично, але коли відходиш від нього до каналу, стає вузькою смугою. Якщо дивитись на парк, від палацу його простори розширюються та йдуть до самого виднокругу. Паркові статуї зблизу співмірні людині, але якщо споглядати на них із терас палацу, вони стають маленькими, а їхній масштаб підкреслює грандіозність навколишнього простору. Узагалі у Версалі масштаби палацу й парку, зелені й водної гладіні басейнів сприймаються перебільшеними. А їхні об'єми – двовимірними. Усе стає пласким та невідчутним на дотик. Особливістю Версальського парку є алегоричний сенс його скульптур, міфологія яких умовна, і це підкреслено. Фонтан Аполона – бога Сонця – центральна фігура Версальського парку. Дагона – мати Аполона – немов би відкриває блискучу ходу богів та богинь. Образи античних статуй немов би переплітаються із зображеннями коронованих осіб XVII ст. Уперше це було задумано й втілено у замку Ришельє, а потім завершено у Версалі.

Роботи у Версалі коштували державі 250 млн ліврів. Версальський палац та Версальський парк приголомшують своєю величчю. Щоб тут було легко та приємно жити, у глибині вільно спланованої частини парку Лево був збудований у 1670 р. так званий Порцеляновий Тріанон. Ця живописна

споруда з декором з блакитної, жовтої та білої порцеляни пізніше перестала відповідати суворим потребам стилю і 1687 року її було зламано, а на цьому місці Ж. А. Мансар за участю Робера де Котта збудував новий, Великий Трианон, – одноповерхову будівлю з пласкою покрівлею, виконану з дорогоцінних сортів мармуру. Образ цієї споруди, витонченої та вибагливої, відбиває інтимне життя палацу.

Отже, у Версальському замку чітко розмежувалися дві основні функції цієї споруди: представницька, державна та інша – інтимна, пов'язана з особистим життям короля та його наближених.



а)

б)

в)

Рисунок 1.14 – Найвизначніші архітектори Франції: а) – Андре Ленотр; б) – Шарль Лебрен; в) – Франсуа Мансар



а)



б)

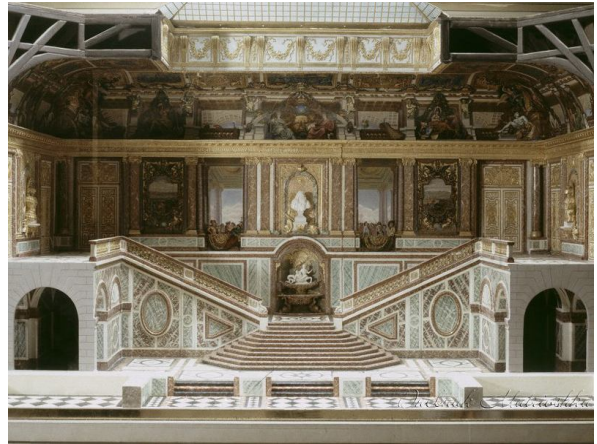
Рисунок 1.15 – Архітектурні витвори архітектора Жюля Ардуена Мансара:
а) – Великий Трианон у Версалі; б) – Королівський двір у Версалі;
в) – Мармуровий двір у Версалі; г) – Дзеркальна галерея Версальського палацу;
д) – Сходи Послів у Версалі



в)



г)



д)

Контрольні запитання

1. У чому полягає відмінність просторово–планувальної побудови майданів епохи бароко порівняно до майданів епохи Ренесансу?
2. Надати головні барокові принципи побудови площа дель Пополо в Римі.
3. Визначити планувальні особливості площі Св. Петра в Римі.
4. Порівняти просторову побудову майданів Вандомського та Перемоги в Парижі.
5. Схарактеризувати головні твори Ж. А. Мансара.
6. Які барокові прийоми побудови корпусів Лувра були використані у проекті Перро?
7. Визначити два шляхи розвитку типу французького замку у XVII ст.
8. Які принципові засади формування простору «французького» парку за Ленотром?
9. Яка тричастинна побудова Версальського парку була передбачена проектом Ленотра?
10. Визначити планувальні особливості Версальського парку.

2 МІСТОБУДУВАННЯ ТА АРХІТЕКТУРА АВСТРІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ XVII ст.

2.1 Містобудування та архітектура Австрії XVII ст. Особливості організації містобудівної реконструкції. Реконструкція Відня

2.1.1 Головні засоби містобудування

В Австрії XVII – XVIII століття є часом перемоги над суспільними станами, а потім – розвиток та зміцнення абсолютної монархії, яка спирається на католицьку церкву.

Двір, церква й шляхта визначали обличчя монументального будівництва, пануючі художні смаки. Архітектура стає провідною галуззю художньої творчості, яка підкорює та всотує живопис і скульптуру.

Як центр монархії особливо висувається Відень, саме тут зводяться будівлі, яким наслідує вся імперія. Провідними типами монументальних споруд стають палаци імператора й придворних та католицькі монастирі, що будувалися для чернецьких орденів, насамперед єзуїтських.

Незважаючи на перерву, викликану спустошливою Тридцятирічною війною (1618 – 1648 рр.) й постійну загрозу турецької навали, у країні успішно розвивається будівництво. Період від початку до 50-х років XVII ст. належить до часів раннього бароко. Оточенням монастирів та палаців, де форми бароко визначилися найбільше, є пересічна житлова забудова. До кінця XVII ст. житлова забудова, наслідуючи середньовічну схему міста, що залишилася незмінною, поділяється на будинки, розміщені в межах оточеного укріпленнями міста, й будинки передмість. Будинки всередині межі укріплень не змінюють своєї структури, вони звернуті до вулиці торцем й розміщені на вузьких ділянках. Одно- та двоповерхові будинки передмість наслідують типові селянського дому.

Вплив бароко розповсюджується, передусім, на галузь сакрального будівництва. Храми виявилися найбільш характерним прикладом монументального будівництва раннього бароко.

Архітектура цього періоду спрямовувалась італійськими архітекторами, тому що кадри місцевих архітекторів значно зменшилися за часи війни. Першою пам'яткою нового напрямку є збудований за проектом Сангіно Солері з Комо (1576 – 1646 рр.) собор у Зальцбурзі, – резиденція архієпископів, тісно пов'язаних із римським папою. Оснований на місці романської базиліки, він став центром комплексу з чотирьох майданів, що виникли навколо нього. Архітектурі собору вже властиві елементи, що характерні для пізніших сакральних споруд раннього бароко.

Фасад собору в Зальцбурзі – купольної двобаштової базиліки – чітко розчленований за вертикаллю трьома ярусами пілястр, що водночас підкреслюють межі окремих частин будівлі. Побудовані після собору університетська єзуїтська церква у Відні (1627 – 1631 рр.), церква домініканців у Відні (1631 – 1634 рр.), Шотландська церква у Відні (1638 – 1641 рр.) мають таку ж пласку декорацію, а їхні плани та фасади сходять до італійських зразків, – між іншим, до церкви Іль Джезу в Римі – прототипу багатьох католицьких храмів Європи. До завершення раннього бароко пласкі фасади храмів змінюються багатоплановими, їхня архітектурна декорація стає більш рельєфною та насиченою. Прикладом може бути Віденська церква Двору, до романської основної будівлі якої Карло Сгіторія Карлоне прибудував (близько 1661 р.) бароковий фасад. Церква є основним елементом ансамблю площі. Внутрішнє оздоблення ранньобарокових церков, особливо розроблених сім'єю зодчих Карлоне, має в достатку пишну ліпнину, якою обрамовуються порівняно невеликі фрески. Найвищого розквіту цей вид декору досягає у 80 – 90-ті роки XVII ст.

Палацеве міське будівництво й особливо будівництво громадських споруд почало розвиватися значно пізніше сакрального. Найбільш раннім бароковим палацом варто вважати архієпископський палац у Відні (1632 р.). Палац будував флорентієць Джованні Кокканані, який взяв зразок з власної батьківщини. Пласка фасадна стіна прорізана віконними отворами й увінчана карнизом, що сильно виступал. Наступні будівлі зберегли плаский фасад та могутній виступний карниз й отримують достатньо рельєфне оформлення у вигляді надвіконних прикрас, обрамлень, порталів й гладких квадратів та пласких пілястр, що членують стіни. Для композиції фасадів у цілому характерна спокійна обробка поверхні стіни, рівномірне розміщення вікон, що зберігають площинність фасаду. Прикладами віденських споруд є палац Штархемберг (1661 р.), крило Леопольда у Хофбурзі (1660 – 1668 рр.), – архітектор Філіберто Лучесе, палац Лобковіц (1685 р.), арх. П. Геккала, палац Капрара (1668 р.).

Замки дворян, збудовані на початку періода раннього бароко, наслідують традиції Ренесансу. Це справжні оборонні споруди, оточені кільцем наповнених водою ровів. Розміщені за периметром двору корпуси по кутах мають башти, що сильно виступають споряджені бійницями (замок Астштергейм, близько 1600 р.). На завершення періода раннього бароко замки також зберігають ренесансні риси. Наприклад, замок Петронелль (1613 р.), арх. Доменіко Карлоне. Споруда також становить комплекс із чотирьох корпусів, що оточують двір, біля зовнішніх кутів знаходяться восьмикутні башти, що сильно виступають. Навкруги замка був заповнений

водою ров. Декорація парадних приміщень замків близька до декору храмів. Вона складається з живописних полотен у пишних обрамленнях. Будинки невеликих маєтків переважно наслідують зразки Ренесансу – вони повторюють традиційну схему селянського альпійського дому. Проникнення форм бароко відчувається лише в декорі.

Високе бароко – найблискучіший та найвеличніший період у розвитку архітектури Австрії, що охоплює час від 1690 до 1740 рр. Загальний підйом культури виявився у переході провідної ролі в архітектурі від зодчих італійців до місцевих майстрів, які висунули австрійську архітектуру на перше місце в розвитку зодчества германських країн.

2.1.2 Творчість Фішера фон Ерлаха та Йогана Лукаса Гільдебрандта

Основним типом монументальної архітектури стає палац – символ збільшуваного абсолютизму. Майстром, який створив новий тип палацу, був найбільший архітектор австрійського бароко – **Йоган Бернгард Фішер фон Ерлах** (1656 – 1723 рр.), який народився у Граці та одержав архітектурну освіту у Римі. Йому насамперед належить заслуга у розвитку національної школи бароко.

Габсбурги, що остаточно зміцнили свою владу в Австрії, потребували власного Версаля. Фішер, якому замовили проект, не став сліпо наслідувати французькому зразкові. Ідея парадної заміської резиденції була втілена їм у проекті більш складного, побудованого за іншими композиційними засадами комплексу. Палац за проектом Фішера було вирішено збудувати поблизу Відня, на місці старого королівського мисливського замку Шенбрунн, зруйнованого турками. На противагу італійським віллам, чиї будівлі розміщувалися біля підніжжя узвищів, Фішер передбачав зайняти своїм протяжним розгорнутим до Відня (немов велетенська фігурна скоба) палацом вершину пагорба, на якому пізніше було збудовано Глоріетту.

Палац Шенбрунн був інакше, ніж Версаль, пов'язаний із прилеглим до нього парком та містом. Парк не мав прямокутно-променевого планування. Він був терасованим підніжжям для палацу й був більш відкритим й таким, що легше сприймається, ніж Версальський парк. Палац домінував не тільки над грандіозним парком, але й над містом.

Проект нового Шенбрунна не був втілений. Замість нього Фішер склав новий проект, за яким менший за розміром палац займав підніжжя пагорба. Другий проект і став основою нового будівництва, розпочатого у 1696 р.

Ідею першого проекту Фішера втілив інший провідний майстер австрійського бароко – **Йоган Лукас Гільдебрандт** (1668 – 1745 рр.) який також пройшов вишкіл в Італії. Їм було розпочате будівництво (також за

межами віденських укріплень) двох літніх палаців для принца Євгена Савойського, що згодом отримали назву Бельведер. Спочатку біля підніжжя пагорба був зведений невеликий одноповерховий палац, так званий Нижній Бельведер (1644 – 1716 рр.). Невдовзі Гільдебрандт починає зведення другого палацу – Верхнього Бельведера (1721 – 1723 рр.), на верхівці пагорба. Саме у Верхньому Бельведері було реалізовано ідею першого проекту Шенбруннського палацу. Із пагорбів відкривалася вільна перспектива древньої столиці. У центрі картини, що відкривалася з Верхнього Бельведера, височів шпиль головного храму міста – собору Св. Стефана. По боках його, на одній лінії з Нижнім Бельведером, – два барокових куполи церков Карла Борромея (1716 – 1737 рр.) й монастиря салесіанок (1727 – 1730 рр.), що обрамовують вертикаль древнього собору. Отже, цілком відкритий оглядові, як і Шенбрунн, ансамбль пов'язувався у єдину систему не тільки з близьким бароковим оточенням, але й з дальнім видом старого міста. Протилежний парковому в'їзний фасад палацу відкритий до величезного штучного ставка у фігурному кам'яному оздобленні. Споруда виглядала особливо легкою через те, що складалася з семи павільйонів, увінчаних окремими дахами кожний. Різновисокі павільйони об'єднувалися єдиним цокольним поверхом, карнизом та однаково оформленими вікнами. Лише Нижній Бельведер був здатний частково послугувати повсякденному життю власника. Верхній Бельведер, особливо його другий поверх із чудовими залами для прийомів, парадними спальнями, картинною галереєю був призначений для представництва. Особливо вирізнявся високий Мармуровий зал із розписами. В'їзний відкритий триарковий портик підводив до величезних сходів, що розходилися на обидва боки. Склепіння залу підтримували застигли у страшній напрузі мармурові атланти.

Парадний вестибюль, простора сходовою клітина та парадний зал в епоху високого бароко були обов'язкові не тільки для замських, але й для міських палаців. Міські палаци високого бароко також зобов'язані своєю архітектурою творчості Фішера фон Ерлаха. Створений ним новий тип будівлі представлено зимовим палацом принца Євгенія у Відні (від 1696 р.). Це один із ранніх його палаців. Йому властиві характерні риси палаців раннього бароко: рівномірні членування фасаду архітектурними елементами, акцентування порталів.

Фасади пізніших палацевих споруд Фішер проектує з виділенням центрального ризаліту та порталу, вісь якого є віссю симетрії усієї будівлі (палац Бат'яні, проект 1699 р.).

Фасади міських палаців Фішера з акцентованим центральним ризалітом, до якого також варто долучити палац Граутсон (від 1710 р.), що

стоїть поряд із міською брамою Відня, відзначається урочистою монументальністю, майже класичною суворістю, імпазантністю та значущістю. Будівля Гільдебрандта, за збереження схеми фасадів палаців Фішера, характерна сміливим динамізмом та подрібненим декором. Такий є палац Даун-Кінських у Відні (1713 – 1716 рр.). Найблискучішою спорудою є придворна бібліотека Хофбургу у Відні (1722 – 1735 рр.), що вважається однією з найкрасивіших бібліотечних будівель Європи. На зразок палацевої споруди, видовжена прямокутна будівля Придворної бібліотеки перетинається з величезним куполом овалного залу, висоту якого ілюзійно збільшують фрески. Видовжений інтер'єр бібліотеки підкоряється майже центричному просторові цього залу. Велику чарівність усій бібліотеці надає кольорове оформлення: світло-сірі колони, блакитні фрески, темні з позолотою корінці книг. Інтер'єр бібліотеки став зразком для багатьох бібліотечних залів бароко (зал бібліотеки монастиря Адмай, 1744 р.).

Фішер уславився також у галузі будівництва невеликих, але знаменних споруд – тріумфальних арок. Фішер уперше став відомий як автор двох із трьох тріумфальних арок, встановлених на честь Йосипа I. Арки Фішера становили легкі, достатньо оздоблені статуями споруди. На одній із арок король був розміщений у центрі сонячного диску, на іншій керував сонячною квадригою.

Сакральні споруди високого бароко також зобов'язані своїм розвитком творчості Й. Б. Фішера. (Церква Святої Трійці у Зальцбурзі, 1694 – 1702 рр., Колегіальна церква у Зальцбурзі). Вищим досягненням творчості Й. Б. Фішера у галузі будівництва сакральних будівель є церква Св. Карла Борromeя у Відні (1716 – 1737 рр.), найбільша серед барокових сакральних будівель у германських країнах. Будівництво церкви було завершено Фішером – молодшим, який дещо змінив деталі споруди. Встановлена на відкритому підвищеному місці за межами укріплень міста, вона виявилася головною спорудою в оточенні барокових палаців замиського кільця та разом з собором Св. Стефана визначила силует міста в цілому. До основи плану було покладено улюблений Фішером овал. Цей овал, розташований на головній вісі плану, доповнювали симетрично згруповані навколо нього елементи, з яких бічні павільйони й проїзди не мають прямого відношення до призначення церкви. Ще більш сторонніми виявляються дзвіниці, уподоблені колонам Траяна. Це скоріше світська споруда, хоча й встановлена імператором Карлом VI на честь свого святого за обітницею у зв'язку з припиненням чуми (1713 р.). Дзвіниці «колон Траяна» та колонний портик, споріднений із римським Пантеоном, надають споруді Фішера характер античної суворості. Завдяки введенню додаткових елементів силует будівлі

значно збагатився. Під час обходу церкви ці частини видно у різних ракурсах та різних положеннях відносно купола, що перекрив овал плану. Інтер'єр церкви, зведений в основі до великого залу, оформлений дуже стримано. Головна увага архітектора була спрямована на створення зовнішньої помпезної композиції.

Центричні будівлі Фішера знайшли відгук також і в Гільдебрандта. Споруджену ним у Відні церкву Св. Петра увінчує колосальний купол, що перекрив овальний у плані зал.

2.2 Містобудування та архітектура Німеччини XVII ст.

2.2.1 Особливості німецького бароко у містобудуванні

Економічний, політичний та культурний занепад був доведений до ступеню загальнонародної катастрофи в наслідок розв'язаної на території Німеччини грабіжницької Тридцятирічної війни (1618 – 1648 рр.). Майже до кінця сторіччя роздрібнена, пограбована й знелюднена країна була фактично вибита з загальноісторичного ходу розвитку Європи.

Палацеві резиденції світських та церковних князів, а також пишні монастирські комплекси й церкви католицького півдня (Баварія, Франконія) протягом півтора сторіччя склали головну типологічну основу німецької архітектури. За такої умови розділення Німеччини за конфесійною ознакою на дві частини, – протестантську та католицьку, – чітко проходить і в архітектурній типології. На Півночі – світське, палацеве будівництво, на півдні переважають церкви. Французький тип палацу став зразком в архітектурі палацевих резиденцій Півночі, церковне католицьке будівництво Півдня матеріально й духовно тісно пов'язане з Італією. Майже до кінця XVII ст. Німеччина ще лишалася без власних кадрів зодчих, розгублених роками довгої війни. На Півночі будували французькі й голландські майстри, церковна архітектура Півдня створювалася зодчими-італійцями, які перенесли сюди прийоми й типи церковної архітектури римського бароко.

Наприкінці сторіччя серед вітчизняних зодчих з'являються перші провідні постаті: Андреас Шлютер, Йоган Бальтазар Нейман, Маттеус Даніель Пеппельман та багато інших, чий творчості Німеччина й зобов'язана створенням наприкінці XVII – у першій половині XVIII століть самостійного мистецтва німецького бароко. До 1690 р. відбувається період глибокого занепаду в історії німецької архітектури.

Загальні містобудівні передумови розвитку архітектури Німеччини в цю епоху складаються специфічно. Важливими факторами містобудування стали зовнішні протестантські землі Німеччини, які виявилися основною

зоною імміграції з Заходу (меноніти з Голландії, гугеноти з Франції). Цей приплив народонаселення, між іншим, культурного та грошовитого, дозволив німецькому абсолютизму значно активізувати містобудівну діяльність. Починають будуватися міста, призначені для розселення французьких та голландських вигнанців. Першим таким містом був Фрейденштадт у Шварцвальді (1600 р., Йоган Шинхардт) – для гугенотів, у вигляді правильного каре з просторою квадратною площею в центрі. Ідеальну схему міста-резиденції німецький абсолютизм вповні втілював у плануваннях Мангейма й Карлсруе (рис. 2.1).

Мангейм (первинний план міста – 1606 р.) до 1619 р. – фортеця, з побудовою палацу (1720 р.) на місці колишньої цитаделі – князівська резиденція. Сельбищна частина міста поділялася на аристократичну (верхнє місто) усі вулиці якого замикалися фасадом величезного палацу, й бюргерську частину (нижнє місто) – на околицях овалного плану.

На відміну від Мангейма Карлсруе, – типове паркове місто-резиденція (1715 – 1781 рр.), – сплановане серед суцільного лісового масиву місто не мало ані стратегічного, ані економічного значення. У радіальній системі плану в 32 промені лише чверть кола відводилася під місце для розселення штату двору та знаті. На всій іншій території розвивався величезний парк. Площа перед палацом створювалася розташуванням за дугою однотипних двоповерхових будинків із аркадою у першому поверсі. Променеві вулиці міста перетинала поперечна магістраль, перпендикулярна до осі палацу. На місті їхнього перетину – ринковий майдан із церквою.

Найпізнішим було маленьке місто-резиденція Людвігслуст (після 1765 р.). Тут звертає на себе увагу чітка композиція головної вулиці з громадськими будівлями (готель, пошта, ратуша). Масовий приплив біженців у протестантські області Німеччини із Заходу мав безпосереднє відношення до швидкого росту Бранденбурзької столиці – Берліна. За стислий термін (1652 – 1688 рр.) Берлін потроїв своє народонаселення (із 6000 до 20 000 жителів) завдяки голландським та французьким іммігрантам. Для цього нового населення столиці й передбачалася намічена у другій половині XVII ст. із великим розмахом у дусі «великого стилю» французьких планувань нова частина Берліну, – Фрідріхштадт (план Йоганна Мемхардта 1667 р.). Колишня Липова алея (майбутня Унтер ден Лінден), що пов'язувала палац курфюрста у старому місті із заміською резиденцією Шарлоттенбург, стала висхідною віссю нового плану міста як його парадна магістраль. Нова частина Берліна одержала розвиток на південь від Липової алеї у вигляді вільно трактованої системи трьох променів (Арнольд Нерінг, Міхаель Стідс), що сходяться до круглої в'їздної площі в місто з півдня (із Лейпцига).

Середній промінь – майбутня Фридрихштрассе. У цій системі своєрідно сполучувався вироблений французькими містобудівниками XVII ст. принцип підкорення осьових напрямів міста палацеві та висхідний від барокового Риму прийом створення трипроменевої в'їзної панорами міста (площа дель Пополо). Жорсткі вимоги, які тепер висувалися забудовникам у збереженні суворих правил однаковості до створюваної нової регулярної «уніформи» міста, вели багато у чому до впровадження казенного шаблону в архітектуру.



а)



б)

Рисунок 2.1 – Загальний вигляд міст Мангейм (а) та Карлсруе (б)

Через брак коштів багато будинків тільки з вулиці зводилися кам'яними під штукатурку, – з інших боків становили від штукатурений фахверк. Традиційний міський тип вузького й глибокого будинку з високими щипцями на вулицю тепер поступився місцем типу будинку, що склався пізніше, – із компактним планом та вальмовою покрівлею на чотири скати. Ця схема, тепер доведена до суворої симетрії, лягла до основи масової забудови звичайними типовими будинками на три, п'ять та сім віконних отворів. За різних прийомів блокування типових будинків створювалася одноманітна забудова вулиць «єдиним фасадом», що особливо послідовно пізніше в забудові Потсдама (1733 – 1737 рр.). Загальний характер цієї житлової архітектури, що відрізнявся духом тверезого практицизму, водночас ніс у собі ту простоту й стриманість, які є наслідком довгого впливу архітектури буржуазної Голландії, а також безпосередньої творчості численних архітекторів-голландців (біженців).

У репрезентативному будівництві пруського абсолютизму закріпився похідний від французького академізму другої половини XVII ст. пруський варіант холодного й сухого класицизму, характерного для І. А. Нерінга у Берліні (1675 р.) споруджується будівля Цейхгаузу (1695 – 1698 рр.) за проектом, що сходить до Франсуа Блонделя. У наступному поколінні цю лінію продовжує французький вихованець Пилип Герлах (1679 – 1748 рр.), автор Гарнізонкірхе у Потсдамі, 1731 р.).

2.2.2 Творчість провідних майстрів архітектури й містобудування

Однак офіційному пруському академізмові протистоїть творчість найбільшого північно-німецького майстра, скульптора й архітектора берлінського двору Андреаса Шлютера (1664 – 1714 рр.), першого у низці здчих-німців періоду розквіту німецького бароко. У першій половині XVIII ст. творча діяльність Шлютера як архітектора починається в Берліні (1694 р.). Але тут вже з кінця 50-х років XVIII ст. панував у світському житті двору та суспільства французький зразок культури. В архітектурі він був пов'язаний з іменем першого архітектора Франції – Франсуа Блонделя. У ці обставини й потрапляє молодий Шлютер – скульптор. Його надсилають до Риму (1796 – 1798 рр.), де він формується як здчий. І дух Берніні по-новому оживає в архітектурній творчості Шлютера, в його головному творі – Берлінському палаці. Особистому авторству Шлютера в Берлінському палаці належали загальна композиція будівлі, приведена Шлютером до єдиного цілого монументального каре, а також головний портал із боку майдану, східний двір та головні сходи. Членування й деталі зовнішніх фасадів були виконані їм за визначеним зразком, де видно руку італійця та майже повна

тотожність палаццо Мадама (1642 р., Марочиллі). Шлютер перетворив багато розроблений фасад на фон, на якому подав суто Бернінієвської потуги портал на всю вишину величезної будівлі, перебив його спокійну горизонталь переважальною вертикаллю. Класичний за формами портал – це своєрідний тріумфальний мотив, уведений до архітектурного образу палацу як знак королівської резиденції. Вищим досягненням Шлютера як художника й містобудівника стало геніально знайдене ним поєднання палацу й кінної статуї курфюрста. Портал палацу й пам'ятник, установлений біля початку мосту через Шпрее на підході до палацу, – опорні орієнтири архітектурного простору майдану перед палацом. Шлютером було покладено початок архітектурного формування наміченої генеральним планом Мемхардта головної планувальної вісі нового Берліну – майбутньої Унтер ден Лінден, – монументальним завершенням якої в центрі міста є створений Шлютером ансамбль палацу.

Головніша пам'ятка Дрездена та коронний витвір усієї німецької архітектури нового часу – Цвінгер (1711 – 1722 рр.) М. Д. Пеппельмана. Назва «Цвінгер» пов'язана з місцем розташування споруди; так у фортифікації називалося вільне місце всередині кільця укріплень для масових зібрань, парадів та святкувань.

Будівля Цвінгера починається від 1711 р., а до цього передбачалося створення більш скромного Цвінгера – як княжа оранжерея для розміщення в ній унікальної княжої колекції апельсинових дерев. Спершу утилітарна функція теплиці була основною. У 1710 р. задля консультацій зі створення нової княжої резиденції замість погорілого (1701 р.) палацу Пеппельман їде до Відня, а також до Риму, де разом із витворами майстрів бароко вивчає арени та майдани античності й Ренесансу. Згодом сам архітектор називає Цвінгер «римським творінням». У Римі ж Пеппельман осягає мистецтво італійців у створенні фонтанів та каскадів. З цієї поїздки майстер привозить нові ідеї, які щасливий політичний момент дозволяє втілити у життя.

Тепер Цвінгер – це споруда для тріумфів й видовищ, що поєднує у своїй композиції чіткі планувальні форми антично-класичних римської площі-форуму та стадіону-цирку. Водночас воно зберігає й своє попереднє призначення оранжереї й відповідно – садово-парковий характер, але з цілком новим образним звучанням усієї архітектури. Центричний, близький до квадрату простір Цвінгера (106*107 м) симетрично розвинутий завдяки двом бічним сегментам, що образно завершені та утворюють у плані немов би частини єдиної видовженої циркової арени. Загальний периметр цих просторів обрамовують засклені одноповерхові аркові галереї (власне – приміщення оранжереї) із пласкою покрівлею – «променадом». За верхом

галерей усі павільйони Цвінгеру (двоповерхові) пов'язувалися між собою. Із них головні овальні павільйони на серединах скруглень (трибуни королівського почту) зі сходами й павільйон «під короною» (кронентор), де розміщується ложа короля. Кронентор – це своєрідне сполучення надбрамної башти з двоярусною тріумфальною аркою. Прохід під баштою Кронентор вів на легкий місток над заповненим водою ровом. Бічні боки центрального простору утворені чотирма іншими павільйонами з характерними назвами й призначеннями («французький», «німецький», «математично-фізичний салон» й «галерея порцеляни»). Позаду «французького» павільйону розміщений грот із фонтанами, – «німфенбад».

Перебуваючи частиною палацевої резиденції, Цвінгер, однак, планувально не був підпорядкований палацу, – у цьому його винятковість. Цвінгер та плац розміщені під кутом один до одного, водночас своєю віссю палац вільно прив'язаний до Цвінгера як безперечної планувальної домінанти цілого. Цвінгер є вершиною національних форм німецького «високого бароко». Перше, що треба відзначити у Цвінгері як суто національну рису стиля, це специфічно німецький характер та форми синтезу мистецтв в архітектурі. У німецькому бароко переважальне місце у художньому синтезі мистецтв належало декоративній скульптурі. Чіткість простої та зрозумілої структури плану разом із багатством пластики головних об'ємів сполучаються у єдність мажорного за духом архітектурного цілого. У Цвінгері весь його щедрий та пишний скульптурний декор органічно, як у готиці, виростає з тектонічної природи споруди як її пластичний образний вираз. Можна назвати хоча б чудові герми (скульптор Бальтазар Пермозер) в опорах овальних павільйонів. Глибокий прихований слід художньої традиції та прийомів готики у використанні круглої скульптури, принципова засада її ритмічного й пластичного розчинення у загальному мереживному рисунку цілого відчувається у пластиці Цвінгера.

«Дрібноформність» скульптурного декору особливо у вінчаючих частинах тут, між іншим, композиційно виправдана, – вона дозволяє виявити та відтінити скульптурні якості, закладені до «великої форми» саме архітектурного об'єму як виразного просторово-пластичного тіла. В овальних павільйонах – це спокійні, сповнені плавного руху ритми опор та арок, до яких вплетено пишне скульптурне оздоблення. В башті «під короною» це потужний акрид вінчання, де мереживне намисто скульптур, що сприймаються дрібними, примушує в гострому контрасті відчути велику форму голови – пластичної домінанти цілого. Голова понад королівською ложею Цвінгера – законна данина його творця народній традиції німецького зодчества, його мистецтву баштової архітектури. Традиційні подвійні башти

за фасадом, де готична шпилястість сполучалася з новими, ренесансно-бароковими формами складних цибулевидних, ритмічно повторюваних завершень лишилися улюбленими у німецьких церквах XVII та XVIII століть. Із раніших пам'яток цього часу вирізняються башти Ніколайкірхе у Грейфсвальді (1652 р.), Катарінен-кірхе у Гамбурзі (1658 р.). Церкви монастиря Хауг у Вюрцбурзі (1670 р., Антоніо Петрині).

У розвитку типу барокових церков католицького півдня Німеччини відбувається відхід від базилікального перетину більш ранніх церков XVII ст. (типу Іль Дезеу) й розробка в подальшому різноманітних форм зального внутрішнього простору.

У протестантських спорудах одержала розвиток центрична схема як основа розробки зального простору церкви-аудиторії. Сюди належить грандіозна купольна ротонда Фрауенкірхе у Дрездені (проект 1722 р., побудова 1726 – 1738 рр., зруйнована під час Другої світової війни). Високий, цілком кам'яний купол цієї церкви створював «обличчя» всієї панорами Дрездена.

Контрольні запитання

1. Схарактеризувати відмінність архітектури раннього бароко в Австрії.
2. Визначити початок розвитку палацового будівництва й будівництва громадських споруд в Австрії.
3. Навести хронологічні межі високого бароко в Австрії.
4. Визначити провідного архітектора австрійського бароко.
5. Схарактеризувати головні витвори Ф. фон Ерлаха.
6. Визначити головні сакральні споруди Ф. фон Ерлаха.
7. Визначити типологічну основу архітектури Німеччини епохи бароко.
8. Визначити провідних майстрів архітектури німецького бароко.
9. Які німецькі міста розвивалися у період бароко?
10. Навести головні будівлі саксонського бароко.

3 МИСТЕЦТВО ГОЛЛАНДІЇ XVII ст.

3.1 Особливості школи живопису. Творчість «малих голландців»

Тривала боротьба з Іспанією за незалежність закінчилася для Північних Нідерландів перемогою. Утворена 1581 року сімома північними провінціями з Голландією на чолі буржуазна республіка була фактично визнана Іспанією ще 1609 року. Між воюючими країнами було утворене перемир'я (на 12 років). Мюнстерський мир 1648 р. формально підтвердив та закріпив незалежність Голландії, разом із тим визнав за нею захоплені іспано–португальські колонії. Перемога буржуазної революції висунула Голландію в економічному відношенні на перше місце серед країн Західної Європи. Головне місто Голландії Амстердам став найкрупнішим торговельним центром Європи.

Утім, із другої половини XVII ст. починається поступовий економічний та політичний занепад Голландії. Він виявився зумовлений вступом на арену міжнародної торгівлі численних суперників, – Англії та Франції. Ця конкуренція й пов'язані з нею виснажливі війни нанесли матеріальному достаткові Голландії сильнішого удару та прискорили втрату нею колишнього економічного значення, що на початку XVIII ст. уже є звершеним фактом.

Перемога революції й встановлення буржуазно-демократичного ладу обумовили загальний характер усієї голландської культури XVII ст. Боротьба за національну незалежність йшла поряд із боротьбою проти католицької церкви. Приходу до влади буржуазії було супутнє утвердження як панівної релігії кальвінізму, характерного явними рисами раціоналізму.

Найбільшої повноти розквіту в Голландії XVII ст. досягає живопис. Із торжеством буржуазного ладу основи монументально-декоративного та церковного мистецтва в Голландії руйнувалися. Завдання з розпису палаців та замків, що ставилися художникам бароко у монархічних країнах, у Голландії майже не мали місця. З іншого боку, кальвіністи були проти картин у своїх храмах. Проте попит на твори живопису був надзвичайно великий. Він походив від приватних осіб та значною мірою з кіл, що не мали значного матеріального достатку. Розвивається й стає панівним тип невеликих станкових картин, розрахованих на те, щоб висіти у скромних за розмірами приміщеннях.

Торгівля картинами була дуже поширеним явищем. Великий попит на картини зумовив їхнє перевиробництво, тому багатьом художникам доводилося шукати й інші джерела існування. Видатні живописці часто ставали садівниками, утримували трактири, ставали службовцями (Гойєн, Стен, Гоббема).

Щодо тематики у голландському живописі XVII ст. суцільно панує реалістичний початок. Від художника вимагалася передусім правдива

передача зовнішніх форм навколишнього життя в усьому різноманітті його про явленнь. Зросло в новому буржуазному суспільстві значення особистості мало своїм наслідком надзвичайне розповсюдження й поширення портрету.

Значну роль відігравали стрілецькі товариства. Вони викликали до життя особливий тип групового портрету, що одержує широкий розвиток та стає одним зі специфічних явищ голландського живопису. З'являються схожего характеру групи торговельних цехів, корпорацій медиків (так звані «анатомії»), керівників богаділень.

Панівними різновидами тематики, разом із портретом, стали жанрові сцени, пейзажі, зображення тварин, натюрморти. Відкинутий протестантською церквою релігійний живопис, утім, не виключався, але його містичний початок було витіснено реалістичним трактуванням сюжетів у форму побутового живопису. Типовою особливістю голландської школи є вузька спеціалізація за окремими видами тематики.

3.2 Творчість Франса Хальса

Першим за часом художником, з творчістю якого голландська школа вступає до періоду повного розквіту, є **Франс Хальс** (1580 – 1666 рр.). Його діяльність майже цілком відбулася у Харлемі. Тут вже близько 1616 р. він висувається як найбільший провідний портретист та зберігає цю роль у поданій галузі до кінця життя. У творчості Хальса суворо реалістичний та гостро індивідуальний голландський портрет досягає зрілості. Усе несміливе, дрібне, натуралістичне у його попередників виявляється подоланим.

Початкова фаза мистецтва Хальса не є з'ясованою. Ми одразу бачимо майстра, який вирішує найскладнішу проблему групового портрету. Одну за одною він пише картини, які зображують стрільців корпорацій Св. Адріана та Св. Георгія, де з незрівнянною легкістю передано й жвавість багатолюдного зібрання та яскравість типів кожного з присутніх. Живописна майстерність та композиційна винахідливість у зображенні угруповань виступають у цих портретах разом із незвичайною загостреністю характеристик. Хальс зовсім не психолог: душевне життя його моделей звичайно проходить для нього поза увагою. Та й пише він здебільшого людей, усе життя яких проходить в умовах напруженої активної діяльності, проте не надміру заглиблених у питання психологічного плану. Утім, Хальс, як ніхто інший, уловлює образ цих людей, уміє схопити най скороминуще, але разом і найхарактерніше у виразі обличчя, позі та жестикуляції. Життєрадісний за природою, він прагне відбити й втілити кожен образ у миттєвості поживавлення, радості, й ніхто з такою витонченістю та різноманіттям, як він, не передає сміх та веселощі.

Портрет офіцера, що розхитується на стільці, – «Гейттейзен», «Циганка» або так звана «Харлемська відьма», «Малле Боббе» можуть бути названі як характерні приклади його гострого й часто завзятого мистецтва. Чоловіки, жінки, діти портретовані ним з однаковим відчуттям живого образу («Портрет молодого чоловіка з рукавичкою», 1650 р.). Враженню жвавості сприяє й сама техніка Хальса, надзвичайно вільна й зростаюча з роками у власній широті. Декоративна барвистість ранніх робіт згодом стримується, колорит стає сріблястим, свобода володіння чорними й білими тонами свідчить про майстерність, яка може дозволити собі сміливі живописні дерзання. У деяких творах позначаються імпресіоністичні прийоми колористичних вирішень. Хальс до останніх років життя пише численні індивідуальні портрети, але завершує знову груповими портретами.



а)



б)



в)

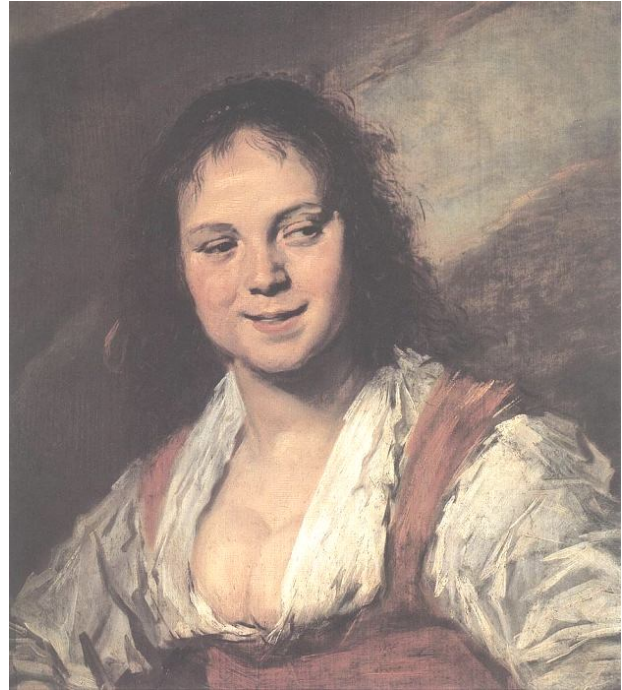


г)

Рисунок 3.1 – Картини художника Франса Хальса: а) – «Банкет членів Товариства міської варти ім. святого Георгія»; б) – «Зустріч офіцерів роти святого Адріана в Харлемі»; в) – «Банкет членів Товариства міської варти ім. святого Георгія»; г) – «Члени та сержанти Товариства міської варти ім. Св. Адріана»; д) – «Портрет Віллема ван Гейттейзена»; е) – «Циганка»; ж) – «Малле Боббе»; и) – «Портрет молодого чоловіка з рукавичкою» 1650 р.



д)



е)



ж)



и)

Узагальнені за колоритом й такі, що виявляють старечу слабкість руки у рисунку, вони залишаються, тим не менш, надзвичайно виразними. Їхні персонажі – це групи старійшин богадільні (1664 р.), де вісімдесятилітній художник знайшов собі останній притулок. Його мистецтво було занадто передовим для свого часу, щоб забезпечити матеріальний успіх у середовищі тодішнього буржуазного суспільства.

3.3 Пейзажний живопис

З усією послідовністю основні настанови голландської школи виявляються у надзвичайно розвинутому в цій школі пейзажі. До періоду зрілості голландський пейзаж вступає близько 1630 року. Приблизно двадцять наступних років характерні крайньою простотою загальної концепції та відсутністю пошуків будь-якої декоративності. Тематика одноманітна: пустельні дюни, скромні селища, канали з тихоплинними човнами рибалок або ті ж канали взимку, пожвавлені ковзанярами.

Рівнинний характер природи Голландії зумовив й показову для її живопису схему побудови пейзажу, нічим не обмеженого з боків, із дуже низьким горизонтом, де небу відведено більш як дві третини площі картини. Сіро-блакитне, туманне або з громадям хмар, це небо створює враження безмежного простору й організує у єдине ціле інші частини композиції. Організації цієї єдності сприяє виняткове вміння голландських майстрів відтворювати освітлення, вологе повітря, що пом'якшують усі різкі абриси предметів. Увага до атмосферних явищ привчає, нарешті, голландців уникати барвистості колориту. Підпорядковуючи його загальному дещо нейтральному тону, вони досягають остаточного злиття усіх деталей пейзажу та ілюзії повної правди у зображенні природи.

Найбільш яскравим представником цього періоду розвитку голландського пейзажного живопису є **Ян ван Гойєн** (1596 – 1656 рр.) Він жив послідовно у Лейдені, Харлемі та Гаазі й розробляв усі зазначені вище мотиви та вносив до їхнього трактування витончене поетичне відчуття. Його живопис відзначається здебільшого монохромним (умовно-однотонним) характером («Ковзанярі»).

У другій половині XVII ст., частково під впливом іноземних течій, але також унаслідок поступового переродження ідеології панівної буржуазії, картини, подібні до творів Гойєна, уявляються вже надто буденно-скромними, і тоді складається пейзажний живопис дещо іншого типу. Зберігаючи свою реалістичну сутність, він відзначається тепер більшою широтою концепції й розрахований на більш сильний емоційний вплив. Колорит, залишаючись стриманим, набуває більшої тональної інтенсивності.

Усі відзначені риси нового пейзажного стилю характеризують творчість художника, який став немов би втіленням поданого етапу розвитку голландського пейзажного живопису. Це – живописець **Якоб ван Рейсдаль** (1628 – 1682 рр.), виняткова яскравість обдарування якого поставила його поряд з провідними пейзажистами світового мистецтва. Свою художню діяльність він розпочав видами у дусі ван-гойєнівських дюн, але невдовзі

перейшов на зображення лісистих місцевостей, мотиви яких мав випадок засвоїти під час юнацьких мандрів Німеччиною. В його картинах дерева, кущі, будівлі чудово відчуті у власній об'ємності, висунуті ближче на передній план. Відчуття пластичності, чудове володіння повітряною перспективою й збагачений тональностями колорит надають Рейсдалю можливість значно повніше, ніж це було у старшого покоління голландських пейзажистів, передавати й широкі голландські рівнини, які він часто писав в околицях Харлема. Реаліст за власним творчим методом, Рейсдаль є водночас художником виразних романтичних настроїв. У колі романтичних тем Рейсдаль обертається переважно після переселення з Харлема до Амстердаму (1652 р.). У цей час він пише гірські пейзажі з навислими хмарами, шумливими водоспадами та віковичними стовбурами дерев, що здіймаються серед скель. Рейсдаль любить також руїни. «Єврейське кладовище» (1660 р.) – це зображення занедбаної місцевості, де пінистий потік прокладає собі шлях серед розвалин та могил, – твір характерний для творчості майстра.

Незважаючи на виняткові переваги свого живопису, Рейсдаль не користувався великим успіхом свого часу. Глибокий реалізм його прийомів не відповідав смакам буржуазного суспільства, що починало виразно орієнтуватися на декоративізм та ідеалізацію придворного мистецтва. Художник, який тепер заслужено користується світовою славою, помер бідним у богадільні Харлема.

Як дуже не пересічний та в багато чому близький до Рейсдаля пейзажист, наприкінці XVII ст. висунувся його учень **Гоббема** (1638 – 1709 рр.), який створив виразний пейзаж «Шлях до Медлельхарнхе» (1689 р.).

3.4 Жанровий живопис, натюрморт

Ці жанри розвиваються паралельно з пейзажем. У побутових картинах першої половини XVII ст. найрозповсюдженими є зображення веселих компаній, де дійовими особами є представники воєнного середовища, які проводять час у палінні, грі в триктрак або залицаннях до жінок. Увагу художників звернено на зовнішній бік: пози, вбрання.

У середині століття, коли роль воєнного люду стає менш помітною, типаж та сюжети змінюються. **Герард Доу** (1613 – 1675 рр.), працював у середині століття й користувався тоді великою популярністю. Художник пише скромні сцени з побуту дрібної буржуазії. Він особливо любить зображувати літніх жінок, які сидять за прялкою, читають або чистять овочі чи оселедців. Помітна тенденція до натуралізму примушує Доу з винятковою

ретельністю та ілюзійністю виписувати у своїх невеличких картинках поверхні предметів: мереживо тканин, зморшки старечих облич, рибну луску. Завжди зберігаючи вірність власній «прилизаній» фактурі, він прагне догодити смакам багатого бюргерства, і тоді його улюбленою темою стає захоплений музикуванням біля вікна кавалер.

У другій половині століття пошуки ошатності й пишноти становлять дуже поширене явище. Типи та сцени обираються переважно з життя багатих прошарків бюргерства. Власне сюжети відіграють дуже незначну роль й постійно повторювані. Особливо часто відтворюються сцени одержання листа, прихід гостя або лікаря, домашній концерт, ранковий туалет дами або її господарські розпорядження. Вони є не стільки темою зображення, скільки приводом для відтворення атласу й шовку костюмів, вишуканих поз та усіляких предметів середовища. Усе це виписується з винятковою відповідністю, із ретельністю фактури й узагальнюється майстерним використанням освітлення в єдине живописне ціле. Проблема простору розробляється з особливою любов'ю й призводить до розробки інтер'єрів, що згодом відіграють у картинах побуту не меншу роль, ніж фактури. Перспективи кімнат та малих подвір'їв, що приходять їм на заміну, дають нагоду голландським жанристам експонувати в усьому блиску їхнє вміння передавати або рівномірне сріблясте освітлення, або гру сонячних плям у глибині напівтемних приміщень.

Типовими представниками цього виду голландського живопису були **Герард Терборх** (1617 – 1681 рр.) та **Габріель Метсю** (1629 – 1667 рр.).

Терборх відзначався крайньою майстерністю у зображенні шовків та атласів, прозорості скляних бокалів, поверхні будь-якої речі. Фігури дуже часто характеризуються у Терборха відомим аристократизмом образу, що пояснюється вибором їхніх моделей з середовища шляхти, яка у Дордрехті, де працював майстер, відігравала порівняно помітну роль. Витонченість мистецтва Терборха багато в чому зумовлена і його колоритом, у якому переважають вишукані сріблясті тони. З-поміж кращих картин художника можна пригадати «Бокал лимонаду» (Ермітаж) та «Концерт» (Берлін).

Як відмінний живописець може бути відзначений Габріель Мегою. Загальним характером власних жанрових зображень він близький до Терборха, але більш яскравий барвами, ніж останній.

У голландській школі XVII ст. чимале значення належить натюрмортові. І тут домінує реалістичний підхід до теми. На ранніх ступенях розвитку голландської школи добір предметів простий: окіст, шматок хліба, склянки й люлька. Мірою зростання матеріальної культури й заможності буржуазії комплекс зображуваних предметів стає багатший, ошатніший.

Срібні блюда й кубки, тонке скло, фрукти, устриці поєднуються у декоративне ціле.

Із провідних представників цього роду живопису в Голландії особливо висунулися **Віллем Клаас Хеда** (1594 – 1682 рр.) та **Пітер Клаас** (1597 – 1661 рр.), які писали усіякі «сніданки». Розвиток квіткарства у Голландії спричинив зображення букетів та квітів. Найбільший майстер зображень букетів – **Ян де Хеєм** (1606 – 1684 рр.).

«Малі голландці»

Під такою умовною узагальнювальною назвою мають на увазі більшість голландських художників, які писали невеликі, ретельно відпрацьовані картини: П. де Хох, Я. ван Гойєн, Я. та С. ван Рейсдаль, П. Клас, В. Хеда, Г. Терборх, Г. Метсю, А. ван Остаде, Я. Стен та інші.

Кожний з них зазвичай спеціалізувався в якомусь жанрі, їхній дар бачити красу та поезію у звичайному, вміння у зображенні неவிбагливої побутової сценки, у наборі предметів, куточку природи продемонструвати велич Буття досі зачаровують глядачів.

«Малі голландці» продовжили традиції нідерландських майстрів епохи Відродження, які вважали, що живопис не тільки має приносити задоволення, але й вчити, нагадувати про вічні духовні цінності. Згідно з нормами протестантизму, що переміг у Північних Нідерландах у ході Реформації, храми в цих землях не прикрашалися живописом й скульптурою. Утім у громадських будинках, будинках городян і навіть селян живописних полотен було дуже багато. Їхні сюжети були переважно світські. Але разом із тим картини були наповнені прихованими релігійними та філософськими символами. Саме в Голландії отримало самостійність й розвинулось багато нових жанрів живопису, побутова картина, натюрморт, пейзаж та ін.

У побутовому жанрі працювали Г. Терборх («Бокал лимонаду», 1661 р.), Г. Метсю («Хвора та лікар», 1660 р.). Славетний майстер побутової картини, який працював у Делфті, писав зайнятих щоденними турботами жінок, дітей, служниць у чисто вбраних кімнатах та затишних маленьких подвір'ях, де життя тече неспішно й спокійно («Господиня й служниця», близько 1660 р.) Сцени з селянського побуту, застілля у кабаках часто набували характеру театрального фарсу, де висміювалися королі суспільства (Я. Стен, А. Ван Остаде).

Одним із найулюбленіших у Голландії був натюрморт (В. Калф, П. Клас, В. Хеда та ін.), представлений багатьма різновидами: «сніданки», «десерти», «розкішні натюрморти», «суєта суєт» та ін.

У пейзажах Голландії художники підносили неவிбагливу красу своєї

батьківщини – одноманітні рівнини з вітряними млинами, прибережні бухти, розсіяне світло хмарного дня, повільний рух хмарин небесами. Вони вміли видобувати з небагатьох приглушених кольорів найвитонченіші невловимі відтінки, надавати зображеним куточкам природи справжню велич (М. Гоббема, Я. Ван Гойєн, С. ван Рейсдаль). Якоба ван Рейсдаля, навпаки, приваблювала боротьба стихій у природі, співзвучність пейзажу драматичним переживанням людини. Сенсовним центром його картин часто є одиноке дерево, що протистоїть натиску бурі – символ мужності й стійкості перед обличчям негод та самотності («Пейзаж з деревом», 1660 р.) Люди в пейзажах «малих голландців» працюють або відпочивають. Один із найулюбленіших сюжетів – катання на ковзанах (Х. Аверкамп).

У Голландії вперше з'явилася марина – морський пейзаж. Найбільшим представником анімалістичного жанру був А. Найт, Ф. Буверман спеціалізувався на батальних сценах

3.5 Творчість Рембрандта Харменса ван Рейна

Поколінням пізніше Хальса, на фоні голландського реалізму, що затверджується, виростає гігантська постать Рембрандта (1606 – 1669 рр.). Рембрандт є одним із найвидатніших художників-реалістів усіх часів та разом – одним із найбільших майстрів живопису.

Рембрандт Харменс ван Рейн народився у Лейдені у сім'ї заможного власника борошняного млина. Він рано виявив прихильність до живопису й після недовгого перебування у Лейденському університеті цілком віддався мистецтву. Після завершення звичайного трирічного терміну навчання у малозначущого місцевого художника Якоба Сванненбурха Рембрандт відбув для вдосконалення до Амстердаму, де опинився учнем Ластмана й засвоїв низку прийомів останнього. Він сприйняв і вплив реалістичного напрямку караваджистів. Повернувшись до Лейдена, Рембрандт почав працювати як самостійний майстер та досягнув значного успіху, що побудив його до переселення в Амстердам, де він улаштувався від 1631 р. Тут Рембрандт дуже швидко зробився модним художником, якого засипали замовленнями й оточили багато учнів. Разом із тим відкрилася й найяскравіша пора в його особистому житті. У 1634 р. він одружився на молодій миловидній дівчині Саскії Ван-Уленборг, яка належала до відомої буржуазної фамілії Амстердама та принесла йому в посаг великий статок. Це збільшило статок успішного майстра та разом дозволило віддатися пристрасті до колекціонування творів мистецтва та усіляких антикварних речей. Уже за час перебування Рембрандта в Лейдені й тим більше після переїзду до Амстердаму, основні риси його мистецтва виявляються з усією визначеністю.

Коло його зображень охоплює релігійні сюжети, історію, міфологію, портрет, жанр, світ тварин, пейзаж, натюрморт. У центрі уваги Рембрандта все ж стоїть людина, психологічно правильна передача характерів та порухів душі. Цей інтерес до психологічних проблем виявився у численних портретах, в улюблених біблійних темах, що надають йому підстави для зображення людських стосунків та характерів. Образи Рембрандта виявляють його глибоко реалістичне розуміння завдань мистецтва. Він постійно вивчає природу, його увагу привертає все, у чому яскраво виразна характерність: експресія облич, жести, порухи, костюми.

Рембрандт також з увсебіч поглинутий живописними проблемами та проблемою світлотіні. Майстерність її вирішень принесла йому славу найвеличнішого. Витонченість рембрандтівського світла у сполученні з колористичними ефектами становить в картинах майстра високу художню вартість. У Рембрандта трактування ефектів освітлення є одним із найголовніших засобів виявлення характеру образу. Його композиція будується на співвідношенні освітлених та затінених планів. Живописний бік органічно пов'язаний зі змістом. Творчий шлях Рембрандта дозволяє розрізнити низку чітко виразних етапів, що характеризуються деякими специфічними рисами. Після років учнівства та перших самостійних кроків таким новим етапом є 1630-ті роки. У цей період у Рембрандта підсилені, з одного боку, романтичні елементи й фантастика, з іншого – формальні риси мистецтва бароко. Враження фантастики викликається здебільшого ефектом освітлення, далеко не завжди залежного від певного джерела, але породженого немов би випромінювального здатністю самих предметів.

Для барокових тенденцій рембрандтівського мистецтва цього періоду показові динамічність та пафос композицій, частково – різкість колориту. На цьому ступені в Рембрандта постійна схильність до театралізації образів, яка побуджує майстра писати самого себе й своїх близьких вбраними у пишні плащі, шоломи, берети або зображувати Саскію чи в образі біблійних героїнь, чи античною богинею.

До замовних портретів він ставиться, зрозуміло, інакше. Їх відрізняє жвавість характеристики, майстерність виліплювання форм, пошуки ошатності й водночас відома суворість виправдовують його тодішню славу портретиста. Груповий портрет «Анатомія доктора Тульпа», де до відзначених рис приєдналося вміння поєднати зображуваних осіб загальною увагою до лекції, яку читає Тульп біля анатомічного столу, був першим особливо гучним успіхом Рембрандта. Незважаючи на достатність портретних робіт, які можна розглядати у цьому десятилітті, Рембрандт знаходив час й для фігурного, оповідного живопису. «Ангел, який залишає

сімейство Говія» (1637 р.) може бути прикладом відзначених барокових рис цього періоду. Тут представлено момент, коли ангел, який допоміг синові Говія зцілити батька, залишає облагодіяне ним сімейство.

Живописна майстерність й характерний для Рембрандта у 1630-ті роки зеленкувато-золотавий колорит проявлено з усією повнотою в одній з славетніших його картин – ермітажній «Данаї» (1636 р.). За відчуттям життя у відтворенні тіла, у жесті, в експресивності обличчя вона надзвичайно яскраво демонструє реалізм художньої концепції майстра у цю пору його творчого розвитку.

Із початком 1640-х років творчість Рембрандта розпочинає нову фазу, яка продовжувалася до середини наступного десятиліття. Прагнення майстра до глибокої життєвої правди, цікавість до психологічних проблем, з роками виявлені все більше й більше, виявили у Рембрандті найбільшу творчу індивідуальність, яка далеко випередила культуру буржуазного суспільства, що його оточувала. Глибокий зміст рембрандтівського мистецтва для останнього був недосяжний. Воно бажало мистецтва реалістичного, але більш поверхового. Своєрідність живописних прийомів Рембрандта зі свого боку, йшла врозріз із загальновизнаною ретельною, дещо прилизаною манерою письма. У смаках панівного середовища зростали тенденції до ошатності й відомої ідеалізації образу. Непоступливість поглядів Рембрандта, підкріплена його матеріальною незалежністю, призвела його до повного розходження із суспільством. Цей розрив із буржуазним середовищем виявився з усією визначеністю у зв'язку із замовленням майстру великого групового портрету гільдії амстердамських стрільців. Виконана за цим замовленням картина «Нічний дозор» (1642 р.) не вдовольнила замовників й залишилася незрозумілою навіть у художніх колах. Замість більш-менш звичайної портретної групи Рембрандт подав картину виступу збройної дружини, яка під звуки барабанів прямує слідом за своїми керманичами.

У цей період фінансовий стан Рембрандта, до середини 1650-х років виявився надзвичайно важким. Через падіння кількості замовлень, нелегкого збуту картин й особливо через недбалість майстра щодо ведення власних справ, Рембрандт відчував великі матеріальні труднощі. Борг, викликаний придбанням ще за життя Саскії недешевого будинку, погрожував повним банкрутством. Спроби вибратися із заборгованості могли лише відстрочити катастрофу, але все ж вона сталася. Улітку 1656 р. Рембрандт був оголошений неправоздатним і все його майно було продано з аукціону. Позбавлений звичного притулку, він вимушений був перебраться з сім'єю до бідного єврейського кварталу торговельної столиці, тут в гостро відчутних

зlidнях завершувалися останні його дні. Ці знегоди, як і нещастя, що спіткали потім Рембрандта, – смерті дружини Хендріке та єдиного сина Титуса, були безсилі зупинити подальше зростання його генія. Кінець 1650-х та 1660-ті роки – найграндіозніша фаза творчості Рембрандта. Вона являє немов би синтез усіх його попередніх психологічних та живописних пошуків. Виняткова сила образів, простота задуму, інтенсивність колориту та розмах живописної фактури становлять основні особливості цього періоду. Ці якості однаково виявляються як у портретах, так і в біблійних композиціях. Створений в цей час груповий портрет «Синдики» (старійшини суконного цеху, 1662 р.) заслужено вважається однією з вершин творчості Рембрандта. Гостра психологічна характеристика, простота побудови, що виправдовує непогрішимість ритмів ліній та мас, скупий за кількістю барв, але інтенсивний колорит підсумовують у собі весь попередній шлях Рембрандта – портретиста в галузі біблійного живопису. Та ж роль належить «Поверненню блудного сина», що нині знаходиться в Ермітажі. Сцена примирення розкаяного у своєму безпутстві сина з всепрощаючим батьком за простотою, драматизмом й витонченістю відтворення людських переживань залишається неперевершеною у світовому мистецтві. Їй важко знайти щось рівне за насиченістю тону та широтою письма. «Повернення Блудного сина» – одна з найостанніших картин майстра й датується, напевне, 1669 – роком смерті Рембрандта. Смерть ця виявилася зовсім не поміченою, й лише багато років після, у XVIII ст., стало зростати розуміння мистецтва цього великого художника. Значення Рембрандта зумовлено, разом із живописом майстра, його величезним спадком графіка. Усі відзначені властивості робіт Рембрандта виявилися у графічних творах не менш яскраво, ніж у живопису, до того ж як в оригінальних малюнках, так і в галузі друкованої графіки, гравюри. Рембрандт є найбільшим майстром офорту. Для його характеристики офорти мають не менше значення, ніж картини. Зазначимо також глибини психологічного аналізу Рембрандта виразний реалізм образів й досконале володіння художньою технікою опинилися у довгій низці чудових аркушів, тематично ще більш різноманітних, ніж живопис майстра. До найбільш відомих належать «Христос зцілює хворих» (1649 р.), «Три хрести» (1653 р.), пейзажі «Три дерева» (1642 р.), «Садиба вагаря золота» (1651 р.). Не менш значне місце у графічному спадку Рембрандта займають малюнки. Гострота й своєрідність рембрандтівського сприйняття довколишнього світу виявилися у цих численних й різноманітних аркушах з особливою силою.

Манера малюнку, як і живописна манера Рембрандта, помітно еволюціонують на всьому протязі творчого розвитку майстра. Якщо ранні

малюнки Рембрандта відпрацьовані в деталях й достатньо складні за композицією, то в більш зрілий період він виконував їх широкою живописною манерою, надзвичайно лаконічно й просто. Рембрандт звичайно малював гусячим або тростинним пером й вмів досягати за допомогою найпростіших прийомів виняткової сили виразності. Його малюнки, навіть коли вони є хвилинними замальовками будь-якого буденного мотиву, становлять завершене ціле, що вповні відтворює усе різноманіття природи.



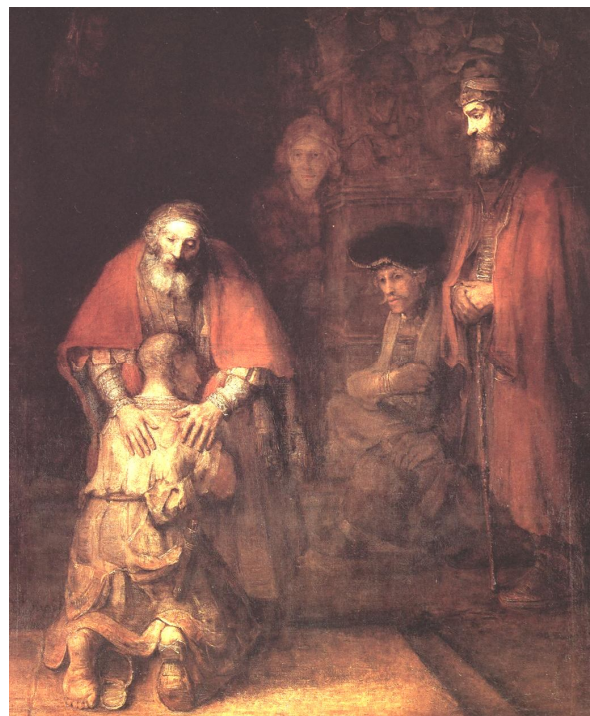
а)



б)



в)



г)

Рисунок 3.2 – Картини художника Рембранта Харменса ван Рейна: а) – «Анатомія доктора Тульпа», 1632 р.; б) – « Нічний дозор», 1642 р.; в) – «Ангел, який залишає сімейство Товія», 1637 р.; г) – « Повернення блудного сина», 1669 р.; д) – «Синдики», 1662 р.; е) – «Даная», 1636 р.; ж) – «Христос зцілює хворих», 1649 р. ; и) – «Три дерева», 1642 р.; к) – «Пейзаж», 1651 р.



д)



е)



ж)



и)



к)

Мистецтво Рембрандта в цілому залишилося не зрозумілим його сучасникам, у період успіху навколо нього утворилася, тим не менш, надзвичайно численна школа учнів, з яких найбільшу відомість набули Фердинанд Боль (1616 – 1680 рр.), Гербрандт ван ден Ектоуг (1621 – 1674 рр.) та Арт де Гельдер (1645 – 1727 рр.). Засвоївши тематику, композиційні прийоми й типи вчителя, вони не пішли все ж у власному живописі далі зовнішнього наслідування рембрандтівських прийомів. Живий вплив майстра, проте, упевнено сказався на численних примикаючих до нього пейзажистах, – Філіпса Конінка (1619 – 1688 рр.), Доомера (1622 –

1700 рр.) та інших. Незалежно від цього розробка проблеми світла виявилася наріжною основою для розвитку всього наступного голландського живопису.

Повне визнання творчість Рембрандта отримує, однак, лише у XIX ст. І з цього моменту він не перестає залишатися одним із найвищих взірців реалістичного і разом – живописного втілення образів.

3.6 Дельфтська школа живопису

3.6.1 Творчість Яна Вермеєра та Адріана Ван Остаде

Основний процес розвитку голландського жанрового живопису завершується у своєму підйомі творчістю одного з найбільших живописців Голландії – **Яна Вермеєра** на прізвисько (по місцю його діяльності): **Дельфтський** (1632 – 1675 рр.). Мистецтво Вермеєра Дельфтського належить пізній порі розвитку Голландії. Складається живе, радісне мистецтво останнього етапу розвитку республіки Голландії. До цього періоду відноситься час проникливий і разом із тим зрозумілий та простий. Справжніх творів Вермеєра мало, тільки деякі музеї мають невеликі й завжди дорогоцінні картини дельфтського майстра. Тематика Вермеєра більш-менш традиційна: молоді жінки за читанням листа, вишиванням, у товаристві кавалера; живописець перед мольбертом, просто замріяна біля вікна дівчина («Дівчина з листом», Дрезден), – словом, усе те, що вже не раз зображувалось голландськими живописцями. Відносно тематики у Вермеєра нема нічого оригінального, лише у поодиноких випадках він звертається до цікавих сюжетів й вносить до композиції елемент дії («У звідні», 1656 р., Дрезден). Тим не менше усі його образи мають вповні індивідуальний характер. Якась легка й світла поетичність є у всіх зображуваних ним персонажах, і поряд із цією поетичністю та м'якістю особливе відчуття суворої простоти, щось справжнє класичне лежить відбитком на усіх його творах. Вермеєр без сумніву один із найбільших колористів в історії західно-європейського мистецтва. Не тільки його витончений смак у доборі кольорів, але й вміння знаходити їхнє взаємовідношення роблять Вермеєра одним із найвишуканіших майстрів кольору. Із граничним почуттям міри й такту поєднує він лимонно-жовті, блакитні, фіолетові найрізноманітніших відтінків, пурпурові й блідо-зелені фарби в єдину звучну тональну гаму. Саме у творчості Вермеєра Дельфтського традиційна для голландського мистецтва проблема світла отримала своє найбільш досконале вирішення. Переливчасте перламутрове світло є однією із найхарактерніших особливостей картин дельфтського майстра. Безперечно також, що Вермеєр Дельфтський був одним із найбільш досконалих техніків свого часу. Його

нечисленні картини написані у багатій та різноманітній фактурі. Його спосіб накладання фарби, у наперед визначеності пізнішої техніки імпресіоністів, надав можливість самому Вермеєрові зображувати огортаюче предмети світло в усій його живописній конкретності. Світло в картинах Вермеєра не просто прозоре середовище, а повітря, багате витонченими переходами сріблястих тонів й насичене рефlekсами. В історії голландського мистецтва ім'я Вермеєра Дельфтського має бути поставлене поряд з іменем двох його старших сучасників: із Хальсом та Рембрандтом. Як Хальс і Рембрандт, Вермеєр Дельфтський був поцінований повною мірою тільки у ХІХ ст.

У той час як більшість голландських жанристів віддає свої сили зображенню буржуазного побуту, деякі художники спеціалізуються на розробленні сцен з життя селянства. Найзначнішим за своїми живописними перевагами в цій групі є Адріан ван Остаде (1610 – 1685 рр.). Як і інші її представники, він підходить до своїх тем у дусі ідеології панівного класу й або ідеалізує дійсність, або бачить у селянах лише кумедні істоти, вдача й звичаї яких надають приводи для сміху й жартів. Про навислий над селянською масою гніт, про тяжку повсякденну боротьбу за існування й експлуатацію селянської праці нема й мови. Остаде спочатку пише в манері Прачнера, але зі значно меншою гостротою, сцени бійок за картярством або під п'яну руку. Його мистецтво набуває у пізніший період риси ліризму, й колишні сюжети змінюються зображеннями мирного відпочинку на порозі хатини або на подвір'ї сільського шинку, а також інтер'єрами зі сценами тихого сімейного затишку («Сільський концерт», 1655, Ермітаж). Крім схожих малофігурних картин Остаде часто писав у більш крупному плані суто реалістичні поліфігури представників різних ремесел.

Типовими представниками жанрового живопису були **Герард Терборх** (1617 – 1681 рр.) та **Пітер де Хох** (1629 – 1683 рр.). Перший відзначався граничною майстерністю у зображенні шовків та атласів, прозорості скляних бокалів, поверхні будь-якої речі. Фігури дуже часто характеризуються у Терборха відомим аристократизмом образу, що пояснюється вибором їхніх моделей з середовища дворянства, яке у Дордрехті, де працював майстер відіграло порівняно помітну роль. Захопленість мистецтва Терборха багато в чому зумовлена і його колоритом, у якому переважають вишукані сріблясті тони. З-поміж кращих картин художника можна навести «Бокал лимонаду» (Ермітаж) та «Концерт» (Берлін, Далем).

Творчість Пітера де Хоха більш демократична за характером. Ілюзорність відтворення речей відступає у цього майстра на другий план й інтерес зосереджується на розробці просторових відношень, між іншим, на зображенні інтер'єрів, а також двориків та вулиць, що за ними відкриваються

(«Господиня зі служницею», Ермітаж, близько 1660 р.).

3.6.2 Творчість Яна Стена та Пітера де Хоха

Як одного із найбільших представників буржуазного жанру другої половини XVII ст. варто навести також Яна Стена (1626 – 1674 рр.). Здебільшого в основному тому ж етапові розвитку голландського побутового живопису, що й Пітер де Хох та Терборх, він займає дещо особливе положення серед голландських жанристів. Для Стена, на відміну від більшості його сучасників, сюжетний бік не байдужий. Він відводить у своїх картинах оповідному початку значну роль й полюбляє зображувати ті або інші цікаві сцени з повсякденного життя дрібної буржуазії. У них майстер знаходить гостру спостережливість. Влучно характеризує типи й оповідає обрані ним із витонченим життєрадісним гумором.



Рисунок 3.3 – Картини художників Дельфтської школи живопису: а) – «Бокал лимонаду», худ. Герард Терборх; б) – «Концерт», худ. Герард Терборх; в) – «Дівчина з листом», Ян Вермер Делфтський; г) – «Майстерня художника», худ. Ян Вермер Делфтський; д) – «Хвора й лікар», худ. Ян Стен

Показова для нього картина «Хвора й лікар» (близько 1660 р., Ермітаж). У пізньому періоді діяльності Стена зазначені риси втрачають свою гостроту й наслідуючи загальній течії, він вступає на шлях мистецтва, більш ошатного й присвяченого проблемам суто зорового сприйняття реального світу.

Контрольні запитання

1. Схарактеризувати портретний живопис Ф. Хальса.
2. Визначити найбільш відомі твори Ф. Хальса.
3. Схарактеризувати особливості пейзажного живопису Голландії.
4. Навести найбільш відомих пейзажистів Голландії XVII ст.
5. Визначити особливості жанрового живопису Голландії XVII ст.
6. Навести найбільш відомих художників жанрового живопису Голландії XVII ст.
7. Визначити термін «малі голландці»
8. Навести художників, які належали до кола малих голландців.
9. Навести найбільш відомі твори Рембрандта ван Рейна.
10. Визначити живописців, які належали до Дельфтської школи живопису XVII ст.

4 МИСТЕЦТВО ФЛАНДРІЇ ТА ІСПАНІЇ XVII ст.

4.1 Фламандська школа живопису XVII ст.

4.1.1 Особливості художнього розвитку Фландрії XVII ст.

Для Нідерландського мистецтва в цілому XVI ст. є перехідним періодом. Після яскравих реалістичних та національних форм, у які вилилася творчість таких майстрів, як Лука Лейденський та Пітер Брейгель Старший («Мужицький») настає смуга найсильнішого преклоніння перед мистецтвом Італії. Це – час остаточного подолання середньовічного церковного стилю, утвердження нових живописних жанрів: історичного, алегоричного, міфологічного, зображень побуту, пейзажу. Пануюча в Італії у другій половині XVI ст. віртуозність «марьєристичного» напряму, опановує сильніший вплив на мистецтво Фландрії. Разом із тим до нього проникають й інші течії, зокрема академізм Болонської школи, реалістичний струмінь мистецтва Караваджо. Нідерландське мистецтво засвоює формальні досягнення Італії й створює міцну основу для свого нового підйому, який ґрунтується й на плідному використанні національних реалістичних традицій.

З початку XVII ст. цей підйом проходить надзвичайно швидкими темпами. Переважальна роль церкви у культурі розглянутої епохи зумовила у її образотворчому мистецтві розвиток релігійної тематики. Церква виявилась найбільшим замовником й у великій кількості потребувала картини для храмів. Наочні Великі олтарні картини мали захоплювати масового глядача й стати провідниками ідей католицизму. Вони мали викликати враження урочистості. Потреби дворянсько-придворних кіл або великої буржуазії багато в чому були аналогічні. Ті та інші не шкодували витрат на прикрашення стін замків або міського житла. До речі, це були міфологічні сюжети, теми світського характеру, зображення полювань та натюрмортів. Таке призначення зумовило великі розміри картин, монументальність трактування форм й широкий декоративізм. Остання якість досягалась здебільшого колористичними ефектами. Яскрава багатофарбність у сполученні з широкою майстерною технікою виявилась однією з найхарактерніших властивостей фламандського живопису періоду його розквіту.

Ці властивості й особливості фламандської школи найбільш повно та яскраво виявилися у творчості Рубенса, який є не тільки найбільшим живописцем Фландрії, але й узагалі одним із найбільших художників минулого.

4.1.2 Творчість Пітера Пауля Рубенса

Пітер Пауль Рубенс (1577 – 1640 рр.), який походив з буржуазної сім'ї Антверпена, народився у місті Зигені в Німеччині, коли його батько, юрист, через політичну компрометацію під час реакційного правління герцога Альби, вимушений був емігрувати. Утративши батька у десять років, хлопчик був вихований матір'ю, яка після смерті чоловіка повернулася до Антверпена й віддала сина до місцевої латинської школи. Відчувши найсильніший потяг до мистецтва, Рубенс зі згоди матері надійшов у навчання до пейзажиста Верхатту, але невдовзі перейшов від нього до майстерні Адама Ноорта – хранителя заповітів реалізму. Після чотирьох років праці під керівництвом цього майстра Рубенс обрав нового вчителя – живописця Отто Веніуса, який орієнтувався на культуру Італії. Рубенс до засвоєння цих ідей був підготований своєю класичною шкільною освітою. У 1598 р. час учнівства Рубенса скінчився, і він був унесений до списків вільних майстрів антверпенської гільдії Св. Луки. За прикладом більшості живописців свого часу Рубенс прагнув поповнити власну художню освіту вивченням на місці творів провідних майстрів італійського мистецтва. У 1600 р. він вирушив до Італії й провів там більш як вісім років. Майже одразу після від'їзду до Венеції Рубенс потрапив на службу до герцога Мантуанського, який зробив його власним придворним художником. Майстер отримав можливість подовгу жити у Римі, побував у Флоренції, Пармі, Генуї, у 1603 р. відвідав Іспанію. «Італійський період» творчості майстра є часом формування його мистецтва. До цього періоду належать перші достовірні роботи майстра. Рубенс уважно вивчає Мікеланджело, Леонардо да Вінчі. Роблячи копії та замальовки, він вже тоді писав картини переважно на релігійні теми, а також портрети. У 1608 р. через сімейні обставини (смерть матері) Рубенс повернувся до Антверпена й залишився на батьківщині. Невдовзі він одружився на дочці провідного місцевого бюргера, Ізабеллі Брант, й остаточно оселився в Антверпені. Рубенс одразу одержав незвичайний успіх, що не зрадив йому і в подальшому. Друге й третє десятиліття XVII ст. є періодом якнайнапруженішої творчої діяльності Рубенса. Замовлення були незліченними. Вони походили від двору, від церкви, від багатьох приватних осіб. Задовольнити запити на усі потрібні церковні, міфологічні та інші картини Рубенс виявився не в змозі, та втім не лише завдяки винятковій легкості творчості, але й силою організованості його вдачі й діловій постановці праці у створеній ним майстерні, де в середній період діяльності художника під його найближчим керівництвом працювало багато помічників та учнів. Замовлення надходили також із-за кордону. Найбільшим із них є замовлення французької королеви Марії

Медичі на цикл картин, які б слугували уславленню її життя й царювання. Це замовлення потребувало двох поїздок Рубенса протягом 1620-х років до Парижа й зумовило створення одного з найкапітальніших творінь художника. У 1626 р. він втрачає улюблену жінку й невдовзі поступаючись бажанню правительки Нідерландів інфанти Ізабелли, приймає посаду дипломатичного агента після укладання миру між Іспанією та Англією. Він здобув у світі іспанського та англійського королів нових поціновувачів свого мистецтва. Після закінчення цієї місії у 1630 р. Рубенс повернувся до Антверпена й одружився на 16-річній Хелені Фоурмен. Художникові було вже 53, але їхній шлюб виявився щасливим. Образ молодої жінки неподільно пов'язаний з його мистецтвом. Рубенс придбав маєток зі старовинним замком Стен, від назви якого останній період творчості Рубенса позначений як «стеновський». Здоров'я художника до цього часу погіршилося. Він страждав подагрою й втратив можливість володіти спочатку лівою рукою, а з початком 1640-х і правою рукою. Невдовзі Рубенс помер на 64 році життя. Завдяки Рубенсові фламандська школа набула світового значення. Його спадщина нараховує не менш як 3000 картин та ескізів, залишених майстром. Тематика його творів охоплює майже всі розроблені на той час жанри. Його геній охоплює усі боки художнього життя тодішньої Фландрії. Рубенс виступає як архітектор-декоратор, робить проекти для скульпторів, оформлює театралізовані видовища, працює книжковим графіком, створює школу професійних граверів. Він – найтипівіший представник бароко – динамізм форм й торжество декоративного початку складають основу його творчості. Мистецтво його разом із тим самобутнє й реалістичне. В історії мистецтва Рубенс – один із найвеличніших майстрів пензля, один із перших колористів минулого, а також – найзначніший рисувальник західноєвропейського мистецтва. Період повної зрілості обдарування Рубенса відкривається з часу його повернення у 1608 р. на батьківщину. Два наступних десятиліття є часом його найбільш напруженої творчої діяльності. Він часто звертався до співробітництва помічників та учнів. Рубенс власноруч робив ескіз наміченої композиції, який потім силами майстерні переносили у збільшеному масштабі на холстину. Співробітники майстра виконували картину у фарбах, їм на допомогу Рубенс власноруч малював для окремих фігур етюди з натури. Майже завершена картина завершувалась Рубенсом, але він часто обмежувався тим, що лише проходив її своїм пензлем, підсилюючи ефект освітлення, акцентуючи деталі. Постановка справи у майстерні Рубенса засновувалась на розподілі праці за спеціальністю. Із художників, які писали для нього фігури, зі своїм завданням блискуче впоралися Ван Дейк та Йорданс. Пейзажні фони були

спеціальністю Лукаса ван Юдена та Вільденса. Звіри писалися здебільшого Снейдерсом, квіти й фрукти часто виконував приятель Рубенса Ян Брейгель на прізвисько «Оksamитний».

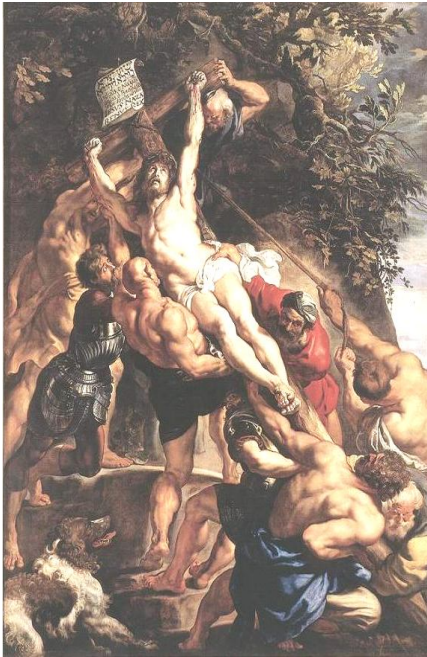
Серед релігійних картин Рубенса однією з найхарактерніших є «Воздвиження Хреста» (1610 – 1611 рр.), яка знаходиться в Антверпенському соборі. Група катів та солдат ставить великий Хрест із прибитим гвіздками до нього Христом. Виразні реалістичні форми наповнені бурхливим рухом. У композиції переважає діагональ. Пози фігур різноманітні, складні ракурси й напружені м'язи є виразом крайньої напруги фізичних сил. Образ Христа ідеалізований. Рубенс тут використовує ефекти контрастів, різке чергування освітлених планів та тіней. На ці роки припадає низка картин зі сценами полювання. У картині «Полювання на левів» (1615 р., Мюнхен), ескіз якої – одна з кращих рубенсівських речей у зібранні Ермітажу, дію наділено незвичною блискавичністю й пристрасністю. Вздиблені коні, лев, що шматує падаючого вершника й вражаючі його мисливці злилися у нерозривну групу, де нестримна сила й життєва енергія перетворюються на шалену лютю.

Рубенс охоче звертається до тем міфології античного світу. Шедевр майстра – «Персей та Андромеда» (1620 р., Ермітаж) надає зразок вільного та реалістичного використання образів класичної давнини. Зображений момент, коли Персей прилетів на крилатому коні Пегасі й звільняє прикуту до скелі Андромеду. Дракон безсило роззявляє біля його ніг пащеку. Слава увінчує переможця, амури поспішають йому служити. Картина від початку й до кінця виконана самим художником, а її фактура є прикладом живописної майстерності Рубенса.

Із портретів цього періоду варто особливо згадати «Портрет камеристки ерцгерцога Ізабелли», який відзначається незвичною витонченістю живопису. Циклові картини для французької королеви Марії Медичі, дружини Генріха IV, властивий широкий демократизм, урочистість та відкриті лестощі, що показово для придворної культури періоду абсолютизму. У більш як двадцяти великих картинах (1625 р.) він мав експонувати різні епізоди життя й правління королеви. Геній Рубенса вирішив це завдання з винятковою майстерністю. Він поєднує реалістичні елементи справжнього історичного живопису з усілякими міфологічними фігурами та алегоріями. У сцені, де Генріх Четвертий отримує портрет Марії Медичі, два крилатих генії («Любов» та «Шлюб») тримають перед Королем, який у захваті, ідеалізоване зображення принцеси. Богиня мудрості Афіна, яка перебуває поруч, радить йому слідувати поклику серця. На сцену зверху поблажливо дивляться Юпітер та Юнона.

У 1630-х роках елементи реалізму у творчості Рубенса підсилюються.

Портрети його молоді дружини відзначаються життєвістю й колористичними перевагами (Портрет «Хелени Фоурмен з дітьми» (Лувр) та «Шубка» (1638 р., Відень). Як міцний реаліст проявляє себе Рубенс у галузі пейзажу. Він майстерно відтворює далекі виднокруги своєї країни, її широкі рівнини з розкиданими по них селищами й галями. Художні переваги робіт «стеновського періоду» зумовлені підсиленням суто живописного боку творчості Рубенса. Його колорит змінюється, втрачає колишню багатофарбність, стає більш узагальненим й гарячим за тоном. Манера живопису митця гранично широка та віртуозна.



а)



б)



в)



г)

Рисунок 4.1 – Роботи кисті Пітера Пауля Рубенса: а) – «Воздвиження Хреста»; б) – «Полювання на левів»; в) – «Портрет камеристки ерцгерцога Ізабелли»; г) – «Персей та Андромеда»; д) – «Подання портрету»; е) – «Шлюб за дорученням»; ж) – Портрет «Хелени Фоурмен з дітьми»; и) – «Шубка»



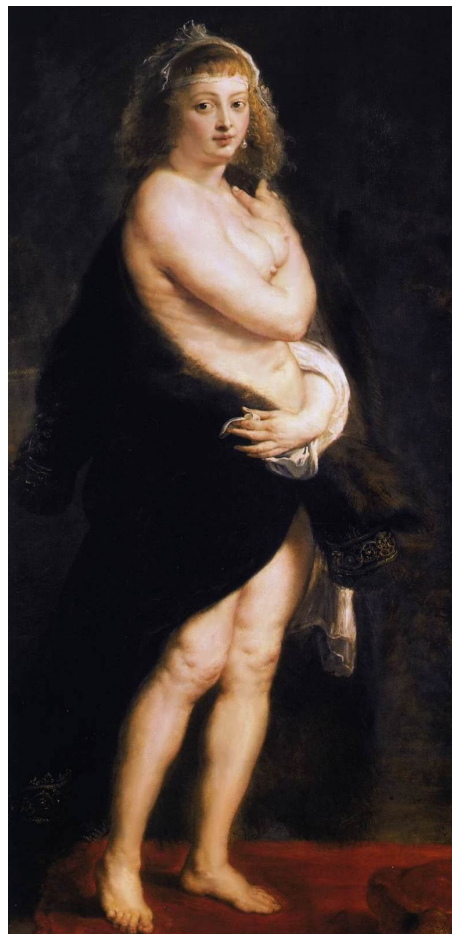
д)



е)



ж)



и)

Мистецтво Рубенса має винятково велике історичне значення. Воно визначило як шляхи розвитку фламандської школи, так і продовжувало впливати на подальші долі західноєвропейського мистецтва. Наприкінці XVII – на початку XVIII століття ім'я Рубенса висувалося у Франції як гасло у боротьбі за ці живописні якості проти академізму.

4.1.3 Творчість Антоніса ван Дейка

Серед художників фламандської школи XVII ст., які особливо сприяли її славі, перше після Рубенса місце належить Антонісу ван Дейку (1599 – 1641 рр.). Він часто називається учнем Рубенса, але формально ним не був, – до нього в майстерню поступив після закінчення навчання в малозначного художника ван Балена. Проте розвитком свого таланту він вповні зобов'язаний Рубенсові, у якого майже одразу став головним помічником. Багато обдарований, Ван Дейк дуже рано сформувався як художник, і перші його картини, де за майстерністю він майже дорівнює Рубенсові, виконані ним ще юнаком. Син багатого антверпенського комерсанта, він вже з перших кроків своєї кар'єри намагався долучитися до родової аристократії. Загальний характер численних релігійних та міфологічних картин Ван Дейка зумовлений впливом Рубенса, але його яскраво виразна індивідуальність надає їм своєрідного стилістичного характеру. Ван Дейк уникає переобтяження. Його чоловіки втрачають атлетичну будову рубенсівських героїв, жіночі образи відзначаються витонченістю форм та експресією. Водночас Ван Дейк далекий від умовної ідеалізації типів. Він вміє знайти вишукані, але водночас правдиві пози й ніколи не втрачає почуття живого образу. Картина що зображує Св. Мартина, який відрізає частину свого плаща, щоб поділитися ним із жебраком, вочевидь демонструє майстерність Ван Дейка. Образ молодого лицаря дихає життєвою правдою. Релігійні сюжети у Ван Дейка відіграють помітну роль, але головною галуззю його творчості все ж є портрет. За час до 1621 р. у так званий «перший антверпенський період» творчості майстра, його портрети відзначаються суворим реалізмом. У цей час він пише заможних антверпенських бюргерів, їхніх дружин та дітей, а також своїх товаришів художників («Сімейний портрет», Ермітаж). Прості за композицією, чудово намальовані, ці портрети за фарбами звичайно неяскраві. Як правдивий портретист, він шукає не тільки зовнішньої схожості, але й вміє гостро схарактеризувати людину («Портрет молодої людини», Дрезден). Невдовзі, однак, цей тип портрета поступається місцем іншому. На самому початку 1620-х років Ван Дейк заходиться навколо мандрівки до Італії, і з цього моменту його творчий шлях уподібнений безперервному тріумфові. Він оселяється у Генуї, де знаходить

для своєї діяльності сприятливий ґрунт. Пам'ять про яскравий талант ще недавно працювавшого тут Рубенса сприяла тому, що його послідовник одразу отримав численні замовлення з боку місцевої знаті, яка бажала мати свої портрети пензля модного й блискучого художника. Ван Дейк знайшов собі середовище за смаком й зробився улюбленцем генуезької аристократії. Він створює тут тип аристократичного парадного портрету, де вишуканість та ефектність подання стоять на першому плані («Портрет маркізи Спінола Дорія», Берлін). Декоративні елементи одержують свій повний розвиток як у композиційних побудовах, так і відносно колориту. До впливу барвистого мистецтва Рубенса приєднуються нові фактори – вплив гарячого колориту венеційців й виразної світлотіні Караваджо.

Близько 1627 р. Ван Дейк повертається до Антверпена й знаходить у зв'язку з від'їздом Рубенса вільну арену власної діяльності. На недовгий час він стає першою фігурою у художньому житті свого рідного міста. До цього «другого антверпенського періоду» творчості Ван Дейка належать численні роботи майстра. Олтарні картини для церков і цього разу відступають на другий план у порівнянні з портретами. Парадність та елементи театралізації генуезьких робіт поступаються місцем більш суворому, але вибагливому у своїх живописних засобах портретному мистецтву. У гостро схоплених образах проходить низка видатних сучасників художників: політичні діячі, прелати, художники, міський патриціат, аристократи, красуні. Але повертається Рубенс, і Ван Дейк знову від'їжджає на службу до англійського короля Карла I. Ван Дейка зустрічає величезний успіх художника й блискучого кавалера. Він засипаний замовленнями на незліченні портрети, з якими встигає впоратися переважно за допомоги великої майстерні. Колорит майстра стає яскравішим й ефектнішим, декоративний бік посилюється. Ван Дейк обирає виразні пози, використовує ефектні фони. Властиве Ван Дейкові почуття міри рятує його від бруталних лестощів.

Антоніс ван Дейк чудово вловлює індивідуальні особливості моделі («Портрет Карла I», Лувр). Ван Дейка оточують багатство й пошана, він улюбленець короля й зводиться ним у лицарське достоїнство. У 1639 р. одружився на представниці старовинної дворянської фамілії Марії Ретвен, укріплюючи зв'язки з аристократією.

Між тим на політичному небосхилі Англії позначаються значні зміни. Революційний рух набрав особливої сили. Брак грошей призвів до скорочення придворних замовлень, і Ван Дейк намагається вхопити щастя на континенті. Утім усі його розрахунки на одержання великих замовлень при іспанському та французькому дворах не виправдалися, здебільшого, через зависоку встановлену ним ціну. Ван Дейк повертається для ліквідації своїх

справ до Англії і тут, давно виснажений хворобою, помирає.



а)



б)



в)



г)

Рисунок 4.2 – Роботи кисті Антоніса ван Дейка: а) – «Сімейний портрет», 1621 р.; б) – «Портрет молодого людини», 1618 р.; в) – 4 «Портрет Карла І», 1635 р.; г) – «Портрет маркізи Спінола Дорія»

В Англії, яка не мала власних і твердих художніх традицій, Ван Дейк стає засновником великої школи, яка у XVIII ст. досягає виняткового блиску. Як утворювач парадного аристократичного портрета Ван Дейк є протягом трьох століть законодавцем портретного живопису Європи у цій галузі.

4.1.4 Творчість Якоба Йорданса та Франса Снейдерса

Аристократичному мистецтву Ван Дейка достатньо різко протистоїть послідовно реалістичний характер творчості третього великого художника Фландрії – Якоба Йорданса (1593 – 1678 рр.). Обидва належали за походженням до одного й того ж кола, але своєрідність творчої індивідуальності визначила інший характер його живопису. Подібно до Рубенса, він працював у ван Ноорта, до того ж вплив останнього на нього був більш довгим, оскільки Йорданс залишився в тісному зв'язку з учителем одружившись на його дочці. Зробившись згодом одним із кращих помічників Рубенса, він зобов'язаний йому багатьма властивостями свого мистецтва, але в той же час не втратив власної індивідуальності. Переживши і Рубенса, і Ван Дейка, Йорданс зробився в середині XVII ст. провідним фламандським живописцем, діяльність якого не обмежувалася колом антверпенських замовників. Він працював для Голландії й зробив низку декоративних розписів у Гаазі. Коло тем цього майстра різноманітне, але його мистецтво, незважаючи на те, чи пише він релігійні або світські картини, залишається чітко реалістичним. Він відбиває світ у міцних, дещо важкуватих, без прикрас, формах. Для характеристики цього майстра особливо показові його жанрові речі й, насамперед, багато разів варійована ним тема «Король п'є» або «Бобовий король». Сюжет – сімейний бенкет за щедро накритим столом. Старший член сім'ї, увінчаний блазенською короною, підіймає заздоровний бокал й віддається галасливим веселошам в оточенні трьох поколінь представників обидвох статей. Характерним зразком реалістичного й дещо грубуватого мистецтва Йорданса може бути також картина «Сатир у гостях у селянина». Не меншою мірою реалізм Йорданса знаходить відображення у його портретах. Вгодовані, самовдоволені, які не намагаються здаватися іншими, ніж вони є насправді, моделі майстра є типовими зразками представників буржуазії на підйомі («Портрет старого», «Портрет подружжя ван Сурпель», Лондон). У композиційному відношенні та в живописних прийомах Йорданс має багато спільного з Рубенсом. Його фактура впевнена й широка, колорит ефектний, та все ж далекий від витонченостей колориту Рубенса.

Численні роботи у таких специфічних галузях, як зображення тваринного світу й натюрморту у фламандському живописі XVII ст. Найвидатнішим серед художників, які спеціалізувалися у цих видах

живопису, є Франс Снейдерс (1579 – 1657 рр.). Приятель та співробітник Рубенса. Він розвинувся у великого художника переважно завдяки впливу останнього й писав сцени полювання, а також натюрморти. Наповнені напруженою динамікою сцени полювання Снейдерса мали величезний успіх. Упевнений малюнок, відмінне знання характерних особливостей тих чи інших тварин йшли у нього поряд із різнофарбною декоративністю й технічною майстерністю. Такі саме переваги відзначають й натюрморти Снайдерса (серія лавок, 1620- ті роки, Ермітаж). Важкі столи угинаються під купами різноманітного харчу. Усе, що дає рясний ґрунт Фландрії: плоди, овочі, фрукти, дичина, що нею наповнені ліси, усе, що захоплюють сіті хоробрих рибалок, нагромаджується горами; звисає та падає за дубові прилавки. Фарби, форми, поверхні радують око, дражнять апетит й уславляють багатство багатої дарами країни. Фігури, які зустрічаються у таких картинах, зазвичай написано іншими художниками, між іншим, Рубенсом та Ван Дейком.

4.2 Мистецтво Іспанії XVII ст.

4.2.1 Особливості розвитку художньої культури

Головними замовниками в Іспанії були панівні у країні дворянство й католицька церква. Це визначило й обмежило тематику іспанського живопису. Релігійні сюжети відіграють у ній переважальну роль. Серед світських жанрів особливе місце належить портретові. Жанрові сюжети отримують значно менше поширення. Натюрморт займає в іспанському живописі доволі скромне місце. Ще рідше зустрічається пейзаж. Мало розвинутий й міфологічний живопис. Монументально-декоративний живопис не отримує в Іспанії майже ніякого розвитку. Іспанський живопис розвивається винятково як станковий, однак характеризується монументальністю композицій, що звичайно відповідає великому розміру картин. Суворая простота, серйозність та життєвість, властиві іспанському мистецтву, сполучаються з глибоким драматизмом й виразністю образів. Останні, як правило, мають народний, демократичний характер й часто відрізняються яскраво виразними індивідуальними рисами. Прагнення до ідеалізації таке ж чуже кращим представникам іспанського живопису першої половини сторіччя, як і пошуки декоративності й ефектності. Останні посилюються лише у другій половині століття. Іспанські художники приділяють велику увагу живописним проблемам, багато з них заслужено вважаються найбільшими колористами у західноєвропейському мистецтві. Провідними художніми центрами Іспанії від кінця XVI ст. є Валенсія й

особливо Севілья – міста, що довше інших зберігали й власне економічне значення. Дещо пізніше провідну роль у художньому житті Іспанії починає відігравати її столиця – Мадрид.

4.2.2 Творчість Франсиско де Сурбарана та Хуана Рібери

Одним із найхарактерніших та значних майстрів іспанського живопису першої половини XVII ст. був Хосе Рібера (близько 1591 – 1652 рр.). Народився у південній Валенсії. Навчався у Валенсії у Франсиско Рибальго і вже у його майстерні стикнувся з новими реалістичними тенденціями в мистецтві. У 1610-х роках Рібера їде до Італії, де вивчає венеціанців та Корреджо.

Найсильніше враження на нього справляють твори Караваджо. Близько 1620 року Рібера оселяється у Неаполі, де стає придворним художником неаполітанського віце-короля, і в подальшому його творчість нерозривно пов'язана з цим містом. Утім мистецтво Рібери повною мірою зберігає яскраво національний характер. У творчості Рібери значну роль відіграє релігійна тематика. Особливо характерні картини, що зображують різні сцени мучеництва або окремі фігури святих. Суворий драматизм й глибока емоційність сполучаються у його роботах з життєвістю й суворим реалізмом трактування. Демократичний характер образів, що передаються без будь-якої ідеалізації, поріднює мистецтво Рібери з Караваджо, як також і пристрасть до сильних контрастів світлотіні й темного колориту останнє характерно переважно таких робіт майстра «Св. Ієронім чує звук небесної труби» або «Мучеництво Св. Варфоломія». Тут показані мужній, реалістичний народний типаж й пристрасність виразу.

Вільний від театральності, Рібера у «Мучеництві Св. Варфоломія» передає непідробний трагізм жорстокої сцени. Динаміка композиції, побудованої на різких контрастах, жива експресія облич, темпераментна манера живопису визначає драматизм цієї картини. Уже в ранніх роботах Рібери виявляється його майстерність у передачі людського тіла, енергійно модельованого світлотінню. У пізній період творчості (із середини 1630 років) живописна манера Рібери стає більш вільною, колорит світлішає, у ньому переважають золотисті або сріблясті тони, освітлення стає більш природним. Чудовими зразками пізньої творчості Рібери можуть бути «Св. Онуфрій» та «Св. Інесса», – одна з найпривабливіших й наймайстерніших за виконанням робіт художника. Для демократичного характеру мистецтва Рібери надзвичайно показова і його знаменита пізня картина «Хромоніжка» (1642 р.), де він з суворим реалізмом, якому чужа будь-яка сентиментальність, створює життєво правдивий образ колеги-жебрака. Рібера був не лише чудовим живописцем, але й найбільшим

графіком XVII ст. Його офорти різноманітні за тематикою й відзначаються великою композиційною майстерністю й різноманітністю технічних прийомів. До найбільш значних графічних робіт Рібери належить «Мучеництво Св. Варфоломія» та «Силен» Мистецтво Рібери, його реалістичні досягнення й могутній живописний темперамент потужно вплинули на творчість багатьох італійських та іспанських художників XVII ст.

Франсиско Сурбаран може бути названий разом із Ріберою одним із найбільших іспанських художників XVII ст.

Франсиско Сурбаран (1598 – 1664 рр.), син селянина, навчався й жив у Севільї. Хоча він мав звання придворного художника короля, його основними замовниками були іспанські монастирі, тому релігійна тематика має переважальне значення у його творчості. Проте трактування релігійних сюжетів відзначається в кращих творах Сурбарана, що належать до раннього й середнього періоду його творчості, суворим реалізмом та простотою. Для його мистецтва характерні монументальність, величний спокій композицій й стримана, але глибока виразність образів, трактованих зазвичай дуже індивідуально. Елементи портретності, властиві релігійним образам Сурбарана, є одним з яскравих проявів його реалізму. Сурбаран був одним із своєрідніших колористів іспанської школи. Колорит його картин будується звичайно на сполученні небагатьох тонів, наданих великими планами. Живопис Сурбарана відзначається великою предметністю, матеріальністю в трактуванні людського тіла, одягу, натюрморта. Його манера розвивається від образної контрастності світлотіньових переходів у ранніх роботах до більшої свободи, живописної єдності й різноманіття фарбних відтінків у творах, виконаних після середини 1630-х років. До найбільш значних робіт Сурбарана належить цикл картин, які ілюструють легенду про життя Св. Бонавентури (1629 р.), окремі епізоди цієї легенди трактуються художником як сцени з життя сучасного іспанського монастиря. Так, в одній з кращих картин серії – «Відвідини Св. Бонавентури Фомою Аквінським», Сурбаран з властивою йому простотою й переконливістю відтворює монастирську келію й спокійні величні фігури монахів. Останні без сумніву є портретами якихось конкретних осіб. Інша картина з тієї ж серії – «Молитва Св. Бонавентури під час обрання папи» – показова для Сурбарана монументальністю композиції, одухотвореністю образу монаха під час молитви, майстерністю у відтворенні освітлення й колоритом, побудованим на співставленні великих плям сірого й червоного. Велична простота композицій, гостре відчуття індивідуальності характеру, виразність трактування властиві й портретам Сурбарана, серед яких кращі – портрет Ієроніма Переса (1633 р.) й портрет доктора Саламанського університета (кінець 1650-х рр.).

У картинах, що зображують жінок-святих, Сурбаран відтворив образи сучасних йому севільянок у модних вбраннях, переданих із блискучою живописною майстерністю. Їм властиві риси світськості й ошатності.

Сурбаран був одним із небагатьох іспанських художників, які приділяли увагу натюрмортові. Його натюрморти відзначають простота й цілісність композиції, суворість малюнка, чудове відчуття форми, майстерність у відтворенні матеріалу.

У пізній період творчості в його мистецтві можна відзначити появу ідеалізуючих тенденцій та рис містицизму. Останнє особливо характерне для низки картин, які зображують Франсиска Ассизького.

4.2.3 Творчість Дієго да Силва Веласкеса

Центральною фігурою іспанської художньої школи XVII ст. й одним із найбільших художників Західної Європи був Дієго да Силва Веласкес (1599 – 1660 рр.). Він народився у Севільї у сім'ї дворянина. Хлопчиком вступив до майстерні севільського художника Пачеко, який шанував італійське мистецтво та Рафаеля. Пачеко був гарним педагогом й найосвіченішою людиною свого часу. Веласкес отримав у нього чудову професійну підготовку. Утім вплив учителя не відчувається навіть у ранніх роботах Веласкеса, він зразу пішов самостійним шляхом. Веласкес виявляє себе послідовним реалістом вже в перших своїх роботах, виконаних наприкінці 1610-х років у Севільї. Це передусім численні жанрові сцени з іспанського народного життя – «бодогонес» («Сніданок», 1617 р.), «Продавець води»). В основі цих творів полягає уважне вивчення навколишньої дійсності й прагнення її відтворити. Композиції цих ранніх робіт монументальні. Фігури відіграють домінуючу роль. Простір мало розроблений. Упевнена майстерність малюнка тут поєднується з різким моделюванням фігур та облич, контрастною світлотінню й темним колоритом. Вражає реалістична переконливість трактування, гострота життєвих спостережень. У 1623 р. Веласкес їде до Мадриду, де йому протегує прем'єр-міністр Оліварес. Художник стає придворним живописцем іспанського короля. Із цього часу життя й творчість Веласкеса виявляються тісно пов'язані з іспанським двором. Як придворний художник він протягом усього життя займає різні придворні посади. Це давало йому матеріальну забезпеченість, але сковувало його творчу ініціативу й відіймало багато часу. Після переїзду до Мадрида ведуче місце у творчості Веласкеса займає портрет. Залишаючись придворним художником, Веласкес перед усім мав писати парадні портрети членів королівської сім'ї. Витримані зазвичай в дуже стриманій гамі з домінуванням чорного, ці портрети характеризуються благородною

простотою й елегантністю. Навіть найбільш парадні королівські портрети вражають повною відсутністю лестошів. Класичним зразком ранніх портретів майстра може бути портрет Інфанта Карлоса з рукавичкою (1625 – 1627 рр.). У 20-х роках XVII ст. живописна манера достатньо жорстка. Переходи світлотіні зберігають різкість та контрастність. Ці риси властиві знаменитій картині «Вакх» або «П'яниця», виконаній наприкінці 1630 р. Міфологічний сюжет трактовано тут як жива народна сцена, дієві особи – іспанські прості люди, які зібралися навкруги молодого бога й п'ють вино.

У 1629 р. Веласкес їде до Італії, де залишається до 1631 р. Він живе у Венеції, Римі, Неаполі, робить копії. Особливо на нього впливають венеційці – Тіціан, Тінторетто, Веронезе. «Кузнею Вулкана» відкривається середній період творчості Веласкеса – художника. Міфологічна сцена має жанровий характер. Саме 1630 – 1640 роки охоплюють дуже плідний період творчості Веласкеса. У його живописній манері відбуваються зміни: вона стає більш широкою й вільною, колорит світлішає, збагачується відтінками. Зростає майстерність у відтворенні повітря й освітлення, колір стає головним засобом передачі форми за бездоганної чіткості малюнка. Центральною роботою 1630-х років є знаменита «Здача Бреди» (1635 р.). Сюжет – взяття іспанцями голландської фортеці Бреда. Ця картина може вважатися першим історичним полотном у сучасному розумінні цього жанру. Тут зображений момент передачі ключів Бреди голландськими військовими іспанському полководцю маркізу Спінолі. Портрети в цей час переважають у творчості Веласкеса. Значний інтерес становить низка кінних мисливських портретів королівської сім'ї (перша половина 1630-х років). Якість композицій, вишуканість колориту поєднується з реалізмом та простотою у трактуванні пейзажів. Портрет – погруддя Олівареса блискуче розкриває характер моделі. Особливе місце у творчості Веласкеса займає серія портретів блазнів (1640 – 1650 рр.). Тут виявилось глибоко гуманістичне світосприйняття художника, цікавість та співчуття до людей найнижчих ступенів суспільних сходинок. За проникливістю ці портрети не поступаються пізнім портретам Рембрандта.

У 1649 р. Веласкес вдруге їде до Італії, але вже уславленим майстром. У Римі він створює винятковий портрет Іннокентія X. Той сидить у кріслі у спокійній, але зібраній позі. Обличчя папи, уславленого своєю потворністю, відтворено з нещадною правдивістю. Ця робота – одне з вищих досягнень світового портретного мистецтва. У 1651 р. Веласкес повертається до Італії. Він одержує посаду гофмаршала двору і створює в останні роки життя низку найвизначніших творів. У парадних портретах королеви та інфанта у 50-ті роки Веласкес поєднує виняткову живописну свободу, витонченість фарбних сполучень, блискучу майстерність у відтворенні вбрання з суворою

правдивістю характеристик. Особливо приваблива низка портретів інфанти Маргарити. У 1656 р. було написано знамениту картину «Меніни». Це водночас груповий портрет і жанрова сцена з інтимного життя королівського двору. Зображена інфанта Маргарита у супроводі власного почту – фрейлін, карликів та придворних. Тут і Веласкес перед великим холстом із палітрою. У дзеркалі на задньому плані відбиті фігури короля й королеви. Гармонійний й цілісний колорит картини, майстерно відтворений простір.

Виконана в ті ж роки «Венера з дзеркалом» (1657 р.) займає виняткове місце в іспанському мистецтві XVII ст. як дуже рідкісне в Іспанії зображення оголеного тіла. Схожий тип картини мав багатолітню традицію в італійському мистецтві. Веласкес й у цій картині залишився суворим реалістом, створивши живий та яскравий портрет дівчини. Картину «Пряхи» датовано 1657 роком найзворушливіше й поетичне зображення іспанського народного життя у творчості Веласкеса. В історії західноєвропейського живопису це одна з перших картин, що зображують працю робітниць. Композиція поєднує дві самостійні сцени. На передньому плані – група жінок–робітниць. Основне джерело освітлення знаходиться у глибині картини, де у просвіті арки видніє інше приміщення з кількома жіночими фігурами. Сцена в глибині картини вважається ілюстрацією античного міфа про Афіну та Арахну. Це один із найдосконаліших його творів, де проблема відтворення людини у зв'язку з повітряним середовищем отримує блискучий розвиток. «Пряхи» – остання велика робота художника. У 1660 році під час улаштування придворного святкування з приводу заручин Людовіка XIV з іспанською інфантою Марією–Терезією Веласкес захворів малярією. Хворим він повернувся до Мадрида, де й помер у серпні 1660 р. Значення Веласкеса у розвитку іспанського й усього західноєвропейського мистецтва величезне. У його творчості знайшли найбільш яскраве і повне вираження усі кращі риси іспанської художньої культури XVII ст.

4.2.4 Творчість Бартоломео Естебана Мурільо

Реалістичні тенденції іспанського живопису найдовше зберігала севільська художня школа, що висунула останнього великого іспанського художника XVII ст. – Бартоломео Естебана Мурільо (1618 – 1682 рр.). У творчості Мурільо суворі реалізм та простота мистецтва його старших сучасників помітно пом'якшуються. Йому притаманні пошуки зовнішньої краси, ідеалізаційні тенденції. Реалістичні риси творчості Мурільо знаходять яскравий вираз у його жанрових творах, що зображують севільських дітей («Хлопчик із собакою», 1650 р., «Хлопчики за ласуванням виноградом й динею», 1650 р.) Деякі, особливо ранні релігійні картини майстра також

відрізняються життєвістю трактування й приваблюють ліризмом. Це характерно для «Святого Сімейства» (кінець 1650 р.) або «Благословіння Іакова» (1650 р.), де релігійний сюжет вирішується як жанрова сцена з іспанського народного життя. Утім часто релігійні композиції Мурільйо набувають декоративні риси, а образи стають ідеалізованими й слащавими. У цьому аспекті показові «Видіння Св. Антонія Падуанського» (1660 р.), «непорочне зачаття» або багато Мадонн, які свого часу уславили художника.

1.



а)



б)



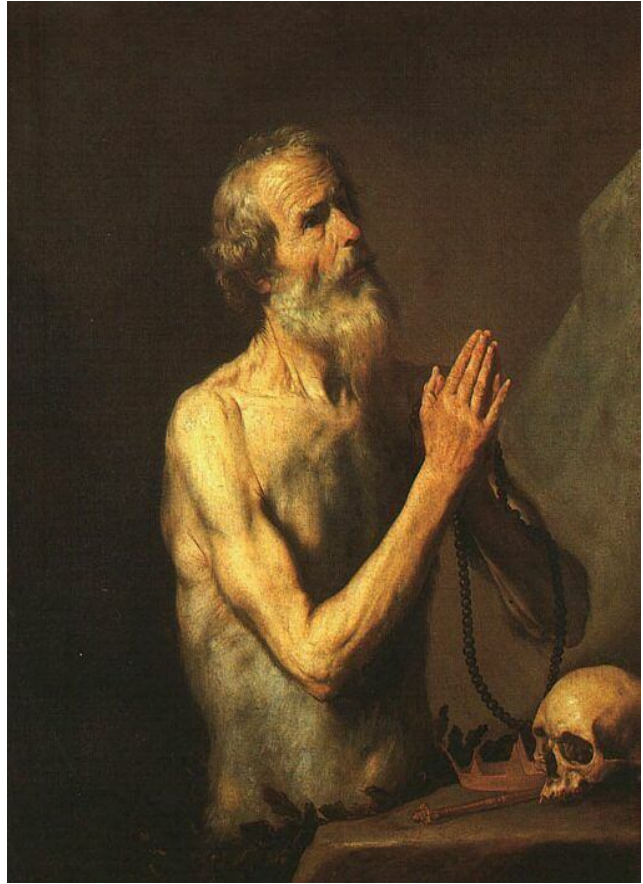
в)

Рисунок 4.3 – Картини видатних художників Іспанії: 1. Якоба Йорданса: а) – «Бобовий король»; б) – «Сатир в гостях у селянина»; в) – «Портрет старого»;

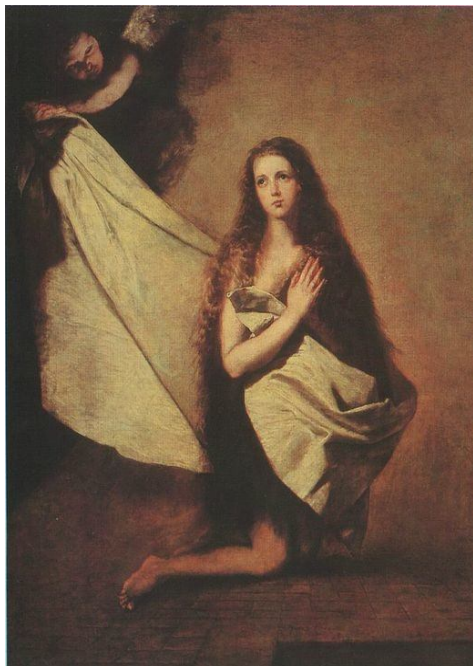
2.



г)



д)



е)



і)

2. Хосе Рібера: г) – «Мучеництво Св. Варфоломія»; д) – «Св. Онуфрій»;
е) – «Св. Інесса»; і) – «Силен»;

3.



к)



л)

3. Франсиско Сурбарана: к) – «Молитва Св. Бонавертури під час обрання папи»; л) – «Ієроніма Переса»;

4.



м)



н)

Продовження рисунка 4.3



о)



п)



р)



с)



т)



у)

4. Дієго Веласкеса: м) – «Портрет Інфанта Карлоса»; н) – «Вакх»; о) – «Кузня Вулкана»; п) – «Здача Бреди»; р) – «Венера з дзеркалом»; с) – «Меніні»; т) – «Портрет-погруддя Олівереса»; у) – «Пряхи»;

5.



ф)



х)



ц)



ч)



ш)

5. Мурільо Бартоломео: ф) – «Хлопчик з собакою»; х) – «Хлопчики за ласуванням виноградом й динею»; ц) – «Видіння Св. Антонія Падуанського»; ч) – «Святе Сімейства»; ш) – «Благословіння Іакова»

Мурільо належить до найзначніших іспанських живописців. Надзвичайно яскрава, повітряна живописна манера й витончена майстерність у відтворенні світла складають безперечні переваги більшості його робіт. Колорит картин Мурільо відзначався великою єдністю й лише у пізніх роботах у зв'язку з підсиленням декоративних тенденцій набуває надмірної строкатості.

Контрольні запитання

1. Схарактеризувати особливості фламандської школи живопису.
2. Визначити найбільш відомі твори П. П. Рубенса.
3. Навести особливості творчої манери П. П. Рубенса.
4. Визначити характерні риси А. В. Дейка.
5. Порівняти особливості характеру А. В. Дейка та Якоба Йорданса.
6. Схарактеризувати жанровий живопис Якоба Йорданса.
7. Схарактеризувати особливості іспанського живопису.
8. Порівняти творчі здобутки Франциско Сурбарана та Хусепе де Рібера.
9. Визначити найбільш значні твори Сурбарана
10. Схарактеризувати особливості творчої манери Дієго де Сілва Веласкеса та Бартоломео Естебана Мурільо.

5 МИСТЕЦТВО ФРАНЦІЇ ТА ІТАЛІЇ XVII ст.

5.1 Загальна характеристика мистецтва Франції

Розвиток французького образотворчого мистецтва XVII ст. можна поділити на два етапи, що хронологічно збігаються з першою та другою половинами цього століття. Їхній характер визначається особливостями розвитку Франції цього періоду.

Перша половина XVII ст. була бурхливим часом в історії Франції. Коли багато прошарків французького суспільства брали участь у політичному житті, коли їхня суспільна активність ще не була цілком пригноблена необмеженою владою абсолютного монарха. Усе це породило й різноманіття явищ у мистецтві першої половини XVII ст., різноманіття тематики й художніх прийомів.

Творчість майстрів, пов'язаних із королівським двором та посівших панівне становище в офіційному художньому житті країни, відзначена рисами пишноти й зовнішньої декоративності. Проте цей напрям, пов'язаний з придворною культурою першої половини XVII ст., не залишався у мистецтві Франції єдиним. Разом із ним дуже сильними й різноманітними були в цей час реалістичні течії. Та й, нарешті, виняткове значення набуває у французькій художній культурі XVII ст. класицизм.

Першу чверть XVII ст. звичайно розглядають як підготовчий етап у розвитку французького мистецтва цього періоду. У цей час найбільшими майстрами, які працювали у Франції, були іноземці, передусім фламандці, а французьке мистецтво становило барвисту картину, позбавлену яскраво виразної національної своєрідності. Про самостійну національну французьку художню школу можна казати лише з початком другої чверті XVII ст., коли Франція висуває цілу низку видатних майстрів образотворчого мистецтва. Провідну роль у першій половині XVII ст. у французькому мистецтві належить живопису та графіці.

5.1.1 Реалістичний напрям у мистецтві першої половини XVII ст. Провідні майстри

Творчість Жака Калло

Одним із перших вступає на шлях реалізму найбільший французький графік XVII ст. – Жак Калло (1592 – 1635 рр.). Калло був уродженцем Нансі, але, як і багато французьких художників того часу, отримав художню освіту в Італії, де він перебував із 1608 до 1621 рр. Спочатку він жив у Римі, а потім у Флоренції, перебуваючи придворним художником герцога Тосканського. У

1621 р. повернувся до Франції.

До історії мистецтва Калло увійшов винятково як графік. Створена ним величезна кількість малюнків та гравюр відрізняється винятковим для того часу тематичним різноманіттям. Хоча в мистецтві Калло біблійні сюжети відіграють порівняно велику роль, однак особливу увагу майстра пригортає сучасна дійсність.

До раннього періоду творчості належать серії «Жебраки», а також низка аркушів із зображеннями персонажів італійської комедії. У творах Калло як одного з своєрідніших та оригінальних художників минулого гостра та жива життєва спостережливність сполучається з оповідною майстерністю, витонченим гумором та підкресленою виразністю образів. Характерним зразком ранніх жанрових робіт Калло може бути «Ярмарок у Флоренції», – багатофігурна сцена великого формату. Калло сміливо й упевнено оперує великими масивами фігур, разом із тим його композиція характерна надзвичайним різноманіттям мотивів та багатством окремих деталей. Живість цілого спілкується в них із гостротою окремих характеристик. Останнє у повній мірі характерне й для однофігурних зображень Калло. Видовжені пропорції фігур, дещо перебільшені рухи, однак основою його робіт завжди є безпосереднє спостереження дійсності, а реалістичні тенденції виявляються в них вирішальними. Калло користується переважно технікою офорта, іноді комбінуючи її з прийомами різцевої гравюри. Манера Калло вільна й різноманітна, його гравюри відрізняються великою живописністю та інтенсивністю переходів світлотіні.

Після повернення на батьківщину мистецтво майстра стає все більш серйозним та змістовним. Численні жанрові композиції цього часу часто присвячені народному життю й свідчать про демократичні симпатії Калло й гостроту сприйняття темних сторін дійсності («Жебраки й помираючі» та ін.). Центральними роботами пізнього періоду творчості Калло є дві серії – «Великі та малі лиха війни, 1630-ті роки), виконані під впливом подій Тридцятирічної війни й, зокрема, вторгнення французьких військ на батьківщину художника – Лотарингію. Майстер із великим драматизмом й виразністю малює сцени мародерства, тортур, кривавих розправ: усіх лих, які приносить війна простому народові, – правдивому героєві його аркушів. Гуманізм та демократизм Калло у трактуванні воєнної тематики не мають аналогів у мистецтві його часу.

У пізній період творчості Калло звертається до пейзажів, де досягає великої переконливості у відтворенні простору й повітряної перспективи («Новий міст у Парижі»). Реалістичні пейзажі Калло є важливим етапом у розвитку французького пейзажного мистецтва.

Творчість Жоржа де Латура

Близький до караваджизму й один із найсвоєрідніших художників цього часу, Жорж де Латур (1593 – 1652 рр.), який народився на півночі Франції й працював у місті Люневілі. Його мистецтво дивовижно правдиве, просте й навіть суворе і в той же час глибоко емоційне.

Картини Латура, релігійні або жанрові, відзначені життєвою переконливістю й народністю образів. Однією з найзначніших робіт майстра є «Св. Себастьян» (близько 1650 р., Лувр) – монументальна композиція, наповнена глибоким, але стриманим драматизмом. Зворушливою простотою й щирістю переживань позначено «Поклоніння пастухів» (Лувр), що вирішена як жанрова сцена з селянського життя. Майже всі картини Латура зображують нічні сцени під штучним контрастним освітленням. Різкі переходи світлотіні енергійно моделюють форми, у трактуванні яких Латур досягає майже скульптурної визначеності.

Лише в єдиній з відомих нам робіт майстра, – «Гравці в карти» (Нант), присутнє денне освітлення. Багато композиційних прийомів та контрастна світлотінь поданої роботи Латура має спільне з мистецтвом Караваджо. Утім французький майстер цілком своєрідний у характері типажу та в колориті, який звичайно побудований на сполученні звучних, але й суворих фарб.

Творчість братів Ленен

У розвитку реалістичного мистецтва першої половини XVII ст. винятково важливу роль відіграли брати Ленен: Антуан (1588 – 1648 рр.), Луї (1598 – 1648 рр.) та Матьє (1607 – 1677 рр.). Усі три брати народилися в місті Лане у сім'ї дрібного чиновника. Наприкінці 1620-х років вони переїхали до Парижа, де працювали в одній майстерні, спільно виконуючи численні замовлення. Обставини формування творчості братів Ленен невідомі, але характер їхнього мистецтва примушує передбачати наявність зв'язку з реалістичним мистецтвом Фландрії й Голландії. Брати Ленен писали картини на різноманітні сюжети, однак жанрова тематика мала в їхньому мистецтві переважальне значення. За своїми художніми перевагами їхня творчість далеко не рівноцінна. Старший брат, – Антуан Ленен, – писав переважно невеликі за розміром групові портрети або жанрові сцени з життя селян та дрібної буржуазії. Він значно поступається професійною майстерністю своїм молодшим братам, проте його мистецтво приваблює власною простотою та безпосередністю. Середній брат, – Луї Ленен, – може бути названий серед найбільших французьких художників XVII ст. Своєю відомістю в наш час брати Ленен зобов'язані саме йому. У творчості Луї Ленена провідну роль

відіграють жанрові сюжети з життя селян. Він справедливо вважається утворювачем селянського жанру. Для Луї Ленена характерні картини невеликого формату. Його композиції звичайно малофігурні й відзначаються чіткою побудовою й монументальністю. Вони звичайно дуже спокійні, художник майже не вносить до них елемент дії. Сюжети його картин звичайні й прості: він зображує селян, які відпочивають («Селяни перед домом», Бостон), які зібралися за скромною трапезою («Трапеза Селян», Лувр) або зайнятих мирною бесідою («Фламандський інтер'єр», Лондон, приватне зібрання). У картинах Луї Ленена відсутнє будь-яке прагнення до розважальності або анекдотичності. Його мистецтво просте й серйозне, а разом із тим урочисте й значне. Ніхто з сучасників Луї Ленена не зображував селян так точно й правдиво. Художники однаково вільні від прагнення до ідеалізації й сентиментальності, властивій Тенієрсу в зображенні селянського життя, або гротескові й шаржу таких майстрів, як Брувер або Остаде.

В основі мистецтва Луї Ленена полягає глибоке знання селянського життя, яке він передає не тільки з великим співчуттям, але й повагою, – без прикрас образів та побуту селян. Художник вміє підкреслити їхні переваги та значущість. Утвердження моральної й художньої вартості простої людини є найважливішим внеском Луї Ленена до художньої культури Франції. Роботи Луї Ленена відрізняються великими художніми перевагами. Майстерність композиції сполучається з точністю малюнка й високою якістю живопису, а його живописна манера характерна влучністю та узагальненістю; стриманий колорит – витонченістю барвних сполучень й багатством відтінків. У тих випадках, коли Луї Ленен зображує сцени в інтер'єрі, він дотримується корчневому колориту («Відвідини бабусі», Ермітаж). У сценах на відкритому повітрі переважає срібляста тональність. Варто відзначити майстерність Луї Ленена у відтворенні освітлення: практика світлотіні у його творах відзначається різноманіттям й влучністю («У кузні», Лувр). У пізніх роботах майстра зростає інтерес до пейзажу, що показово, між іншим, для однієї з кращих його картин «ермітажного сімейства». – «Молочниця» (1640-ті роки). Невелика за розміром, вона відзначається монументальністю композиції й дивовижною цільністю побудови. Компактна група фігур – селян та ослика – вимальовується на фоні рівнини. Простір, що уходить удалечінь, пронизаний сріблястим вранішнім світлом, природа й люди дихають мирним спокоєм. З характерною для Луї Ленена матеріальністю написані і фігури. І натюрморт, і витончене багатство стриманого колориту передбачає колористичні досягнення французьких живописців XVIII ст. Народно-демократична у своїй основі творчість Луї Ленена є вищим досягненням французького реалізму першої половини XVII ст.

Молодший брат, Матьє Ленен, надовго пережив своїх братів, і його творчість досягла помітної еволюції. Розпочав із жанрових картин з селянського життя, близьких до робіт Луї Ленена, але таких, що поступаються їм за майстерністю виконання, він у подальшому стає дрібним виразником світського суспільства й одним із портретистів середини століття.

5.1.2 Творчість Нікола Пуссена – представника класичної школи живопису

Творцем й найбільшим представником класицизму у французькому живописі був **Нікола Пуссен** (1594 – 1665 рр.). Він народився на півночі Франції біля міста Ле Анделче у сім'ї військового – вихідця зі збіднілої дворянської родини. Пуссен рано відчув інтерес до мистецтва, але обставини маленького нормандського містечка мало сприяли його розвитку. Отримавши перші уроки у провінційного художника Варена, який не вплинув на нього помітно, Пуссен у подальшому формувався як живописець фактично самостійно. На початку 1610-х років він переїздить до Парижа, де отримує можливість познайомитися з роботами найбільших італійських майстрів Відродження як безпосередньо, так і за гравюрами. Особливо на нього вже в цей час впливає мистецтво Рафаеля. У 1624 р. Пуссен їде до Риму, який стає для нього другою батьківщиною. Усе його подальше творче життя пов'язане з цим містом. Бут Пуссен з відданістю вивчає античну спадщину, вбачаючи у ній втілення власних естетичних ідеалів. Із цього часу античне мистецтво стає для нього зразком у його творчій діяльності. Але коло художніх інтересів Пуссена достатньо широке. Разом із античною спадщиною його привертає мистецтво майстрів Відродження, передусім Рафаеля, а також Тициана й Джуліо Романо, а з сучасних художників – роботи представників болонської школи. Творчість Пуссена у перше десятиліття перебування в Римі стилістично достатньо різноманітне. Він пише низку великих картин на релігійні сюжети, яким властиві риси барокового пафосу («Мучеництво Св. Еразма», Ватикан). До цього часу належить і «Зняття з хреста» (близько 1630 р., Ермітаж), – одна з найдраматичніших робіт майстра, відзначена глибоким та щирим почуттям. Багато міфологічних картин кінця 1620-х – початку 1630-х років характерні великою близькістю до мистецтва Тициана. Це позначається на загальному життєрадісному настрої композицій, у характері образів, у вільному живописі й увазі до передачі світла. До кращих творів цього циклу належить знаменита «спляча Венера» (Дрезденська галерея) і «дитинство Вакха» (Лувр). У той же час у таких картинах, як «Смерть Германіка» (1627 р., Рим, палаццо Барберині), «Танкред та Ермінія» (Ермітаж) вже проявляються багато рис класицистичного стилю – суворість та впорядкованість

композиції, ідеалізований характер образів, що нагадують фігури античних рельєфів. Особливо показова «Смерть Германіка». У цій картині, що зображує римського полководця на смертному ложі й воїнів, які складають клятву відданості, Пуссен прославляє громадянську мужність та доблесть героя. Етична значущість центрального образу й героїчне звучання цієї композиції наперед визначає більш пізні роботи майстра. Із середини 1630-х років у творчості Пуссена виробляються усі характерні особливості класицистичного стилю. Раціоналістичний принцип повністю торжествує у його мистецтві. Простір чітко поділяється на плани, проте у побудові композицій Пуссен використовує прийоми римських рельєфів. Усе будується на точно продуманому ритмі розрахованих урівноважених рухів, у трактуванні форм лінійно-пластичне все більше домінує над колористичним. Пуссен прагне до скульптурної визначеності форм й чіткості моделювання. Значне різноманіття фарбних сполучень, характерне для багатьох ранніх творів, поступається місцем більш розумовій та абстрактній колористичній системі, що будується на співставленні великих планів локальних кольорів. Живописна система стає все більш ретельною та гладкою. Відкидаючи все конкретне й індивідуальне, Пуссен прагне до створення образів досконалих і узагальнених та випрацьовує канони краси все більш наближені до античних. Кращими й характернішими роботами Пуссена наприкінці 1640-х років на міфологічні та літературні сюжети можна назвати «Царство Флори» (Дрезденська галерея) та «Вакханалія» (Лондон, Національна галерея). Наприкінці 1630-х років Пуссен отримав велику популярність та завоював у художньому житті Рима почесне місце. Його слава досягла Парижа, і у 1640 р. після наполегливих запрошень від імені короля Пуссен приїхав на батьківщину. Утім почесні замовлення на декоративні роботи, які художник отримав у Парижі, мало відповідали його схильностям і характеру обдарування, а придворні інтриги робили болючим та нестерпним перебування Пуссена при дворі. У 1642 р. він повертається до Риму, який вже не залишає до кінця життя. У пізній період творчості Пуссена поглиблюється філософський зміст його мистецтва, його етична значущість. Він все частіше звертається до таких сюжетів з Біблії або античної історії, які могли мати виховне значення. Показові в цьому аспекті такі його твори, як серія «Дива Моїсея» (одна з картин – «Витік води». 1649 р., Ермітаж), де центральним є образ Пророка й вождя, що силою свого розуму й волі рятує свій народ, «Великодушність Сципіона Африканського» (Москва, ДМОМ) або «Суд Соломона» (Лувр). Його художня мова в цей час відрізняється граничною чіткістю й лаконізмом. Вирішення образів повністю підлегле класичним канонам. Від кінця 1640-х років важливу роль у творчості майстра відіграє

пейзаж. У пейзажах Пуссена природа ідеалізована й підкоряється суворим нормам і канонам. Пейзажі Пуссена вирізняє широта бачення, монументальність та зрозумілість просторової побудови. Композиції чітко поділяються на плани, трактування пейзажних форм відрізняється ясністю й суворістю обрисів, чіткою пластичністю. У своїх пейзажах Пуссен завжди зображує людські фігури, як правило, це міфологічні або біблійні персонажі – вони складають невід’ємну частину зображуваного ландшафту. Чудовими зразками пейзажів Пуссена можуть бути: монументальний і дуже витончений за побудовою «Пейзаж із Поліфемом» (1679 р., Ермітаж), «Пейзаж із Геркулесом і Какусом» (1649 р., Москва, ДМОМ) та радісний «Пейзаж із Орфеєм та Евридікою» (близько 1650 р., Лувр). Вершиною пейзажного мистецтва майстра є чотири картини, що зображують пори року (1660 – 1664 р., Лувр), де глибокі філософські ідеї життя й смерті виразні у величавих й виразних образах природи. Ці пейзажі були останніми творами художника. У 1665 р. він помер у Римі.

Значення Пуссена у розвитку французького мистецтва величезне. Створений ним класицистичний стиль отримав подальший розвиток у французькому образотворчому мистецтві.

Найбільшим французьким пейзажистом XVII ст. поряд із Пуссеном був Клод Желле на прізвисько Лоррен (1600 – 1682 рр.). Уродженець Лотарингії, Клод Лоррен ще хлопчиком потрапляє до Італії, і в подальшому його життя і творчість виявляються неподільно пов’язані з Римом. На відміну від Пуссена Клод Лоррен залишався винятково пейзажистом. У своїх живописних роботах він є типовим представником класицистичного пейзажу й розвивав традиції цього мистецтва Каррачі й Доменікано, проте твори Лоррена відрізняються дуже великою своєрідністю як у виборі мотивів, так і в їхньому трактуванні.

5.2 Мистецтво Італії XVII ст. Загальна характеристика

В образотворчому мистецтві, як і в архітектурі Італії, у XVII ст. стиль бароко отримує панівне значення. Він з’являється як реакція проти «маньєризму», надуманим та ускладненим формам якого протиставляє, передусім, більшу простоту образів, що почерпнута як з творів майстрів Високого Відродження, так і обумовлену самостійним вивченням природи. У частому запозиченні елементів з класичної спадщини новий напрям прагне до можливо більшої виразності форм у їхній динаміці. Новим пошукам мистецтва відповідають й нові живописні прийоми – спокій та зрозумілість композиції змінюються їхньою свободою й ніби випадковістю. Фігури зміщуються з власного центрального положення й вибудовуються в групи

переважно за діагональними лініями. Така побудова має важливе для бароко значення. Вона підсилює враження руху й сприяє новій передачі простору. Замість звичайного для мистецтва Відродження членування його на окремі шари, воно охоплюється єдиним поглядом, створюючи враження випадкового фрагмента неохопно безмежного цілого. Отже, нове розуміння простору належить до найцінніших досягнень бароко, що відіграли певну роль у подальшому розвитку реалістичного мистецтва. Прагнення до експресивності й динаміки форм породжує ще одну рису, не менш типову для бароко: використання усіляких різноманітних контрастів, образів та рухів, протиставлень освітлених та затінених планів, контрастів кольору. Усе це доповнюється яскраво виразним прагненням до декоративності. Разом із тим змінюється й живописна фактура, яка переходить від лінійно-пластичного трактування форм до все більш широкій живописності бачення.

Відзначені особливості нового стилю з часом набирали все більш визначених рис. Це виправдовує поділ італійського мистецтва XVII ст. на три нерівномірної довжини етапи: «раннє», «зріле», або «високе» й «пізнє» бароко, панування якого продовжується багато довше за інші.

Барокове мистецтво Італії обслуговує, насамперед, панівну католицьку церкву, що утвердилася після Тридентського собору, княжі двори й численне дворянство. Завдання, які ставилися перед художниками, мали такою ж мірою ідейний, як і декоративний характер. Декорування церков, як і палаців дворянства, монументальний розпис куполів, плафонів та стін у техніці фрески небувало розвинулися. Цей вид живопису стає спеціальністю італійських художників, які працювали як у себе на батьківщині, так і в Німеччині, Іспанії, Франції, Англії. Вони зберігають у поданій галузі творчості безперечний пріоритет до кінця XVIII ст.

Темами церковних розписів є пишні сцени уславлення релігії, її догматів або святих та їхніх діянь. На плафонах палаців панують алегоричні та міфологічні сюжети, які послуговують уславленню панівних фамілій та їхніх представників. Надзвичайно розповсюдженими є, як і раніше, великі олтарні картини. У них, разом із урочисто-величними образами Христа й Мадонни особливо розповсюджені зображення, які найсильніше впливали на глядача. Це сцени страт й мучеництва святих, а також зображення стану їхнього молитовного екстазу.

Світський станковий живопис найбільш охоче звертався до тем із Біблії, міфології й античності. Як самостійні її види розвинулися пейзаж, батальний жанр, натюрморт.

5.2.1 Болонська школа живопису. Творчість братів Каррачі

Болонський академізм складається у струнку художню систему вже в середині 1580-х років. Три болонських художники Людовико Каррачі (1555 – 1609 рр.), Агостино (1557 – 1602 рр.) та Анібале (1660 – 1609 рр.), який посідає серед них перше місце, виробляють основи нового стилю, спираючись переважно на вивчення класичного спадку XVI ст. Вплив венеційської школи, творчості Корреджо й пізнього римського мистецтва XVI ст. зумовлюють рішучий поворот від маньєризму в бік простоти й разом із тим величності образів.

У 1580-х роках брати Каррачі відкрили у Болоньї Академію, названу ними «Академія-деї-інкамінаті» (Академія, що вступає на новий шлях). Замість колишнього навчання майбутніх художників, що передбачає набуття необхідних навичок у підсобній роботі в живописних майстернях, Каррачі зумовили систематичне викладання предметів, які потрібні у художній практиці. Разом із навчанням рисунку й живопису в вищеназваній Академії викладалися анатомія, перспектива, а також такі дисципліни, як історія, міфологія, література. Новому методові судилося відіграти найбільшу роль в історії європейського мистецтва, а Болонська Академія виявилася прототипом усіх пізніших Академій, що відкривалися з початком XVII ст.

У 1595 р. братів Каррачі, які вже були достатньо відомі. Запросив до Риму кардинал Фарнезе для розпису його палацу. На запрошення відповів один Аннібале, який залишив Болонью назавжди. У Римі тісне сполучення з традиціями місцевої школи й вплив античності відкрили в мистецтві майстра нову фазу. Аннібале Каррачі створює у Палаці Фарнезе знаменитий плафон – галерею, що виявився немов би вінцем його творчості та висхідним пунктом більшості декоративних розписів XVII ст. Приміщення галереї (близько 20 м * 6 м), перекрите невисоким коробовим склепінням, Аннібале поділяє на низку самостійних відтинків. Композиційна побудова плафона нагадує розпис сикстинської капели Мікельанджело, від якої він запозичує, крім розмічення площини, також ілюзійний характер трактування скульптури, живих людських фігур й живописних картин. Узагальнювальною темою є любовні історії богів Олімпу. У центрі плафону розміщено багатолюдну й галасливу «Тріумфальну ходу Вакха та Аріадни». По боках розміщено інші міфологічні композиції, а внизу тягнеться смуга, розчленована написаними під мармур гермами й атлантами, біля ніг яких сидять немов би живі юнаки. Пластична міць фігур, різноманіття декоративних форм й барвисте багатство створили ансамбль незвичайної пишноти. Станкові картини, створені Аннібале Каррачі у римський період творчості, присвячені переважно релігійним сюжетам. Холодна довершеність форм залишає в них мало місця

почуттю. До таких належить картина «Оплакування Христа» (1599 р., Неаполь, Національна галерея), де однаково високе і те, й інше, належить до винятків.

У манері живопису більшості картин переважає прагнення до чіткого лінійно-пластичного виявлення фігур. «Дружини-мироносиці при гробі Христа» (близько 1605 р., Ермітаж) належить до найхарактерніших зразків цього типу творів художника. Часто звертаючись до пейзажного жанру, Аннібале Каррачі стає основоположником широко розповсюдженого в подальшому так званого «класичного» пейзажу, сутність якого полягає в тому, що його представники, використовуючи іноді дуже витончено спостережені мотиви природи, насамперед прагнуть до «облагороджування» її форм. Пейзаж створюється у майстерні художників з використанням відпрацьованих схем, у яких найважливішу роль відіграють урівноваженість мас, плавні лінії контурів й використання у вигляді куліс груп дерев або руїн. Так, «Пейзаж із поклонінням волхвів» Аннібале Каррачі в Галереї Дорія в Римі може бути названий одним із перших стилістично завершених зразків цього типу.

5.2.2 Караваджизм в Італії

Декілька років після становлення болонського академізму висувається інша, ще більш опозиційна стосовно до маньєризму художня течія, що вирізняється яскраво виразним пошуком реалістичності образів та має значною мірою демократичний характер. Ця течія, винятково важлива в загальній історії розвитку реалізму, позначається терміном «караваджизм», що походить від імені його голови, – **Мікельанджело Меризи да Караваджо** (1574 – 1610 рр.). Широку відомість отримав за ім'ям місцини власної батьківщини, Караваджо як живописець склався під впливом мистецтва Північної Італії. Ще молодою людиною він вирушає до Риму, де звертає на себе увагу низкою жанрових картин. Зображені фігури юнаків та дівчат, циганок та шулерів наділено невідомою раніше матеріальністю, з неменшою матеріальністю змальовані деталі композиції: кошики квітів та фруктів, музичні інструменти. Картина «Лютніст» (1594 – 1595 рр., Ермітаж), що належить до кращих творів цього циклу, надає уявлення про тип подібних робіт. Вона характерна для раннього Караваджо з чіткою лінійною манерою живопису. Простий образ, позбавлений будь-якої ідеалізації, що рішуче відрізняється від облагороджених образів Каррачі, подає Караваджо у своєму «Вакху» (1596 – 1597 рр., Флоренція, Уффіци).

Наприкінці 1590-х років Караваджо отримує перше велике замовлення на створення трьох картин для церкви Сан-Луїджі-деї-Франчезі в Римі. В олтарній картині «Апостол Матвій, руку якого направляє ангел» (1597 –

1598 рр., картина загинула під час Другої світової війни), Караваджо відмовився від будь-якої ідеалізації апостола, який зображений з неприкрашеною правдивістю у вигляді людини з народу. Подібний образ викликав різке осудження замовників, які вимагали заміни картини іншим, більш придатним для них варіантом.

В одній із наступних композицій того ж замовлення, «Призвання апостола Матвія» (1598 – 1599 рр.), Караваджо подав перший приклад так званого «потрібного» живопису. У цій картині переважає темна тональність, протиставлена різко освітленим деталям, особливо важливим для композиції: головам, абрисам фігур, жестам рук. Цей прийом створив особливо вплинув на європейський живопис першої третини XVII ст.

Першими роками XVII ст. (1601 – 1603 рр.) датовано один із найвідоміших шедеврів живопису Караваджо – «Покладення до гробу» (Рим, Пінакотека Ватикана). Побудована за діагоналлю у висоту, ця композиція відрізняється надзвичайною виразністю й життєвістю образів. Між іншим, із крайнім реалізмом відтворено фігуру схилоного учня, який підтримує ноги мертвого Христа. Той же реалізм, що не допускає ніякої ідеалізації, відзначає виконане кількома роками пізніше «Успіння Марії» (1605 – 1606 рр., Лувр). Над ледь торкнутим тлінням лежачим тілом Мадонни у глибокій печалі стоять учні Христа. Жанрово-побутовий характер картини, у якій художник рішуче відступив від традиційної передачі теми, знову викликав нарікання церкви. Бунтівний темперамент Караваджо постійно призводив його до зіткнення з навколишнім середовищем. Сталося так, що під час сварки він вбив свого супротивника у грі в м'яч й вимушений був втекти з Рима. У біографії майстра відкрився новий етап, ознаменований постійною зміною місця перебування. Після короткочасного перебування у Неаполі він зупиняється на Мальті, де на службі в гротмейстера Мальтійського ордену має великий успіх, зводиться у звання дворянина, але невдовзі, після нової сварки, потрапляє до тюрми. Після того він знову переселяється у Неаполь, після чого отримує дозвіл на повернення до Риму, але через помилки влади, яка приймає його за іншого, позбавляється майна й потрапляє на пустельний морський берег, де вмирає від лихоманки.

У цей пізній період творчості майстер створив декілька чудових творів. До найбільш видатних можна долучити вражаючий силою реалізму образ «Портрет гротмейстера Мальтійського ордену Алофа де Віньякура» (1608 р.). Як і виняткове за простотою оповіді й глибоким гуманізмом «Поклоніння пастухів» (1609 р., Массіна). Творчість майстра, що відрізняється новітністю відображення життя та своєрідністю живописних прийомів, здійснювало найсильніший вплив на багатьох художників, як італійських, так і

працюювалих у Римі іноземців. Тим самим воно виявилось найважливішим стимулом розвитку реалізму у загальноєвропейському живописі XVII ст. Серед італійців до найзначніших послідовників Караваджо належить Ораціо Джентілески (1565 – 1647 рр.).

5.2.3 Друге покоління художників болонської школи

Доменікано. Щодо найближчих учнів та продовжувачів мистецтва Каррачі, то серед них особливо видатним є Доменікано. Доменіко Зампієрі на прізвисько Доменікано (1582 – 1641 рр.) – відомий як найбільший у XVII ст. представник монументального оповідного фрескового живопису. Він сполучає в ньому величність ідеалізованих, але зберігаючих природність форм, із серйозністю передачі змісту. Ці риси найповніше виявляються у розпису римської церкви Сан-Андреа-делла-Валле (1624 – 1628 рр.), де в конху апсиди серед ліпного, білого з золотом орнаменту Доменікано зобразив сцени євангельського оповідання з життя апостолів Андрія та Петра, а на обрусах купола – чотирьох оточених ангелами євангелістів. Із станкових картин майстра найбільш відоме «Останнє причалювання Святого Ієроніма» (1614 р., Рим, Ватикан). Класичність форм, частково викликана захопленням Рафаелем, сполучується у трактуванні особистостей з глибоким релігійним почуттям. Роботи Доменікано часто відзначені ліричним характером образів. У цьому плані показова його рання «Дівчина з єдинорогом», написана над вхідними дверима галереї Палаца Фарнезе, й особливо – картина, умовно названа «Полювання Діани» (1620 р., Галерея Боргезе). Картина зображує змагання супутниць Діани у стрільбі з лука й епізод появи серед них Актеона. Природність інсценування підсилюється свіжістю трактування образів.

Гвідо Рені (1575 – 1642 рр.) виявився після Каррачі головою болонської школи. У ранній період своєї творчості відчув вплив мистецтва Караваджо, що виявилось у відсутності ідеалізації образів й різкій контрастності світлотіні («Розіп'яття апостола Петра», близько 1605 р., Рим, Ватикан). Невдовзі, однак, Рені відпрацьовує власний стиль, який є найбільш яскравим виразом однієї з течій, що спостерігаються у мистецтві Італії XVII ст. Це так званий «класицистичний» напрям раннього бароко, характерний стриманістю художньої мови, а також суворістю ідеалізованих форм. З усією повнотою манера Гвідо Рені вперше розкривається у знаменитій «Аврорі» (1613 – 1614 рр., Палац Ростільозі), написаній у техніці фрески на плафоні римського Палацу Ростільозі. На золотисто-жовтому фоні неба в оточенні хороводу грацій промениться Аполлон. Аврора, яка летить перед ним, сипле квіти на землю й у свинцеве море, що його ще не торкнулися сонячні промені. Лінійне гравірування форм, урівноважена

композиція, побудована на зразок станкової картини як і протиставлення різних, але притишених фарб, роблять цю фреску винятково показовою для ранньої стадії розвитку барокового декоративного живопису. Такі ж риси, проте з більшою надуманістю поз, виявляються і в пізнішій станковій картині «Аталанта і Компомен» (1625 р., Неаполь). До своїх релігійних картин Рені часто вносить риси сентименталізму й слащавості. Ермітажна картина «Юність Мадони» (1610 р.) привертає увагу інтимністю передачі зайнятих шиттям миловидних дівчат. У низці інших робіт ідеалізованість образів не виключає їхньої природності й глибини почуттів («Оплакування Христа», 1613 – 1614 рр., Болонья, пінакотека), «Мадонна з немовлям» (кінець 1620-х рр., Нью-Йорк, приватне зібрання).

5.2.4 Високе, або зріле, бароко

Третє десятиліття XVII ст. відкриває новий етап барокового мистецтва, охопленого поняттям «високе, або зріле, бароко. Його найсуттєвішими особливостями є підсилення динамізму й експресивності форм, живописності їхньої передачі й надзвичайне підсилення декоративності. У живописі до відзначених рис приєднується інтенсивна барвистість.

Пьетро да Кортонна. Із живописців найбільш показовим для стилю високого бароко є Пьетро Берреттиніда да Кортонна (1596 – 1669 рр.). Він висунувся своїми багатофігурними станковими картинами («Перемога Олександра Македонського над Дарієм», «Викрадення сабінянок». – 1620 р., обидві – Капітолійський музей, Рим), де винайшов глибоке знання матеріальної культури древнього Риму, набуте у результаті вивчення пам'яток античності. Проте головні завоювання Кортони належать до галузі монументально-декоративних розписів. Між 1633 та 1639 роками він виконує грандіозний плафон у Палаці Барберіні (Рим), що є яскравим зразком декоративного живопису бароко. Плафон уславлює голову дому Барберіні папу Урбана Восьмого. У просторі, охопленому важкою прямокутною рамою, зображена оточена багатьма алегоричними персонажами фігура Божественної Премудрості. Зліва від неї злітає до небес струнка дівчина з зоряним вінцем у піднятих руках, яка втілює Безсмертя. Ще вище – міцні фігури Муз, які є нагадуванням про поетичну діяльність Урбана Восьмого, несуть величезний вінець, у центрі якого летять три бджоли герба Барберіні. По боках рами, на заокругленнях переходу до стін зображені міфологічні сцени, що в алегоричній формі розповідають про діяльність папи. Багатству живописних мотивів, різноманіттю й життєвості образів відповідає звучна барвистість цілого. Для монументального стилю Кортони характерне органічне злиття у єдину декоративну систему архітектоніки композицій,

живопису й пластичної орнаменталізації панно, найбільш повно виразне у розпису низки залів палацу Пітті у Флоренції (1640-ті рр.), що позначаються іменами богів Олімпу. Прославлення на цей раз дому Медичі відзначається надзвичайним різноманіттям композицій. Найбільш цікавий той плафон, який прикрашає «Зал Марса» й проголошує військові чесноти володарів палацу. Властиві цьому зображенню динаміка, асиметрія побудови, як також ірраціональність композиції, а виражається у тому, що легкі фігури амурів підтримують масивний кам'яний герб Медичі, належать до крайніх виразів стилю бароко, що досягли повноти свого виразу. У той же час реалістичні тенденції знаходять свій розвиток у творчості низки італійських майстрів, що працюють переважно поза Римом.

5.2.5 Творчість Сальватора Розі (1615 – 1673 рр.)

Сальватор Розі належить до найбільш оригінальних художників середини XVII ст. який був не лише живописцем, але й поетом, памфлетистом й актором. Уродженець Неаполя, де вплив школи Караваджо був особливо стійкий, Роза близький до останнього реальністю образів й манерою живопису з темними тіннями. Тематика творчості цього художника надзвичайно різноманітна, але найважливішими для історії мистецтва є його численні сцени битв та пейзажі. У батальних композиціях у повну силу виявився бурхливий темперамент художника. Схожий батальний жанр, підхоплений наслідувальниками, отримує широке розповсюдження у всьому європейському мистецтві. Пейзажі майстра, що зображують скелясте морське узбережжя, через мотиви зображеної природи, динаміки композиції, різкої контрастності освітлення й емоційності загального вирішення можуть бути названі романтичними. Тим самим їх можна протиставити класичним ландшафтам каррачівської школи та гостро реалістичним пейзажам північних шкіл. Серед крупнофігурних картин Розі вирізняються «Одісей та Навсікая» (1650 р.) та «Демокрит, що дивиться вправності Протагора» (1650 р. Обидві зберігаються в Ермітажі). Вони є чудовими взірцями оповідального стилю й живописної техніки майстра.

5.2.6 Пізнє бароко

Із 60-х років XVII ст. відкривається остання, найдовша фаза розвитку барокового мистецтва Італії, – так зване «пізнє бароко». Воно характерне меншою суворістю побудови клипохицій, більшою легкістю фігур, особливо помітною у жіночих образах, зростаючою витонченістю колорита й, нарешті, подальшим підсиленням декоративності.

Творчість Джованні Баттиста Гаулі

Найголовнішим виразником нових тенденцій у живописі є Джованні Баттиста Гаулі (1653 – 1709 рр.), відомий і як станковист, і як художник, створивший низку фресок. Його мистецтво тісно долучається до мистецтва пізнього бароко. До кращих творів Гаулі належать його ранні, витримані у світлих тонах розписи парусів церкви Сант-Аньезе – на площі Навона в Римі (близько 1655 р.). Замість євангелістів, найбільш поширених у цих місцях церковної архітектури, Гаулі зобразив відзначені легкістю алегоричні сцени християнських чеснот. Особливо приваблива та, де подано дві юні дівчини, одна з яких накладає вінок з квітів на іншу. Творами зрілого стилю Гаулі є розписи плафону, купола й конхи апсиди головної церкви єзуїтського ордена Іль-Джезу в Римі (1670 – початок 1680 рр.). Цей плафон, відомий під назвою «Поклоніння імені Ісуса», дуже показовий для стилю пізнього бароко. Серед написаної архітектури, що продовжують нові форми церкви, представлений небесний простір, що уходить в глибину, заповнений незліченними фігурами, які хвилеподібно переливаються від темних до все більш світлих груп. Другим видом живописних робіт майстра є його позбавлені будь-яких декоративних прикрас, психологічно чудово з характеризовані портрети сучасників («Папа Климент Дев'ятий, Рим, Галерея Св. Луки; «Портрет Берніні», Рим, галерея Корсині).

1.



а)



б)

Рисунок 5.1 – Картини найвидатніших митців Італії та Франції XVII ст.:

1. Гвідо Рені: а) – «Аврора»; б) – «Мадона з немовлям»; в) – «Розп'яття апостола Петра»; г) – «Юність Мадони»;



в)



г)

2.



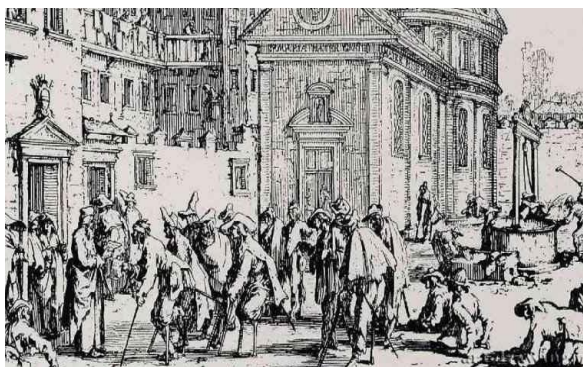
д)



е)

2. Доменікано: д) – «Дівчина з єдинорогом»; е) – «Полювання Діани»;

3.



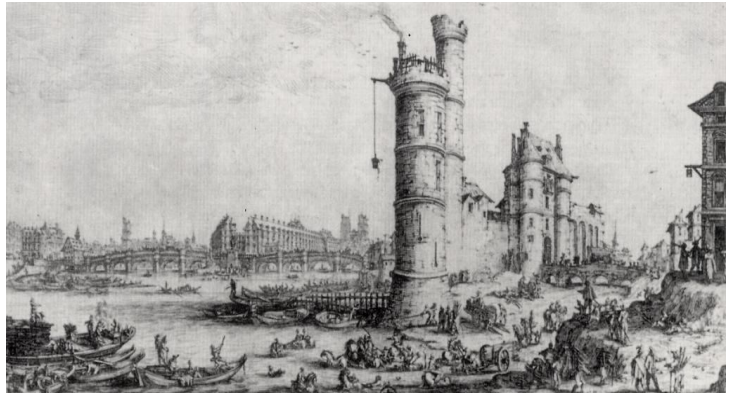
ж)



и)



к)



л)



м)

3. Жак Калло: ж) – «Великі та малі лиха війни. Госпіталь»; и) – «Великі та малі лиха війни. Колесування»; к) – «Ярмарок в Флоренції»; л) – «Новий міст у Парижі»; м) – «Жебраки й помираючі»;

4.

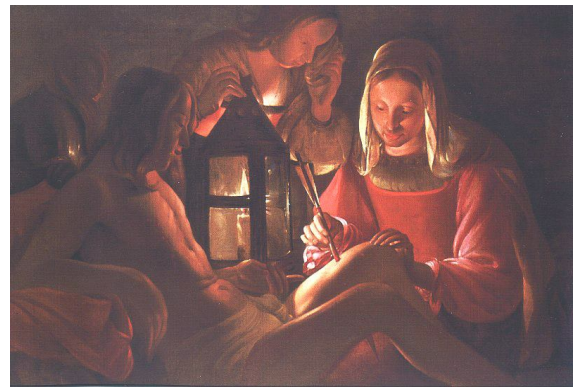


н)

Продовження рисунка 5.1



п)



р)

4. Жорж де Латур: н) – «Гравці в карти»; п) – «Поклоніння пастухів»;
р) – «Св. Себастьян»

5.



с)



у)



ф)



х)



ц)

5. Мікельанджело Мерізі да Караваджо: с) – «Апостол Матфій, руку якого
направляє ангел»; у) – «Вакху»; ф) – «Поклоніння пастухів»; х) – «Призвання
апостола Матвія»; ц) – «Успіння Марії»;

6.



ч)



ш)



щ)



ю)



я)

6. Луї Ленен: ч) – «У кузні»; ш) – «Відвідини бабусі»; ш) – «Молочниця»; ю) – «Селяни перед домом»; я) – «Трапеза Селян»

1.



а)



б)



в)



г)



д)



е)

Рисунок 5.2 – Картини найвидатніших митців Франції та Італії XVII ст.:
1. Никола Пуссен: а) – «Вакханалія»; б) – «Великодушність Сципіона Африканського»; в) – «Пейзаж з Орфеєм та Евридікою»; г) – «Оплакування Христа»; д) – «Пейзаж з поклонінням волхвів»; е) – «Пейзаж з Поліфемом»;

Продовження рисунку 5.2



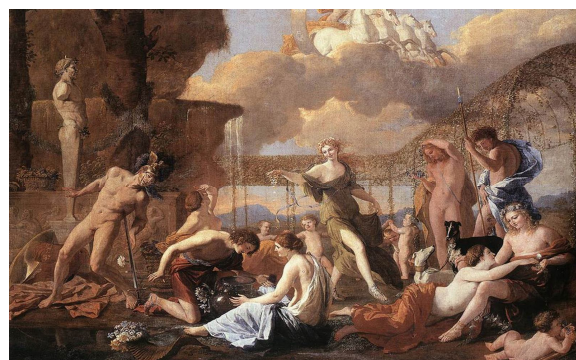
ж)



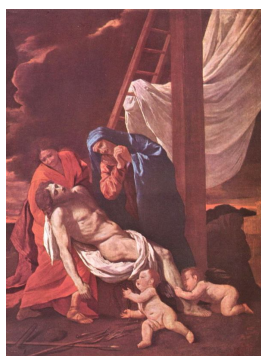
з)



и)



к)



л)



м)



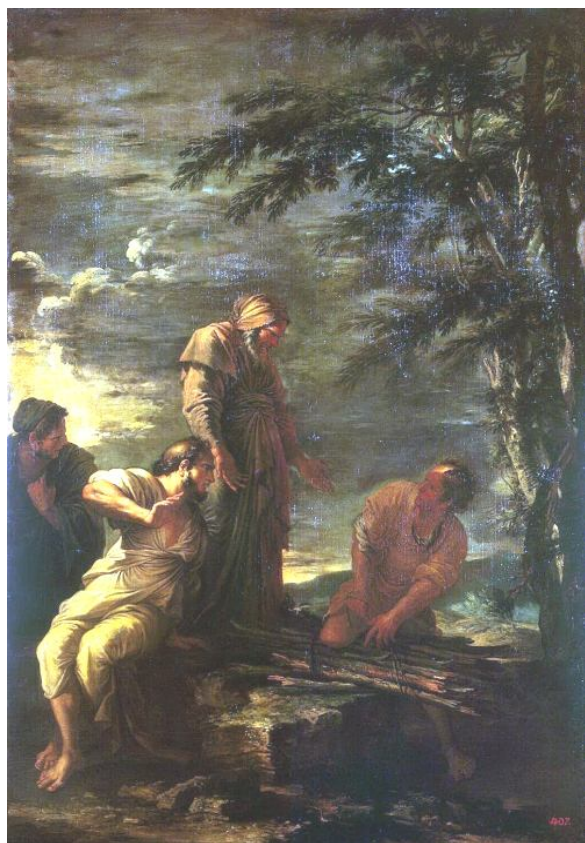
н)



п)

ж) – «Смерть Германика»; з) – «Суд Соломона»; и) – «Танкред та Ермінія»;
к) – «Царство Флори»; л) – «Зняття з хреста»; м) – «Мучеництво Св. Еразма»
н) – «Спляча Венера»; п) – «Пейзаж з Геркулесом і Какусом»;

2.



р)



с)

3.



т)



у)

2. Пьетро да Кортона: р) – низки залів палаццо: Пітті у Флоренції;
с) – плафон у Палаццо Барберіні;
3 – Сальватор Роза: т) – «Демокрит, що дивиться вправності Протагора»;
у) – Сальватор Роза «Одісей та Навсікая»

Творчість Андреа Поццо

Пошуки ілюзійності архітектонічних побудов досягають свого вищого розвитку у творчості Андреа Поццо (1642 – 1709 рр.). Його найкапітальніші твори – плафонна фреска церкви Сан-Іньяціо в Римі, що сприймається з центрального нефа з зображеними на ній ярусами терас, аркад та колонад, стін, що здіймаються, над якими серед багатьох фігур вирізняється Ігнатій Лойола, – створює ілюзію архітектурного простору. Подібно іншим аналогічним плафонам, стрункість і правильність побудови відразу порушується, як тільки глядач відходить від пункту, на який вона була розрахована.

Контрольні запитання

1. Надати загальну характеристику мистецтва Франції.
2. Схарактеризувати особливості реалістичного напрямку у мистецтві Франції першої половини XVII ст.
3. Схарактеризувати творчість Жоржа де Латура та братів Ленен.
4. Назвати найбільш відомого представника класицизму у французькому живопису XVII ст.
5. Схарактеризувати найбільш відомі твори Нікола Пуссена.
6. Навести особливості болонської школи.
7. Схарактеризувати особливості творчої пори братів Каррачі.
8. Схарактеризувати течію кавараджизму в Італії XVII ст.
9. Навести друге покоління художників болонської школи.
10. Навести особливості високого та пізнього бароко.

Післямова

Сімнадцяте століття надбало особливого значення для формування національних культур Нового часу. В цю епоху завершується процес локалізації великих національних шкіл, своєрідність яких визначалася як умовами історичного розвитку так і художньою традицією, що склалася у кожній країні, – Італії, Фландрії, Голландії, Іспанії, Франції.

Це дозволяє розглядати 17 ст. як новий етап в історії мистецтва. Національна своєрідність не виключала, однак, спільних рис.

Розвиваючи у багато чому традиції епохи Відродження, художники 17 ст. значно розширили коло своїх інтересів та поглибили пізнавальний діапазон мистецтва. У порівнянні з епохою Відродження епоха бароко складніша й протирічніша за змістом та художніми формами. Цілісне поетичне сприйняття світу, характерне для Відродження, руйнується, ідеали гармонії та ясності виявляються недосяжними. Втім, образ людини залишається незмінно у центрі уваги художника. Його втілення стає більш конкретним, емоційним та психологічно складним. Отримує нове втілення поняття синтезу мистецтв. Будівля органічно включається до простору вулиці, майдану, парку. Скульптура стає динамічною, набуває вторгнення до архітектури та садового простору. Декоративний живопис просторово-перспективними ефектами доповнює закладене в архітектурному інтер'єрі.

17 ст. характерне двома великими стилями – Бароко та класицизмом, елементи яких яскраво виразні в архітектурі та новому розумінні синтезу мистецтв. Мистецтво бароко розкриває сутність життя у русі та боротьбі випадкових змінних стихійних сил. У граничних проявах мистецтво бароко приходиться до ірраціоналізму й містики, діє на уяву й відчуття глядача драматичною напругою та експресією форм. Події трактовано у грандіозному масштабі, художники віддають перевагу зображенню сцен мучеництва, екстазів або подвигам чи тріумфам. І для бароко і для класицизму характерне стремління до узагальнення, але майстри бароко тяжіють до динамічних мас, до складних розгорнутих ансамблів і часто риси цих двох великих стилів переплітаються у мистецтві однієї країни, і навіть у творчості одного й того ж художника, народжуючи в ньому протиріччя.

Поруч з бароко й класицизмом в образотворчому мистецтві виникає більш безпосереднє міцне реалістичне відбиття життя, вільне від стильових елементів. Реалістичний напрям є важливою віхою в еволюції західноєвропейського мистецтва. Його прояви надзвичайно різноманітні та яскраві як в різних національних школах, так і в окремих майстрів. До 17 ст.

належать найбільші майстри реалізму – Караваджо, Веласкес, Рембрандт, Хальс, Вермеєр Делфтський.

У 17 ст. на перше місце виходять ті національні школи, у мистецтві яких були досягнуті вищі творчі результати. Італія, Іспанія, Фландрія, Голландія, Франція швидко стають впливовими художніми центрами. В інших європейських країнах – Англії, Німеччині, Австрії, Польщі художня культура зберігає відбиток локальних властивостей та взаємозв'язки з традицією попередніх епох.

Список використаних джерел

Головні

1. Бунин-Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства, том 2-й. / Т. Ф. Бунин-Саваренская. – М. : Стройиздат, 1979.
2. Всеобщая история архитектуры в 12 томах, том 7. – М. : Стройиздат, 1968, 1972.
3. Єрошкіна О. О. Епоха класицизму: навч. посібник. / О. О. Єрошкіна. – Харьков : ХНАМГ, 2011. – 187 с.
4. Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства / Т. Ф. Саваренская – М. : Стройиздат, 1984.
5. История искусства зарубежных стран. – В 3-х т., Т. 3. – М. : Искусство, 1985.
6. Дмитриева Н. А. Краткая история искусств : в 3 т. / Н. А. Дмитриева. – М. : 1969 – 1993. Т. 3.

Додаткові (допоміжні для роботи над рефератами):

1. Даниэль С. М. Рококо / С. М. Даниэль. – СПб. : Азбука-классика, 2004.
2. Искусство Италии (в двух томах), т. 2-й. – М. : Прогресс, 1990.
3. История европейского искусствознания. (От античности до конца XVIII ст.) – М. : Наука, 1963
4. Леврон Ж. Лучшие произведения французских архитекторов прошлого / Ж. Леврон. – М. : Стройиздат, 1986.
5. Мезенцева И. А. Искусство Германии XV – XVIII веков / И. А. Мезенцева. – Л. : Искусство, 1980.
6. Якимович А. К. Новое время. Искусство и культура XVII – XVIII ст. / А. К. Якимович. – СПб. : Азбука-классика, 2004.
7. Свидерская М. И. Караваджо. Первый современный художник / М. И. Свидерская. – М., 2001.
8. Ротенберг Е. И. Западноевропейская живопись XVII в. Тематические принципы / Е. И. Ротенберг. – М., 1989.
9. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства. Статьи / Э. Панофский. – СПб., 1999.

10. Алпатов М. В. Этюды по истории западноевропейского искусства / М. В. Алпатов. – М. : Искусство, 1963.
11. Ренессанс, барокко, классицизм: проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVII вв. – М. : Искусство, 1968.
12. Каменев В. В. Картины Веласкеса / В. В. Каменев. – М., 1969.
13. Кузнецов Ю. И. Рисунки Рубенса / Ю. И. Кузнецов. – М., 1974.
14. Прусс И. Е. Западноевропейское искусство XVII в. / И. Е. Прусс. – М., 1974.
15. Виппер Б. Р. Проблема реализма в итальянской живописи XVII–XVIII вв. / Б. Р. Виппер. – М., 1966.
16. Смольская Н. Ф. Якоб Йорданс / Н. Ф. Смольская. – М. : Изобразительное искусство, 1959.
17. Ротенберг Е. И. Голландское искусство XVII в. / Е. И. Ротенберг. – М., 1972.

Навчальне видання

ЄРОШКІНА Олена Олександрівна

ЕПОХА БАРОКО

НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК

Відповідальний за випуск *М. А. Вотінов*

Редактор *О. В. Михаленко*

Комп'ютерне верстання *Є. Г. Панової*

Дизайн обкладинки *Т. А. Лазуренко*

Підп. до друку 22.03.2016
Друк на ризографі
Зам. №

Формат 60×90/8
Ум. друк. арк. 5,5
Тираж 50 пр.

Видавець і виготовлювач:
Харківський національний університет міського господарства імені О. М. Бекетова,
вул. Маршала Бажанова, 17, Харків, 61002
Електронна адреса: rektorat@kname.edu.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
ДК № 5328 від 11.04.2017