

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

С. П. ШКЛЯР

**ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ
ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНІХ КОНЦЕПЦІЙ
В АРХІТЕКТУРІ І МИСТЕЦТВІ**



КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

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

Харків
ХНУМГ ім. О. М. Бекетова
2018

Шкляр С. П. Основи формування естетично-художніх концепцій в архітектурі і мистецтві: Конспект лекцій (для студентів 2 курсу денної форми навчання спеціальності 191 – Архітектура та містобудування) / С. П. Шкляр ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2018. – 196 с.

Автор канд. арх., доц. С. П. Шкляр

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

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

© С. П. Шкляр, 2018

© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2018

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
ТЕМА 1 АРХІТЕКТУРА І МИСТЕЦТВО ВІДРОДЖЕННЯ В ІТАЛІЇ.....	5
Лекція 1 Витоки виникнення епохи Відродження в мистецтві і архітектурі, її суть і роль у світовій культурі.....	5
Лекція 2 Архітектура і мистецтво Проторенесансу в Італії.....	8
Лекція 3 Мистецтво Раннього Відродження в Італії.....	13
Лекція 4 Архітектура Раннього Відродження в Італії.....	26
Лекція 5 Архітектура високого Відродження в Італії.....	42
Лекція 6 Творчість Леонардо да Вінчі.....	57
Лекція 7 Творчість Рафаеля Санті.....	70
Лекція 8 Творчість Мікеланджело Буонарроті.....	82
Лекція 9 Мистецтво високого Відродження в Італії.....	95
Лекція 10 Мистецтво пізнього Відродження в Італії.....	104
Лекція 11 Архітектура і містобудування пізнього Відродження в Італії.....	112
ТЕМА 2 АРХІТЕКТУРА І МИСТЕЦТВО ВІДРОДЖЕННЯ У ФРАНЦІЇ ТА ІСПАНІЇ.....	127
Лекція 12 Архітектура, містобудування й мистецтво епохи Відродження у Франції..	127
Лекція 13 Архітектура, містобудування й мистецтво епохи Відродження в Іспанії...	136
ТЕМА 3 АРХІТЕКТУРА І МИСТЕЦТВО ВІДРОДЖЕННЯ В ЦЕНТРАЛЬНІЙ І ПІВНІЧНІЙ ЄВРОПІ.....	144
Лекція 14 Архітектура епохи Відродження в Нідерландах і Німеччині.....	144
Лекція 15 Архітектура і містобудування епохи Відродження в Англії.....	148
Лекція 16 Мистецтво епохи Відродження у Нідерландах.....	154
Лекція 17 Мистецтво епохи Відродження в Німеччині та Англії.....	167
ТЕМА 4 АРХІТЕКТУРА ВІДРОДЖЕННЯ В УКРАЇНІ.....	179
Лекція 18 Архітектура періоду Відродження в Україні (Галицький Ренесанс).....	179
ВИСНОВКИ.....	195
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ТА РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	196

ВСТУП

Метою викладання навчальної дисципліни «Основи формування естетично-художніх концепцій в архітектурі і мистецтві» є здобуття студентами знань щодо загальних засад розвитку мистецтва, архітектури та містобудування Західної, Центральної та Північної Європи протягом XIV–XVI століть, опанування методик їх аналізу.

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

Основні завдання вивчення навчальної дисципліни «Основи формування естетично-художніх концепцій в архітектурі і мистецтві»: спираючись на теоретичні та методичні критерії архітектурної науки, залучаючи історичний досвід і враховуючи типологічні вимоги архітектурного проектування, містобудування та мистецтвознавства, напрацювати знання і вміння, необхідні для вільної орієнтації студентів у стилістичних особливостях світового мистецтва та архітектури у різні історичні періоди, а також для застосування цього теоретичного досвіду в практичному творчому методі архітектурного проектування.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні:

знати: основні естетично-художні концепції в архітектурі і мистецтві XIV–XVI століть; композиційні особливості типів споруд у різні історичні періоди; особливості архітектурно-художньої виразності пам'яток.

вміти: розпізнавати стилі архітектури; виділяти національні риси та особливості архітектури різних держав та регіонів; аналізувати архітектурні та художньо-композиційні особливості пам'яток архітектури і містобудування та витворів мистецтва.

мати компетентності: в галузі історії і теорії архітектури і мистецтва; в галузі проектування архітектурного середовища з використанням стилістичних особливостей різних історичних епох та регіонів.

ТЕМА 1 АРХІТЕКТУРА І МИСТЕЦТВО ВІДРОДЖЕННЯ В ІТАЛІЇ

Лекція 1 Витоки виникнення епохи Відродження в мистецтві і архітектурі, її суть і роль у світовій культурі

План лекції

1. Зародження і суть культури Відродження
2. Архітектура епохи Відродження
3. Містобудування епохи Відродження
4. Мистецтво Відродження

Зародження і суть культури Відродження

Епоха Відродження – один з етапів розвитку архітектури, мистецтва і культури – це епоха гуманізму і просвітництва. Епоха Відродження, яка хронологічно охоплює період з XIV до XVII століть, стала найпліднішою за кількістю геніальних витворів архітектури та мистецтва. В цей час розширюються уявлення про світ, змінюються погляди на людину та її роль у суспільстві. Ідеал людини епохи Відродження – сильна фізично і розумово, вольова особистість, здатна відстояти свої права, здатна активно змінити і вдосконалити світ.

Термін «Відродження» вперше ввів до наукового вжитку історик Жуль Мішле в середині XIX століття, розуміючи його як відродження надбань античного мистецтва і архітектури. Разом з тим, про Відродження як мистецький феномен писав ще видатний бібліограф Джорджо Вазарі у своїх «Життєписах найвидатніших живописців, скульпторів та архітекторів» (1550 р.), маючи на увазі відродження мистецтва після довгих років занепаду в період середньовіччя. Зумовлена культура Відродження була соціально-економічними змінами в суспільстві, які сприяли розвитку мистецтва і науки, а також збільшенням інтересу до античної спадщини, послідовний раціоналізм якої відповідав цілям і уявленням тогочасного суспільства.

Перші паростки культури Відродження виникли в Італії у сфері літератури й живопису в XIV ст., а з наступного століття виявилися і в архітектурі. Поява нового стилю саме в Італії пояснюється тим, що вона була на той час найпередовішою країною Європи, з розвинутими галузями виробництва і торгівлі. Крім того, саме на теренах Італії збереглося найбільше матеріальних решток давньої культури римлян і греків.

Розвиток мистецтва Відродження в Італії поділяють на чотири етапи:

1. Передвідродження (Проторенесанс) – XIV ст.;
2. Раннє Відродження – XV ст.;
3. Високе Відродження – кінець XV ст. (90-ті рр.) – перші три десятиліття (середина) XVI ст.;
4. Пізнє Відродження – середина – друга половина XVI ст. Подвійна періодизація високого Відродження пов'язана з тим, що розвиток нової культури в різних частинах Італії почався в різний час (у Флорентійській республіці – раніше, у Венеціанській – пізніше).

Ранній період пов'язаний з провінцією Тоскана і її головним містом Флоренцією – колискою мистецтва і архітектури італійського Відродження. Перші споруди з рисами нового стилю тут з'явилися на початку XV століття, в Північній Італії та Венеції

вони набувають розвитку, переважно, лише з середини століття. В період Високого Відродження центром розвитку нового стилю стає Рим. За часів пізнього Відродження головними центрами були Рим та Венеція.

Існує також традиція називати періоди хронологічно: Треченто (1300-ті рр.), Кванточенто (1400-ті рр.), Чинквичесенто (1500-ті рр.).

В інших країнах Європи риси культури Відродження з'явилися значно пізніше, у XV–XVI ст., проникнувши з Італії. Етапів Відродження там було переважно два – ранній і зрілий, а найхарактерніша риса в мистецтві і архітектурі – збереження національних традицій та їх синтез з надбаннями і характерними елементами стилю Відродження.

Архітектура епохи Відродження

В основі архітектури епохи Відродження, як і в інших галузях, було відродження традицій античності. Однак відродження в буквальному значенні бути не могло, оскільки і функціональні вимоги, і типи будівель, і конструкції були зовсім іншими. Могло бути відродження лише архітектурно-декоративних тем і мотивів, ордерної системи і певного кола пластичних, декоративних деталей. Завдяки ордеру архітектори намагалися зробити архітектуру співмасштабною людині. Але головне надбання архітектури Відродження – зміна тематики у бік громадського, світського, а не тільки культового будівництва.

Період раннього Відродження носив перехідний характер: поширеними були риси готики, ордери відтворювалися без суворої пропорційної побудови. Велику роль відігравала орнаментация. В інтер'єрі ордерні членування ще до певної міри перебували в залежності від «каркасних» прийомів готичних композицій (перша половина XV ст.). В середині XV ст. відроджується прийом поєднання зі стіною стояково-балкової системи ордера.

До найхарактерніших рис архітектури раннього Відродження належать:

- аркада на невеликих колонках;
- прийом суміщення стіни зі стовбно-балковою системою;
- мотив русту (рваного чи фацетованого) для обробки фасадних стін;
- лопатки чи пілястри;
- філенки в рамках, заповнені симетричним акантовим орнаментом чи рельєфною скульптурою;
- великий винос дуже розвиненого карнизу.

В період високого Відродження архітектура стає точнішою в пропорціях, монументальною, представницькою. Розвиток архітектури призводить до ширшого й багатограннішого розуміння ордера як художньої системи, яка одночасно може володіти функціями і «ілюзорної тектоніки», і реальної стовбно-балкової конструкції. Орнамент використовується мало, а ордеру, заснованому на класичних формах, надаються ясні і лаконічні риси.

В архітектурі пізнього Відродження з'явилося прагнення до декоративності, красивості та ускладненості архітектурних форм. Виникло протиріччя між академічною суворістю архітектури і прагненням до мальовничості: ордер або ставав переважно засобом пластичної виразності композиції, або, навпаки, досягав вершини конструктивності в чіткому контрасті ордера і стіни.

На техніку зведення будівель у великій мірі впливали будівельні тенденції, що йдуть від римської античності. Конструкції стін зазвичай складалися з двох «незалежних»

шарів – конструктивного і облицювального. У більшості випадків стіни викладалися з цегли або дрібного каменю на розчині з подальшим облицюванням більшим обтесаним каменем. Для зв'язку облицювальних каменів зі стіною з останньої випускалися цеглини.

Конструкції склепінь, які, зазвичай, зводилися з цегли, досягли великої різноманітності. Стрільчасте склепіння готичних споруд у період Відродження зникло, поступившись місцем напівциркульному: хрестовому, циліндричному, іноді вітрильному. Широке застосування знайшло зімкнуте склепіння.

У різноманітних купольних конструкціях будівельники широко використовували досвід давньоримських споруд. За прикладом римлян, куполи зводилися у вигляді монолітів за кружалами. Поряд з цим в їх конструкціях використовувався і кам'яний каркас – подальша розробка готичної нервюрної системи.

Ознаки стилю Відродження в архітектурі різноманітні, багато в чому пов'язані з національними особливостями архітектури, але серед них можна виділити головні, які зберігали своє значення в архітектурі усіх країн:

- симетрія композиції;
- поділ будівлі на поверхи за допомогою горизонтальних тяг;
- чіткий метричний порядок у розміщенні вікон і архітектурних деталей.

Містобудування епохи Відродження

Культура епохи Відродження не була простим копіюванням античних зразків. У всіх галузях мистецтва, у тому числі і в містобудуванні, майстри епохи Відродження брали з минулого лише найхарактерніші й найнеобхідніші риси: гуманізм, раціоналізм і т.п. Стосовно галузі містобудування це виявилось у наданні переваги регулярній планувальній системі і прагненні до гармонізації архітектури й міського середовища шляхом використання ордерної системи і пропорціювання міських просторів.

В різних країнах Європи розвиток містобудування набув різних масштабів. В Італії, переважно, вирішувалися окремі містобудівні ансамблі: площі, вулиці. Разом з тим, в Італії надзвичайного розвитку набула теорія містобудування. Найвідомішими стали наукові трактати Альберті «Десять книг про зодчество», Палладіо «Чотири книги про архітектуру» та Віньоли «Правило п'яти ордерів архітектури». У них розглядалися художньо-композиційні та інженерно-конструктивні питання. Було також розроблено безліч планів «ідеальних міст», заснованих на центричній системі з регулярним плануванням. Проте в Італії в даний період не було побудовано жодного міста, спроектованого на основі ідей Відродження. Єдиною країною Європи, де велося реальне будівництво нових міст, цілком заснованих на принципах архітектури і містобудування Відродження, стала Франція, яка була на той час найбільшою централізованою державою і могла фінансувати будівництво з державного бюджету.

Мистецтво Відродження

В епоху Відродження небувало до того розквіту набув живопис, який розкривав величезні можливості в зображенні людини і навколишнього середовища. Розвиток наук, розробка лінійної, а потім і повітряної перспективи, вивчення пропорцій і анатомії людини – усе це сприяло затвердженню в живописі реалістичного методу.

Нові вимоги, що постали перед мистецтвом, зумовили збагачення його видів і жанрів. У монументальному італійському живописі домінувала фреска. З XV ст. значного поширення набуває станковий живопис, в розвитку якого особливу роль відіграли нідерландські майстри. Новим смислом наповнилися існуючі жанри релігійного й міфологічного живопису, поширився портретний жанр, зародився історичний і пейзажний живопис. В Німеччині і Нідерландах широкого поширення набула гравюра, яка часто використовувалася в художньому оформленні книг.

Крім того, в період Відродження завершився процес відособлення скульптури від архітектури: окрім декоративної пластики, що прикрашала будівлі, з'явилася самостійна кругла скульптура – станкова і монументальна. Декоративний рельєф набув рис перспективно побудованої багатофігурної композиції.

Лекція 2 Архітектура і мистецтво Проторенесансу в Італії

План лекції

1. Живопис Проторенесансу
2. Скульптура Проторенесансу
3. Архітектура проторенесансу

Живопис Проторенесансу

У період Проторенесансу якісний перехід до культури Відродження найбільше виявився у таких галузях, як література і живопис.

Засновником стилю Відродження в образотворчому мистецтві був *Джотто ді Бондоне* (1266–1337 рр.). Про роки учнівства і ранньої творчості художника нічого не відомо. Вперше Джотто документально згадується у 1298 р. як виконавець мозаїки «Навічелла» у старому соборі св. Петра в Римі. Про високий ступінь зрілості стилю Джотто свідчать *фрески капели дель Арена (капели Скровеньї)* в м. Падуя (1304–1306 рр.). Чіткість у побудові простору із застосуванням лінійної перспективи, уміле пластичне моделювання, виразність жестів і поз, а також внутрішня художня цілісність роблять ці фрески унікальними в історії монументально-декоративного живопису (рис. 1). Цикли фресок містять сцени з життя Божої Матері та Ісуса Христа.

У фресці «*Заручини Марії*» дія відбувається в каплиці, архітектурна конструкція якої представлена в розрізі. Її глибина досягається використанням похилих відносно горизонту ліній. Священик з'єднує руки Марії та Йосипа. В іншій руці наречений тримає квітучу гілку, яка символізує його майбутню роль чоловіка: за легендою, з усіх гілок, принесених в храм претендентами на руку Марії, розквітла лише одна – та, що належала Йосипу (рис. 2).

В роботі «*Різдво*» Джотто зображує сцену, сповнену ніжністю і любов'ю. Марія дбайливо бере дитину з рук жінки. Жести Марії впевнені і дбайливі, однак її обличчя відзначене печаткою смутку: їй відомо, що очікує її новонародженого сина (рис. 3).

У фресці «*Хрещення Ісуса*» особа Ісуса вражає своєю красою і спокоєм. Іван Хреститель суворий і сповнений гідності. Цікаво, що вода, вкриваючи тіло Ісуса до пояса, не досягає навіть ніг Хрестителя. Це не помилка художника, а слідування середньовічній традиції, згідно з якою Христа не можна було показувати повністю оголеним (рис. 5).

В центрі композиції фрески *«Поцілунок Юди»* серед стражників і апостолів виділяються Христос і Юда. Згідно з Євангелієм, Юда погодився зрадити вчителя за 30 срібників, і його поцілунок повинен вказати стражникам на Ісуса. Христос як носій високої ідеї моральної досконалості і стійкої мужності прекрасний у своїй шляхетності і стриманому спокої. Його напружений погляд сповнений докори і гніву. Юда, зрадник вчителя, зображений майже потворним (рис. 6).

Епічне велич і драматизм сцени *«Оплакування Христа»* підкреслені побудовою пейзажу: схил гори розгорнуто так, щоб виділити головних дійових осіб – мертвого Христа і скорботну Марію. Вони складають ідейний центр композиції. Марія міцно обняла голову Ісуса і дивиться йому в обличчя. Зовнішньому спокою і безмовному горю Богоматері протиставлені відчай Марії Магдалини та апостола Івана (рис. 4).

В останні роки життя художник досяг вершини слави. У 1330 р. неаполітанський король Роберт подарував йому титул придворного живописця, а в 1334 році художник був призначений головним архітектором Флорентійського собору. Джотто визнаний найвидатнішим художником раннього італійського Відродження і справжнім новатором живопису. Головні його заслуги – застосування лінійної перспективи і нове, реалістичне трактування релігійних сюжетів. Саме йому належить честь заснування італійської школи живопису, яка подолала жорсткі канони середньовічного мистецтва.

Скульптура Проторенесансу

У період Проторенесансу скульптура як самостійний вид мистецтва тільки починала своє відродження після тривалого занепаду.

Арнольфо ді Камбіо (1245–1310) – італійський скульптор і архітектор, представник Проторенесансу, вважається одним із перших скульпторів епохи Відродження. В галузі скульптури був учнем Нікколо Пізано. Виявивши зацікавленість античною спадщиною, досяг монументальної пластики образів, відтворення тілесної міці.

Однією з найкращих і найвідоміших скульптурно-архітектурних композицій ді Камбіо є *Фонтан Маджоре* в Перуджі (1278 р.), створений спільно з Нікколо і Джованні Пізано. Фонтан складався з двох багатограних басейнів, розміщених один над одним, для оздоблення яких було створено 24 статуї та 50 рельєфів. Статуї прикрашають верхній басейн (розміщені на перетині 23 граней), а рельєфи – нижній басейн (по 2 рельєфи, розділених колонками, на кожній з 25 граней). На рельєфах зображені фігури в складних позах і з вражаючим на той час багатством рухів (рис. 7). З високої бронзової чаші вода падає у верхній басейн, а звідти через пащі левів перетікає у нижній. З цього фонтану заборонялося напувати тварин і набирати воду в брудний посуд.

Надгробок кардинала де Брей в церкві Сан-Доменіко в Орвієто (1282 р.) став прототипом численних настінних гробниць італійського Відродження. Виконаний у монументально-декоративній манері, він вирізняється великим реалізмом у зображенні фігури померлого та двох дяконів, що відкривають завісу. Їхні обличчя яскраво відтворюють протилежні характери і почуття (рис. 8).

Серед творчої спадщини Арнольфо ді Камбіо особливої уваги заслуговує ще одна робота – *Святий Петро* (1300-ті рр.) – бронзова статуя, що відтворює образ апостола Петра і знаходиться в Римі, в соборі Святого Петра. Фігура Святого Петра зображена сидячою на троні. В його лівій руці ключі від царства небесного, передані Ісусом. Права рука піднята в

благословляючому жесті. Характер об'ємно-пластичного рішення скульптури демонструє, що ді Камбіо створив її за зразком античних, ймовірно, грецьких, скульптур (рис. 9).

Архітектура Проторенесансу

В італійській архітектурі протягом майже всього 14 століття переважала готика. Яскравими прикладами можуть слугувати замок *д'Есте* у *Феррарі* (1385 р.) та *палаццо Публіко* в *Сієні* (1288–1309 рр.).

Одним з перших ренесансних архітектурних об'єктів є *палац Дожів* (італ. Palazzo Ducale) у Венеції (1309–1424). Будівництво палацу, розташованого на площі Святого Марка, поруч з однойменним собором, було здійснено архітекторами *Філіппо Календаріо* і *П'єтро Базейо*, а також майстром *Енріко*. Ця головна будівля Венеції була, насамперед, резиденцією дожів (правителів) республіки. Крім того, у палаці розміщувалися Велика рада, Сенат, Верховний суд, таємна поліція. На першому поверсі знаходилися також контори юристів, канцелярія, служби цензорів і морське відомство.

Архітектурне рішення палацу Дожів є досить своєрідним: верхня масивна частина будівлі спирається на легкі ажурні арки. На перший погляд здається, що споруда перевернута догори фундаментом і дахом донизу, настільки нелогічна система її фасаду: дві стрічки слабких опор внизу і висока суцільна стіна нагорі. Насправді ж композиційне рішення фасаду функціонально обґрунтоване: відкрита аркова галерея першого поверху – це чудове укриття від південного сонця для пішоходів і відвідувачів палацу; галерея другого поверху затемнює з півдня і заходу порівняно невеликі офіційні приміщення (зменшує перегрів). Разом з тим, комбінація ажурних галерей і гладкої стіни насичує весь фасад неймовірним багатством композиційних контрастів (рис. 10).

У центрі східного фасаду знаходиться балкон, який служив свого роду святковою трибуною для привітань і виступів дожа. Добудований він був значно пізніше, у 1536 р., за проектом архітектора *Сансовіно*. Над балконом встановлена статуя Правосуддя роботи скульптора *Алессандро Вітторія*.



Рисунок 1 – Фрески капели дель Арена.
Загальний вигляд



Рисунок 2 – Фреска Джотто «Заручини Марії»



Рисунок 3 – Фреска Джотто «Різдво»



Рисунок 4 – Фреска Джотто «Оплакування Христа»



Рисунок 5 – Фреска Джотто «Хрещення Ісуса»



Рисунок 6 – Фреска Джотто «Поцілунок Юди»



Рисунок 7 – Фонтан Маджоре в Перуджі: загальний вид і фрагмент



Рисунок 8 – Надгробок кардинала де Брей



Рисунок 9 – Святий Петро



Рисунок 10 – Палац Дожів: загальний вид і фрагменти

Обробка дворових фасадів велася в основному в середині і другій половині XV століття, коли відбувався перехід від готичної архітектури до Відродження. Тому на фасадах внутрішнього двору поєднуються готичні стрілчасті арки і ордерна архітектура, характерна для епохи Відродження.

Лекція 3 Мистецтво Раннього Відродження в Італії

План лекції

1. Загальна характеристика італійського живопису періоду раннього Відродження
2. Живопис раннього Відродження у Флоренції
3. Живопис раннього Відродження у Венеції
4. Скульптура раннього Відродження

Загальна характеристика італійського живопису періоду раннього Відродження

Епоха Відродження – період надзвичайного розквіту живопису, що розкривав величезні можливості в зображенні життєвих явищ, людини і навколишнього середовища. Розвиток наук, розробка лінійної, а потім і повітряної перспективи, вивчення пропорцій і анатомії людини – все це сприяло утвердженню в живописі реалістичного методу.

В період раннього Відродження в Італії існувало два головних культурних центра: Флоренція і Венеція. Раніше розвиток архітектури й мистецтва Відродження розпочався у Флоренції. Провідною тематикою живописців були біблійні сюжети, проте уже в цей період в наробку деяких майстрів з'явилися роботи на світську тематику (портрети і т.п.), а трактування релігійних тем набуло зовсім іншого звучання. Все більше уваги надавалося застосуванню лінійної і повітряної перспективи, відображенню особливостей анатомічної побудови людського тіла, відтворенню кольорів. Персонажі зображувалися на фоні архітектурних об'єктів, виконаних в античних традиціях чи в стилі Відродження.

Особливо слід відзначити значний прогрес в композиції і техніці живопису, який відбувся за порівняно нетривалий період раннього Відродження.

Живопис раннього Відродження у Флоренції

Флорентійська живописна школа стала колицкою багатьох визначних митців епохи Відродження: Леонардо да Вінчі, Рафаель тощо. Ціла плеяда талановитих художників працювала у Флоренції вже починаючи з кінця XIV століття.

Фра Анджелико («ангельський брат», справжнє ім'я Гвідо ді Пьетро) (1387–1455 рр.) належав до художників, що працювали виключно на релігійну тематику, бо був членом Домініканського ордена і настоятелем монастиря Сан Марко у Флоренції. Майстер починав працювати як ілюстратор монастирських манускриптів, тому в його ранніх роботах помітно вплив мініатюри: деталювання і яскравий колорит. Для твору *«Коронування Божої Матері»* (1434 р.) характерні простота колірних рішень, що межує з наївністю, м'який ліризм, властивий багатьом майстрам кватроченто, широке використання золота в декоруванні фону, а також німбів і фрагментів одягу святих. В картині *«Коронування Божої Матері»* (1435 р.) трон Христа ще нагадує про середньовічної традиції, але способи побудови перспективи та організації композиційного простору повністю відповідають новим тенденціям розвитку живопису (рис. 11).

Частина робіт Фра Анджелико – це розписи в монастирі Домініканського ордена у Фьезолі. Фреска *«Розп'яття зі святим Домініком»* (1438–1445 рр.) знаходилась у монастирському саду. Святий Домінік, ставши на коліна біля ніг розп'ятого Христа, обіймає руками Хрест. В його погляді – глибоке співчуття і готовність принести себе в жертву.

«**Розп'яття**» (1438–1445 рр.) – це фреска в келії № 30. Фігури, що знаходяться біля ніг Ісуса, розташовані таким чином, що змушують глядача опуститися на коліна поруч з ними. Фреска стає свого роду віддзеркаленням молитовної пози глядача (рис. 12).

Останні роки життя художник провів у Римі, що відбилося на його роботах: фоном для картин стала антична архітектура. Ніші і пілястри, увінчані капітелями, нагадують архітектуру Вічного Міста. Таким є «**Віттар церкви монастиря св. Бонавентури в Боско ай Фраті**» (1450 р.) (рис. 13).

Мазаччо (справжнє ім'я – Томмазо ді Джованні ді Сімоне Кассаї) (1401–1428), так само як і Джотто, вважається одним з реформаторів італійського і світового живопису. В ранній період творчості він створив кілька віттарних образів. Найвідомішим з них є поліптих «**Мадонна з Немовлям і янголами(поліптих з Пізи)**» (1426 р.). Центральна частина віттаря, що представляє Мадонну з Немовлям, цікава тим, що світло в ній здається спрямованим прямо на Ісуса. Ангели, що сидять біля трону, зображені у перспективному скороченні, завдяки чому їхні пози природні, а самі фігури виглядають дуже реалістично (рис. 14).

Проте найбільше він уславився віттарною композицією «**Трійця**» (1425–1428 рр.), написаною для флорентійського собору Санта Марія Новелла. У цій роботі повною мірою позначився рішучий розрив художника з попередньою мистецькою традицією. Художник розмістив зображення трьох іпостасей бога в маленькій склепінчастій капелі, створивши на стіні ілюзорне зображення архітектури, яке стало першою вдалою спробою використання в живописі принципу лінійної перспективи з однією точкою сходу (рис. 14). Саме ця робота Мазаччо спонукала інших художників до перспективного зображення архітектури в своїх картинах. У нижній частині композиції художник зобразив скелет, що лежить на саркофазі з написом: «Я був колись тим, чим ви є, а тим, чим є я, ви ще станете», що надає драматизм головній темі фрески – перемога віри над смертю.

Наймасштабнішим монументальним твором Мазаччо стали **фрески капели Бранкаччи** (1424–1428 рр.) у церкві Санта Марія дель Карміне (рис. 16). Фреска «**Чудо зі статиром**» – це багатофігурна композиція, що включає, за традицією, різні епізоди легенди про те, як при вході в місто з Христа і його учнів вимагали мито – статир (монету); як за наказом Христа апостол Петро піймав в озері рибу і знайшов в її пащі статир, який передав стражникові. Обидва цих додаткових епізоди – ловля риби та вручення статира – не відволікають уваги від центральної сцени: групи апостолів, що входять у місто. Фігури їх величаві і масивні, обличчя носять індивідуалізовані риси (рис. 16).

У фресці «**Вигнання з Раю**» вперше в живописі Відродження зображені оголені фігури. Світлотіньове моделювання надає фігурам об'ємність, вони майстерно вписані в навколишній пейзаж, відтворений з використанням світлоповітряної перспективи. Їхні рухи і міміка розкривають почуття: збентеження, сором, каяття (рис. 15).

Фра Філіппо Лінні (1406–1469 рр.) був чинцем, проте писав картини не лише на релігійну, а й на світську тематику, зокрема портрети.

Картина «**Подвійний портрет**» (1440–1446 рр.) довгий час вважалася роботою невідомого автора і було ідентифіковано з манерою Лінні. Робота представляє собою подвійний портрет: персонажі зображені в профіль, обличчям один до одного. Це створює враження емоційної близькості людей, що дозволяє історикам мистецтва бачити в них пару

молодять, а саму роботу вважати весільним портретом. Хоча існує й інша версія: вікно, що розмежовує молодих людей, красномовно свідчить про те, що вони поки не одружені.

Роботи Ліппі на релігійну тематику сповнені експресивності й новаторства у трактуванні сюжету. Архітектурне вирішення фрески *«Пир Ірода. Сцени з життя Івана Хрестителя»* (1452–1465 рр.) викликає захоплення: зала, де відбувається бенкет, здається дуже просторою. Викладена мармуровою плиткою підлога і два вікна на задньому плані, що відкривають вид на гірський пейзаж, підсилюють враження глибини простору. Обличчя персонажів написані з притаманною Ліппі експресивністю. Холодний погляд Іродіади підкреслює її жорстокість. Соломія зображено на фресці в трьох сценах: у центрі вона танцює перед Іродом і гостями, зліва вона приймає від ката голову Іоанна Хрестителя, а праворуч передає її Іродіаді (рис. 18).

У 1456 р. Ліппі був призначений капеланом у жіночий монастир м. Прато, звідки втік з черницею Лукрецією Буті, яка народила йому двох дітей. Фра Філіппо і Лукреція повінчалися, добившись особливого дозволу Папи Римського, який дуже цінував талановитого художника. Їх чернечі обітничі були анульовані. З того часу майже всі жіночі образи у творах художника були схожі на його дружину

Фреска *«Мадонна з Немовлям і сцени з життя святої Ганни»* (1452–1469 рр.), в якій Мадонна написана з Лукреції Буті, продовжує традицію потрійного відображення сюжету. На задньому плані представлені сцени з життя святої Ганни: праворуч, за Мадонною, ми бачимо саму Ганну; зліва – сцену різдва Марії; на задньому плані праворуч представлена сцена зустрічі Ганни з Іоакимом біля Золотих Воріт (рис. 21).

У фресці *«Мадонна з Немовлям і двома янголами»* (1457–1465 рр.), в глибині композиційного простору, ми бачимо «картину в картині» – таємничий пейзаж, що нагадує «димчасті» фонові пейзажі Леонардо да Вінчі. Приголомшливо виглядають складки тканини, прозора вуаль, а також одяг ангела на передньому плані. Фахівці вважають, що майстерність Ліппі досягло тут свого апогею (рис. 17).

П'єро делья Франческа (1420–1492 рр.) був не лише видатним художником, а й відомим математиком. Для його живописної манери характерні гордовита величавість образів, підкреслена об'ємність форм, перспективна побудова простору. В різні роки художник працював у Феррарі, Ареццо, Римі та Урбіно, а його оригінальний художній стиль склався у Флоренції. На ранньому етапі творчості в роботах Франчески переважала релігійна тематика.

Робота *«Хрещення Христа»* (1450 р.), найімовірніше, була створена під час перебування Франчески в Римі і являла собою центральну частину триптиху, інші частини якого не збереглися.

«Поліптих Сан Антоніо» (1465–1470 рр.) був виконаний для монастиря Сан Антоніо в Перуджі. Сцена «Благовіщення», розташована на карнизі, гармонійно пов'язана з нижніми частинами поліптиху, хоча і відрізняється від них: центральний триптих зображує персонажів на позолоченому тлі, майже повністю позбавленому глибини, сцена на карнизі представлена з урахуванням всіх законів перспективи. Незважаючи на цю різницю, «Благовіщення» вдало вписується в композиційну цілісність вівтаря завдяки позам архангела Гавриїла і Діви Марії: вони обидва злегка нахилені один до одного і вниз, і їх фігури утворюють, таким чином, своєрідний «купол» композиції.

Більша частина пізньої творчості художника пройшла в м. Урбіно, де він був придворним живописцем Федеріго де Монтефельтро. Найвидатнішою роботою цього періоду вважається *«Герцогський диптих з Урбіно»* (1465–1472 рр.) – парні портрети герцога і його дружини, Батісти Сфорца. Головна особливість портретів – виявлення індивідуальних неповторних рис моделей, їх психологічність. Профільні композиції не завадили художнику передати об’ємність форм, гостроту характеристик. Владний профіль Федеріго да Монтефельтро, позбавлений привабливості через знівечене в битві перенісся, зображений з винятковою точністю. Його образ сповнений такої значущості, що створюється враження, ніби він не правитель Урбіно, а володар всього світу. Чудово відтворені оповиті серпанком пейзажі, на тлі яких панують фігури портретованих (рис. 20).

До урбінського періоду належить також *«Вівтар Монтефельтро»* (1472–1474 рр.). Вівтарна картина була замовлена Федеріго да Монтефельтро для перебудованої ним францисканської церкви Сан Бернардіно. На передньому плані картини, праворуч, ми бачимо самого Федеріго да Монтефельтро, який зображений схиленим на коліна перед Богоматір’ю. Півколо персонажів, що є пластичним відображенням куполу храму, доповнюють чотири ангела. Картина містить безліч символів: червоне намисто на шиї дитини символізує муки Христові, яйце, що звисає зі стелі, є символом Різдва, життя і Воскресіння після смерті (рис. 19).

Андреа Мантенья (1431–1506 рр.) майже все життя працював у м. Мантуя, де протягом 45 років був придворним живописцем Лодовіко Гонзага. На замовлення Людовіко Гонзага Мантенья розписав парадне приміщення палацу в Мантуї, вперше створивши цілісну систему декоративних розписів, заснованих на їх логічному зв’язку з архітектурними конструкціями самого інтер’єру. Художник також активно використовував принципи ілюзійонізму, що дозволяло значно розширювати простір. *Розписи Камери дельї Спозі* (1473–1474 рр.) складаються з кількох фресок: *«Двір Гонзага»* (рис. 23), *«Зустріч Лодовіко Гонзага з кардиналом Франческо Гонзага»*, *«Повернення з полювання»* (рис. 24). Наскрізною темою фресок стала історія прибуття кардинала Франческо Гонзага з Риму в Мантую. Фрески являють публічне читання при дворі листа з повідомленням про прибуття («Двір Гонзага»), зустріч герцога Лодовіко Гонзага зі своїм прибулим сином – кардиналом Франческо, а також повернення з полювання.

Найвищої точки талант Мантеньї-декоратора досяг підчас оформлення плафону зали. Завдяки ілюзорній перспективі низька стеля була перетворена у високий купол (*«Oculus»*). У центрі плафона Мантенья зображує широкий отвір у вигляді кола. За написаною балюстрадою немов розгортається блакитне сяюче небо з хмарами. Об’ємні фігури жінок і дітей, які схилились до балюстради, написані в різкому ракурсі, що ще більше підсилює ілюзорність зображення (рис. 22).

Серед станкових робіт художника найвідомішою є картина *«Мертвий Христос»* (*«Христос у перспективному скороченні»*) (1480 р.). Тіло Христа, що лежить на смертному одрі, зображено настільки незвично, що серед сучасних художнику теоретиків мистецтва робота одержала назву *«Христос у перспективному скороченні»*. Приглушені матові тони, чіткий, суворий малюнок, а також потужні світлові ефекти надають цій роботі характер скульптури. Драматизм представленої сцени підкреслюється окремими елементами композиції. Тіло Спасителя і саван, яким воно покрите, написані одним кольором (рис. 28).

Плакальниці зображено фрагментарно і розміщені на периферії картинного простору. Існує версія, що спочатку на картині було зображено лише тіло мертвого Христа, а плакальниць Мантенья дописав пізніше – для посилення драматичного звучання картини.

Беноццо Гоццолі (1420–1497 рр.) – автор численних циклів фресок, найвідомішим з яких є **Капела волхвів** (1459–1462 рр.) – знаменита капела в палаццо Медичі-Ріккарді (Флоренція), розписана художником на сюжет прибуття волхвів до Віфлеєму, в образі яких зображені члени сім'ї Медичі і багато їхніх сучасників. Розпис покриває всі стіни суцільним килимом, він задумувався не як цикл фресок, а як єдина декорація (рис. 25). Смісловий центр капели – вівтар, де розташований образ «Різдва» роботи Філіппо Ліппі. Прямо над нею Беноццо написав символи чотирьох євангелістів (збереглися два), а на бічних стінах абсиди – сонми ангелів, які співають славу новонародженому. Три інші стіни капели оперізує безперервна фреска, що зображає нескінченну велелюдну процесію, очолювану трьома волхвами (рис. 26). Замість традиційної теми поклоніння з піднесенням дарів, художник обрав рідкісну тему – подорож, яка тут прийняла форму тріумфальної процесії, в яку включено понад 150 фігур. Легенда постає тут як урочиста літургія з пишним славослів'ям замовникам – сім'ї Медичі.

Сандро Ботічеллі (1445–1510 рр.) – художник з яскравим індивідуальним стилем, характерними рисами якого були складний і дуже динамічний лінійний рисунок, експресивність, енергійні охристі тіні для відтворення тілесного кольору, а також яскравий і насичений колорит.

Ботічеллі був учнем Фра Філіппо Ліппі, тому його ранні роботи дуже схожі на роботи вчителя. Серед них особливу увагу привертає **«Мадонна в лоджії (Мадонна з Немовлям і двома янголами)»** (1469 р.). Сцена проста і відверта у своїй реалістичності: дитина простягає до матері руки, а вона поглядає на нього з безмежною ніжністю і прихованим смутком (рис. 27). Протягом всього життя Сандро Ботічеллі культивував образ витонченої жіночої краси. До таких робіт належать: **«Мадонна Євхаристії»** (1470 р.), **«Алегорія сили»** (1470 р.), **«Мадонна Мелаграна (Мадонна з гранатом)»** (1478 р.) (рис. 31). Дуже цікавим за композиційним рішенням є образ **«Мадонна Магніфікат (Мадонна з Немовлям і п'ятьма янголами)»** (1481–1485 рр.) – типове тондо, що отримала свою назву за першими словами молитви, текст якої добре видно на розвороті відкритої книги. Обличчя Мадонни з тонкою світлою шкірою і витонченими рисами повністю відповідає культивованому Ботічеллі ідеалу краси. Маленький Ісус тримає в руці гранат: безліч зерен під твердою шкіркою цього фрукта здавна символізували згуртування багатьох під керівництвом одного. Вишукані лінії сплетіння рук персонажів утворюють своєрідне коло, що замикається на вінці мадонни – цей ритм створює враження, що картина написана на опуклій поверхні (рис. 32).

Серед інших робіт майстра варто відзначити картину **«Повернення Юдифи з головою Олоферна»** (1472 р.), написану за відомим біблійним сюжетом (під час асирійської навали молода і красива юдейська вдова на ім'я Юдиф пішла до ворожого табору, і коли воєначальник Олоферн запросив її у свій намет, відрізала йому голову і повернулася з нею в рідне місто, а налякані смертю ватажка вороги втекли геть). Дана робота – неперевершений зразок майстерності Ботічеллі в мальовничій інтерпретації руху (рис. 29). Один з мистецтвознавців, Роберто Лонгі, писав: «Вони йдуть – як танцюють, і ритм цього руху підкреслюється сукнями, що розвіваються вітром».

Ботічеллі також був майстром складної лінійної і просторової побудови багатофігурних композицій. Серед таких творів особливе місце посідають *«Поклоніння Волхвів»* (1475 р.) (рис. 30), *«Оплакування Христа»* (1490 р.) (рис. 28), *«Містичне Різдво»* (1500 р.).

Працював Ботічеллі і в портретному жанрі. Особливо прихильно ставився до художника брат Лоренцо Прекрасного, Джуліано Медічі. Ботічеллі написав кілька портретів Джуліано, які на століття зберегли його риси: *«Портрет Джуліано Медічі»* (1475 р.).

Ботічеллі створив низку картин на міфологічні теми, найвідоміша з яких – *«Весна (Примавера)»* (1478–1482 рр.). Це картина надзвичайної краси, в якій багато дослідників бачать алегорію Відродження. Весну втілює увінчана вінком молода жінка з натхненним задумливим обличчям, тендітна, струнка, у сукні, затканій квітами. Композиційний простір оформлено за подобою театральних підмостків – з вишуканими декораціями і ретельно побудованими мізансценами. На тлі темної зелені гаю виділяються світлими витонченими силуетами фігури мрійливо-сумної Венери, танцюючих Грацій, що символізують вічну молодість і красу, Флори, що рятується від Зефіру, Меркурія та Купідона (рис. 33).

«Народження Венери» (1482–1485 рр.) – найкращий приклад гармонійного поєднання чуттєвої краси і величної натхненності (рис. 35). Посилюючи риси декоративності, Ботічеллі вводить прийом золочення волосся богині, яке переплітається в складний лінійний візерунок. Блискуче золото збагачує вишукану барвистість картини, поєднується з зеленуватими прозорими тонами моря, темними насиченими – рослин, і блакитними – неба.

Живопис раннього Відродження у Венеції

Через специфічні причини історичного розвитку культура Відродження у Венеції сформувалася лише у другій половині XV ст., значно пізніше, ніж в інших областях і містах Італії. Найяскравішими представниками раннього венеціанського Відродження були члени родини Белліні на чолі з Якопо Белліні. Проте серед них особливо слід відзначити творчий внесок Джованні Белліні.

Джованні Белліні (1430–1516 рр.) був засновником нової живописної традиції, головна роль у якій відводилася колориту і світлу. Крім того, він був одним з перших італійських художників, які почали писати картини масляними фарбами. Ця техніка на той час ще не була широко розповсюдженою у Венеції, і набула популярності саме завдяки роботам Белліні.

Незважаючи на гучну славу, про життя Белліні відомо дуже мало. Лише деякі його картини датовані, а участь в його роботі братів і учнів ще більше ускладнює атрибуцію творів. На ранньому етапі творчості Белліні, переважно, писав картини, що зображують Мадонну з Немовлям для приватних замовників. Проте відомим Белліні став завдяки великим вітварним композиціям на теми Євангелія.

«П'єта» (1460–1465 рр.) – це один з перших шедеврів Белліні. Три фігури займають майже всю поверхню полотна, залишаючи лише невеликі фрагменти простору, які художник заповнює пейзажем. Персонажі розміщені таким чином, що створюється враження, ніби вони знаходяться дуже близько до поверхні картини. Тіло Спасителя підтримують Марія і святий Іван. Христос зображений вертикально, тому здається, що він ще живий (рис. 34).

Картина *«Коронування Марії («Мадонна Пезаро»)* (1475 р.) написана для вівтаря собору Сан Франческо в Пезаро. Це була перша картина значного розміру, написана художником масляними фарбами. В 1475 році ця техніка ще не була широко поширена у Венеції, і завдяки даній вівтарній композиції вона поступово здобула популярність. Белліні розміщує головну сцену на тлі пейзажу, обрамляючи її майстерно виписаними архітектурними елементами. Сцену коронування Божої Матері художник оточує вісьмома, набагато меншими за розміром, зображеннями святих, а в нижній частині розміщує сім композицій з життя тих же святих.

Картина *«Преображення Господнє («Воскресіння Христове»)* (1478–1480 рр.) була призначена для вівтаря капели Фьокардо кафедрального собору Віченци. Вона чудово збереглася, незважаючи на те, що протягом століть зазнавала кількох «виправлень». Так, сучасні дослідники картини підтвердили, що голови обох апостолів, Петра і Якова, були переписані, на дереві праворуч спочатку були відсутні, а пізніше були додані листя, а зображення двох маленьких фігур в глибині картини праворуч з'явилося зовсім недавно, в дев'ятнадцятому столітті.

В центрі композиції *«Мадонна з Немовлям і чотирма святими (вівтар Сан Дзаккарія)»* (1505 р.) знаходиться Мадонна з Немовлям. Зліва – святий Петро, який традиційно тримає в правій руці Новий Заповіт, а в лівій – ключі, якими відчиняються Небесні Врата. Поряд зі святим Петром зображена свята Катерина з пальмовою гілкою, що символізує воскресіння праведних. Праворуч – свята Люція і святий Ієронім (рис. 40). Вівтарна композиція спочатку була призначена для вівтаря нині не існуючої венеціанської церкви Сан Джіроламо. Однак з невідомої причини картина була перенесена до церкви Сан Дзаккарія, обрізана зверху і вложена в раму. В період наполеонівських війн французькі солдати розібрали вівтар і по частинах вивезли до Франції. У 1815 році цей твір, сильно пошкоджений, повернулося до церкви Сан Дзаккарія.

Також протягом усієї своєї творчості Белліні писав портрети, серед яких особливе місце посідали портрети відомих венеціанців. *«Портрет дожа Леонардо Лоредана»* (1501 р.). Це один з кращих портретів роботи Белліні. Він був виконаний відразу ж після обрання Лоредана дожем Венеції в листопаді 1501 року (рис. 36).

Скульптура раннього Відродження

Скульптура, яка в період Середньовіччя була цілком залежною від архітектури, в епоху Відродження знову набула самостійності. Об'єктами зображення скульпторів стали не лише образи християнської чи античної міфології, а й живі люди, герої сучасності. Розвиток отримав жанр скульптурного портрету, створювалися кінні статуї, які прикрашали міські площі. Значно змінився характер декоративного рельєфу, образні можливості якого розширилися завдяки перспективному зображенню.

Лоренцо Гіберті (1378–1455 рр.) присвятив свою творчість створенню живописного монументального декоративного рельєфу. Основні його твори призначені для оформлення дверей флорентійського баптистерію.

Північні двері баптистерію (1404–1424 рр.). У 1401 р. Гіберті зайняв перше місце в конкурсі на оформлення дверей баптистерію. Робота над ними тривала більше двадцяти років. Кожна з 28 рельєфних композицій цих дверей була виконана на релігійний сюжет і вписувалися в квадрифолії (рис. 37). У цих рельєфах зроблені лише перші кроки на шляху

оптичного завоювання простору. Яскравими прикладами рельєфів можуть бути *«Благовіщення»* та *«Поклоніння волхвів»*.

Східні двері баптистерію (1425–1452 рр.) мали зовсім інший характер. Замість подрібнених готичних квадрифоліїв ці двері прикрашають десять великих, вписаних в прямокутні поля багатофігурних рельєфів, уподібнених складним багатоплановим живописним композиціям (рис. 38). Лірична краса образів, правильність пропорцій фігур, жива витонченість форм і ліній, багатство пейзажних і архітектурних фонів, соковитість рослинних орнаментів в обрамленні – все це складає єдиний ансамбль нового, реалістичного мистецтва. Серед рельєфів особливої уваги варті *«Створення Адама і Єви»*, *«Жертвоприношення Авраама»* та *«Історія Йосипа»*.

Донателло (1386–1466 рр., повне ім'я – Донато ді Нікколо ді Бетто Барді) – справжній реформатор італійської скульптури. Самобутність його таланту виявилася уже на ранньому етапі його творчості у скульптурах, що прикрашають церкву Ор-Сан-Мікеле у Флоренції і кампанілу Флорентійського собору. Поставлені, згідно з усталеною традицією, в нішах середньовічної споруди, пластично самостійні, статуї Донателло виявляють свій гуманістичний характер. *«Святий Георгій»* (1417 р.) – закутий в панцир, стрункий, з натхненим обличчям, настороженим поглядом, він втілює ідеал героїчної особистості, співзвучний епосі, сповнений самосвідомості, спокійний і безстрашний.

До шедеврів Донателло належить *«Давид»* (1430–1440-ві рр.) – перша оголена статуя в італійській пластиці Відродження. Статуя прикрашала фонтан внутрішнього подвір'я палаццо Медичі і сприймалася в просторі з різних точок зору. Фігура підлітка показана в стані спокою, підчас відпочинку після напруженого бою. Тінь від крилатого капелюха падає на його спокійно-замислене обличчя, посилюючи зосередженість виразу. Вага тіла перенесена на одну ногу, інша, вільно відставлена, попирає голову переможеного ворога. Характер постановки фігури, майстерність трактовки оголеного тіла нав'язані античною пластикою і разом з тим є більш індивідуальними і виявляють ту гостроту і напруженість форм і ритму, що були притаманні лише мистецтву Відродження (рис. 39).

Поїздка Донателло до Риму ще більше сприяла осмисленню ним античного мистецтва. Так виникла *«Кінна статуя кондотьєра Гаттамелати»* (1447–1453 рр.) – перший кінний пам'ятник в мистецтві Відродження. Поставлений перед церквою Сан Антоніо в м. Падуя, монумент не лише зберігає свою значимість в сусідстві з будівлею храму, а й організує увесь ансамбль площі. Цей пам'ятник, присвячений видатній особистості, отримав зовсім інше, ніж в античності, трактування. Впевнено сидить на могутньому коні кондотьєр, тримаючи в руці жезл командувача. Його фігура сприймається у нерозривній єдності з повільним рухом коня, обтяжені форми якого немов підкреслюють силу вершника. В обличчі кондотьєра, розумному і суворому, – риси безсумнівної портретної схожості, вираз непохитної волі і енергії (рис. 40).

Андреа Верроккіо (1435–1488 рр.) – скульптор і художник. Розпочавши свою творчу діяльність як ювелір, він переніс точність і закінченість деталей в станкову й монументальну пластику. Статуя *«Давид»* (1476 р.) суттєво відрізняється від однойменної роботи Донателло: демократизму і скромності «Давида» Донателло Верроккіо протиставив аристократичну витонченість і грацію тендітного юнака, вбраного у розкішні обладунки. З переможним виглядом, в гордовитій позі стоїть герой біля голови поваленого велетня (рис. 41).

«Кінна статуя кондотьєра Коллеоні» (1479–1488 рр.), розміщена на площі Сан-Джованні е Паоло у Венеції, вирізняється експресивністю і динамічністю. Образ Коллеоні сповнений внутрішньої напруги, нестримної волі до перемоги, шаленої жорстокості, войовничості. Його різкий розворот у просторі дозволяє виявити чіткий характерний силует. Потужне ліплення форм вершника і коня, вишукана обробка деталей дозволяють розглядати цей монумент з далекої і з близької точок зору (рис. 42).



Рисунок 11 – Коронування Божої Матері

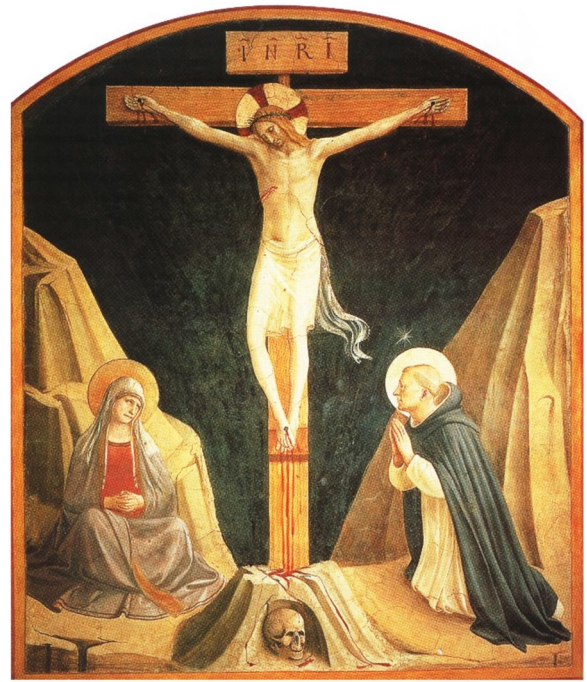


Рисунок 12 – Розп'яття



Рисунок 13 – Вівтар церкви монастиря св. Бонавентури в Боско ай Фраті

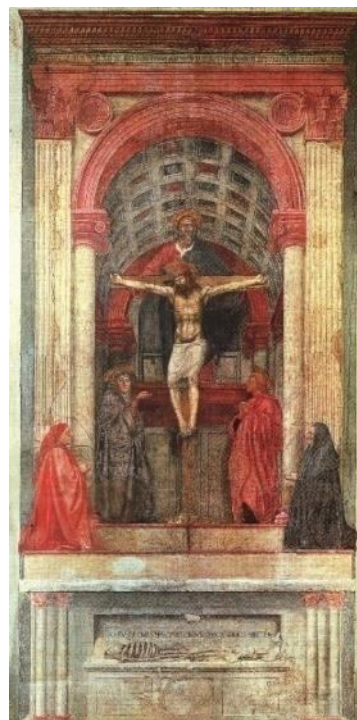


Рисунок 14 – «Трійця»

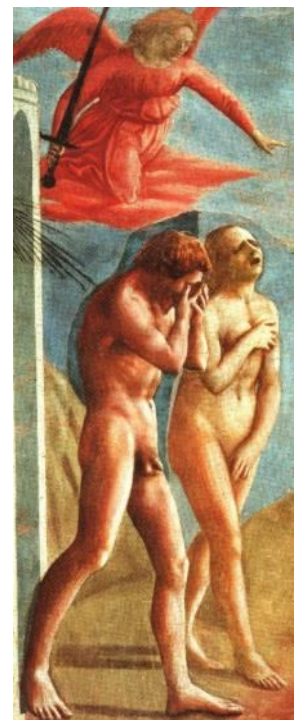


Рисунок 15 – Вигнання з Раю



Рисунок 16 – Чудо зі статиром



Рисунок 17 – Мадонна з Немовлям і двома янголами



Рисунок 18 – Пир Ірода



Рисунок 19 – Вівтар Монтефельтро



Рисунок 20 – Герцогський диптих з Урбіно



Рисунок 21 – Мадонна з Немовлям і сцени з життя святої Ганни



Рисунок 22 – Oculus



Рисунок 23 – Камера дельї Спозі. Двір Гонзага



Рисунок 24 – Камера дельї Спозі. Повернення з полювання



Рисунок 25 – Капелла Волхвів.
Процесія старого короля



Рисунок 26 – Капелла Волхвів. Процесія молодого короля



Рисунок 27 – Мадонна в лоджії



Рисунок 28 – Оплакування Христа



Рисунок 29 – Повернення Юдифі з головою Олоферна



Рисунок 30 – Поклоніння волхвів



Рисунок 31 – Мадонна Мелаграна



Рисунок 32 – Мадонна Магніфікат



Рисунок 33 – Весна



Рисунок 34 – П'єта



Рисунок 35 – Народження Венери



*Рисунок 36 – Портрет дожа
Леонардо Лоредана*

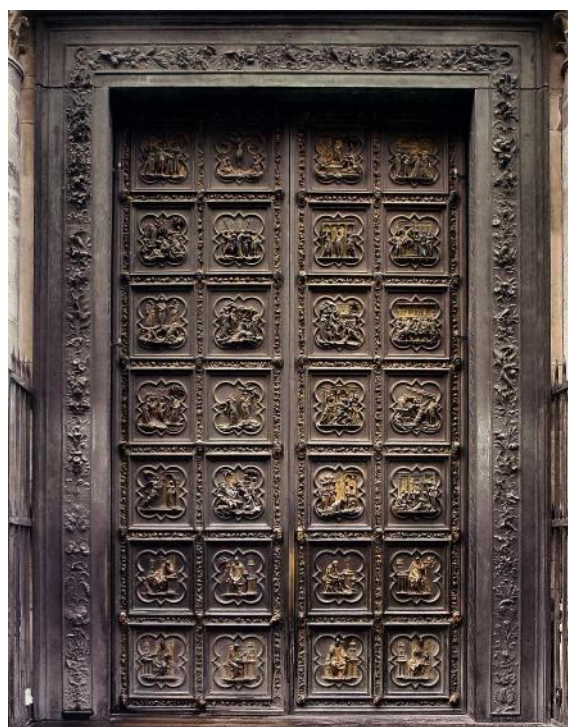


Рисунок 37 – Північні двері баптистерію



Рисунок 38 – Східні двері баптистерію



Рисунок 39 – Донателло. Давид



Рисунок 40 – Кінна статуя кондотьєра Гаттамелати



Рисунок 41 – Верроккіо. Давид



Рисунок 42 – Кінна статуя кондотьєра Коллеоні

Твори Донателло і Верроккіо дали поштовх подальшому розвитку ренесансної скульптури, вершиною якої була творчість Мікеланджело.

Лекція 4 Архітектура Раннього Відродження в Італії

План лекції

- 1) Громадська і житлова архітектура раннього Відродження у Флоренції
- 2) Культова архітектура раннього Відродження у Флоренції
- 2) Архітектура раннього Відродження у Венеції

Громадська і житлова архітектура раннього Відродження у Флоренції

Колискою раннього Відродження в архітектурі стала італійська провінція Тоскана і її столиця – Флоренція. Великих містобудівельних ансамблів у період раннього Відродження у Флоренції не будували, а от архітектурних об'єктів було зведено чимало. Основними типами будівель були культові споруди і палаццо.

Першим архітектором епохи Відродження вважається *Філіппо Брунеллескі* (1377–1446 рр.). На його долю випала честь вирішити два великих містобудівних завдання: звести першу громадську будівлю в стилі Відродження, зумовивши створення першої регулярної площі міста, і увінчати куполом головну домінанту Флоренції – собор Санта Марія дель Фьоре.

Отже, першою громадською будівлею епохи Відродження став ***Виховний будинок (Оспedale дель Інноченці)*** (1419–1445 рр.) – дім для покинутих немовлят, зведений саме за проектом *Брунеллескі*. У цьому будинку на повну силу виявилися риси нової архітектури. Витончена лоджія з на півциркульними арками розроблена за античними зразками. Архівольти арок спираються на витончені коринфські колони. Між ними розміщені круглі медальйони із зображенням сповитих немовлят роботи *Андреа делла Роббіа*. Коринфська аркада підтримує верхній поверх, розчленований вікнами. Ритміка фасаду проста: кожній арці першого поверху відповідає невелике прямокутне вікно на другому поверсі. Поверхи розділені плоскою тягою. Цей чіткий поділ фасаду є однією з головних ознак стилю Відродження. Прямокутні вікна вперше обрамлені наличниками, завершеними античними за формою фронтонами (рис. 43).

Зведення Виховного будинку спонукало будівництво перед ним ***площі Аннунціати*** – єдиного міського простору Флоренції, повністю організованого за принципами Відродження, що є винятком серед інших середньовічних площ Європи. Звернена на площу будівля стала «базовим каменем» у формуванні всього ансамблю: аркада на колонах, яка, зазвичай, застосовувалася тільки у внутрішніх двориках палаццо, перетворилася тут на елемент міської композиції. Будівля Брунеллескі, безсумнівно, була розрахована на сприйняття його з певної відстані, тобто на міський простір. Більше того, вона вимагала аналогічного рішення сусідніх будівель. Таким чином, Виховний будинок потенційно був частиною регулярного міського простору. Так і сталося. Брунеллескі створив лише модель Виховного будинку і працював над ним тільки протягом 1419–1424 рр. Далі роботи тривали під керівництвом архітектора *Франческо делла Луна* і закінчилися у 1445 р. В подальшому, за замовленням братства Серві ді Марія, на відстані, що дорівнює шести висотам аркади (висота 10 м) та трьом висотам самої будівлі, на протилежній стороні площі архітектором *Антоніо да Сангалло (Старшим)* була побудована аналогічна галерея (1518 р.). При цьому Сангалло застосував правило Альберті про співвідношення ширини площі до висоти навколишньої забудови як пропорції від 1:6 до 1:3 (рис. 44). Подальша історія будівництва ансамблю пов'язана з іменами архітекторів *Джованні Качіні*, який завершив розбудову фасаду церкви Сантиссіма Аннунціата (1601 р.), і *П'єтро Такка*, який займався скульптурним оздобленням площі (поч. XVII ст.).

Розвиток флорентійських палаццо на шляху свого становлення пройшов кілька характерних етапів, що визначалися новими композиційними засобами чи будівельними технологіями, і пов'язаний з іменами кількох архітекторів.

З ім'ям *Брунеллескі* пов'язують спорудження центральної частини *Палаццо Пітті* (поч. у 1440р.), викладеного з величезних, грубо обтесаних кам'яних блоків. Шорсткість фактури каменю підсилює міць архітектурних форм. Горизонтальні тяги-појаси підкреслюють членування будівлі на три поверхи. Величезні восьмиметрові вікна-портали завершують враження гордовитої суворости сили (рис. 45).

Мікелоццо ді Бартоломео (1396–1472 рр.) був автором проекту *палаццо Медичі-Ріккарді* (1444–1452 рр.), яке представляє собою квадратну в плані споруду (40×38 м) з невеликим внутрішнім двором. Фасад будинку розчленовано на три яруси античними за моделюванням поясами, які відповідають внутрішньому членуванню на поверхи; вікна розміщені строго ритмічно; обробка поверхні стіни знизу вгору змінюється від «рваного» каменю на першому поверсі до майже гладенької поверхні на третьому. Ордера застосовані тільки у вигляді невеликих колонок, що розділяють парні вікна. Фасад завершується великим ордерним карнизом (рис. 46). У замкнутому внутрішньому дворі галерея першого поверху обмежена аркадою на колонах. На другому і третьому поверхах над галереєю розміщено обхідний коридор, в який виходять прямокутні приміщення без чіткого розподілу функцій (рис. 47).

На фасадах *палаццо Ручеллаї* (1446–1451 рр.), автором якого був *Леон Баттіста Альберті* (1404-1472), рваний руст змінюється гладким рустом. На всіх трьох поверхах застосовані ордери у вигляді піластр, які підтримують антаблементи. Моделювання фасаду відбувається за рахунок зміни ордерів від найпростішого доричного в нижньому ярусі до більш тонкого коринфського у верхньому. Вікна мають чітку напівциркульну форму. Правильне чергування піластр і аркових вікон створює враження римської ордерної аркади. Великий карниз співвіднесений не з висотою верхнього ярусу, а з висотою будівлі в цілому (рис. 48). Виконання задуму Альберті належить *Бернардо Росселіно*.

Бенедетто да Майано (1442–1497 рр.) був автором *палаццо Строцци* (поч. у 1498 р.). Ця величезна будівля вирізняється гармонією основних мас і завершує розвиток типу ранньоренесансного палаццо. Ясний, правильний за композицією плану та об'єму, своїми трьома рустованими фасадами він виходить на вулиці і проїзди – на відміну від інших, мав не замкнений, а відкритий внутрішній двір, який сполучався з вулицею і ставав однією з парадних частин палаццо. Фасади, як і раніше, розчленовані на яруси. Увінчує палаццо багато профільований карниз із чудовими класичними формами, що чітко сприймається на контрасті з суворістю простотою стін (рис. 49).

Прийоми композиційно-планувальної організації флорентійських палаццо набули широкого поширення і в інших містах центральної Італії.

Лучано да Лаурана (1420/25–1479 рр.) був автором *палаццо Дукале* в м. Урбіно. В основу планування урбінського палацу закладена композиція флорентійського міського палаццо з великим внутрішнім парадним двором. У ньому та сама система: аркада на колонах в нижньому поверсі і стіна з вікнами у другому. Окрасою двору є поліхромія – поєднання жовтих стін з білими ордерними елементами, а також чітке профілювання антаблементу, архівольтів та інших деталей (рис. 50).

Продовженням розвитку типу міського житлового будинку (палаццо) стали заміські житлові будинки – вілли, які зберігали частину композиційно-планувальних знахідок палаццо, і, водночас, сприяли утворенню нових типів композиційних побудов.

Вілла Медичі (1480–1485, м. Поджо-а-Кайяно, поблизу Флоренції) зведена за проектом *Джуліано да Сангалло (Старшого)* (1445–1516). Вдале поєднання анфіладного принципу композиції з центричним і компактна побудова плану у вигляді квадрата зумовили монументальну виразність і цілість об'єму будівлі, що особливо підкреслюється його постановкою на потужному стилобаті, який утворює відкриту терасу по периметру будівлі. Чудові за архітектурним рішенням напівкруглі вхідні сходи та лоджія головного входу з класичним за пропорціями і деталями шестиколонним іонічним портиком, увінчаним декоративним фронтоном, а також високо піднята над землею відкрита тераса свідчать про прагнення архітектора пов'язати будівлю з навколишньою природою (рис. 51).

Культова архітектура раннього Відродження у Флоренції

Першим культовим архітектурним об'єктом, з якого починає свій відлік ренесансна архітектура, є **купол собору Санта Марія дель Фьоре** (1420–1436 рр.) у Флоренції, зведений за проектом і під безпосереднім керівництвом *Філіппо Брунеллескі*. Будівництво основного об'єму будівлі собору було започатковане ще в готичний період (XIII ст.) архітектором *Арнольфо ді Камбіо*. Тривалий період «замороження» будівництва був пов'язаний з відсутністю будівельних технологій та інженерних знань для перекриття прольоту такого розміру. Успіх Брунеллескі зумовлений поєднанням в конструкції купола готичної каркасної системи та античних (давньоримських) традицій зведення куполів, переосмислених і осучаснених Брунеллескі відповідно до існуючих будівельних технологій. Ренесансний характер куполу, зведеного над собором, підсилювався шляхом використання ордерних елементів у його оздобленні.

Купол з величезним діаметром (внутрішній – близько 42 м, зовнішній – близько 50 м) має восьмигранну стрілчасту форму з радіусом кривизни 36,2 м і стрілою підйому 31,3 м. Витягнута догори форма дозволила зменшити розпір у куполі і полегшити конструкцію. Саме тіло циліндричних лопастей складається з двох оболонок, товщина яких зменшується знизу вгору: зовнішня – з 0,97 до 0,6 м, а внутрішня – з 2,4 до 2,1 м. Нижня частина конструкції виконана з вапняку й піщанику. На висоті 14 м кам'яна кладка замінюється цегляною. Обидві оболонки пов'язують між собою радіальні кам'яні ребра: 8 головних (кутових) і 16 проміжних, які з'єднані між собою концентричними кільцями з вапняку та оцинкованого заліза, а за допомогою залізних скоб усі ребра з'єднані з оболонками. Для протидії розпору купола в його нижній частині обладнане дерев'яне кільце з каштанових брусів перетином 30х35 см, скріплених у стиках дубовими накладками на цвяхах і залізними хомутами. Пов'язані між собою і з кам'яним каркасом, дві оболонки утворили полегшену, але надзвичайно жорстку просторову конструкцію. Увінчує споруду витончений «ліхтарик». Висота будівлі в цілому становить 114 м з ліхтарем і 91 м без ліхтаря (рис. 52).

Найвідомішою із запроектованих власне *Брунеллескі* культових споруд є **капела Паці** (1430–1433 рр.), зведена у дворі церкви Санта Кроче. Це прямокутна в плані споруда з лоджією на фасаді і квадратним в плані вівтарем. Лоджія головного фасаду обмежена портиком на шести коринфських колонах. Колонаді, прорізаний по центру аркою і завершений аттиком, на внутрішній стіні лоджії відповідають пілястри з канелюрами, а на склепінчастому перекритті – об'ємні членування арок. Склепіння галереї вкрите великою кількістю тонкої за ліпленням орнаментативної, характерної для стилю раннього італійського

Відродження. В центрі композиції – зала з куполом на парусах. Головним елементом інтер'єру є ордер у вигляді пілястр. Пілястри, карниз і тяги облицьовані сірим мармуром і виділяються на білому фоні, що створює ілюзію каркасу. Відповідність ордерів і повторення малих куполів в лоджії і вівтарній частини сприяють органічному зв'язку фасаду з інтер'єром (рис. 53).

Серед інших культових споруд *Брунеллескі* вартими уваги є церкви Сан-Лоренцо і Сан Спіріто.

Церква Сан-Лоренцо (1421–1428 рр.) має три нави, розділених коринфськими колонами. Капітелі підтримують арки. Центральна нава була перекрита плоскою стелею, підшитою до дерев'яних ферм, бічні перекриті рядами вітрильних склепінь. Система облицьовання така сама, що й у капелі Пацци, – колони, архітрави, тяги – з сірого мармуру, фон – білий (рис. 54).

Церква Сан Спіріто (поч. у 1436 р.) має своєрідний план: бічні нави з прилеглими до них напівкруглими капелами утворюють єдиний безперервний ряд рівних яческ, які обходять церкву по всьому периметру, за винятком західного фасаду. Подібна побудова капел у вигляді напівкруглих ніш має істотне конструктивне значення: складчаста стіна могла бути гранично тонкою, і водночас добре сприймала розпір парусних склепінь бічних нав (рис. 55).

Леон Баттіста Альберті (1404–1472 рр.) був другим за значущістю архітектором раннього флорентійського Відродження.

Церква Сан Франческо (поч. у 1446 р., м. Ріміні) – це перебудова фасаду готичної церкви. В основі композиції головного фасаду лежить своєрідно трактована тема трипрольотної римської тріумфальної арки з великим центральним і меншими бічним арковими прольотами, а також з монументальною стіною, розчленованою на всю її висоту ордером напівколон, поставлених на п'єдестал. Високий цоколь, як в античних римських храмах, піднімаючи будинок над землею, надає йому особливої значущості і величі (рис. 56).

Базиліка Санта Марія Новелла (1456–1470 рр., м. Флоренція) – це перелицювання раніше існуючого фасаду середньовічної базиліки. Винайдені Альберті принципи побудови двох'ярусного церковного фасаду з ордерним членуваннями обох ярусів, увінчаних фронтоном, з оригінальним сполученням високого центру і нижчих крил за допомогою декоративних волют лягли в основу побудови численних церковних фасадів пізнього Відродження та бароко (рис. 57).

Церква Сант Андреа (поч. у 1472 р., м. Мантуя) за своїми розмірами і задумом представляє найзначніший твір Альберті. Фасад з великою вхідною аркою і гігантськими пілястрами на всю висоту стіни, до вінчаючого трикутного фронтона, скомпонований на основі трипролітної римської тріумфальної арки. Наявність такого своєрідного, але дуже великого (майже на всю ширину будівлі) «вестибюля», який утворює головний вхід і фасад з боку площі, є особливістю композиції церкви, що надає їй відкритий суспільний характер. Тридільна система членувань головного фасаду повторюється в інтер'єрі в розділенні бокових стін й капел: ритмічні чергування великих і малих капел утворюють аналогічну вестибюлю тридільну просторову структуру (рис. 58).

Ще одним культовим об'єктом періоду раннього Відродження, який заслуговує уваги, є **церква Мадонни делле Карчері** (1485–1491рр., м. Прато), зведена за проектом *Джуліано да Сангалло Старшого*. Ця невелика будівля має в плані форму рівностороннього грецького

хреста, гілки якого перекриті циліндричними склепіннями, а середхрестя – парасольковим куполом на парусах з розпалубками, люнетами і круглими вікнами, прорізними в невисокому барабані. В цій споруді вже чітко виявилися прагнення до центричної композиції архітектурного об'єкта, які стали пануючими в період Високого Відродження.

Архітектура і містобудування раннього Відродження у Венеції

Другим центром розвитку архітектури раннього Відродження була Венеція, яка за своїми містобудівельними умовами суттєво відрізнялася від Флоренції. Венеція розташована на островах серед великої лагуни, відділеної від Адріатичного моря косою. Найбільші з цих островів – Ріальто і Оліволо, розділені природною протокою – Великим каналом. Мережа невеликих каналів ділить острови на понад сотню окремих островів-кварталів. Саме канали відігравали у Венеції роль вуличної мережі. Головними магістралями були морські протоки: канал св. Марка, канал делла Джудекка і вже згаданий Великий канал. Пішохідних вулиць у Венеції було мало. Єдиною значною сухопутною магістраллю була вулиця Мерчерія, що поєднувала площу св. Марка з торговою площею біля мосту Ріальто.

У Венеції, як і у Флоренції, на території міста було кілька монастирів, соборів та безліч (понад 90) церков. Серед них найбільшими були собор святого Марка – головний храм Венеціанської республіки, і собор Сан-Джованні е Паоло. Перед соборами розташовувалися площі. Ансамбль **площі святого Марка** складається безпосередньо з площі і П'яцетти: площу фланкує однойменний собор (рис. 59), а П'яцетту – Палац Дожів (рис. 60). **Площа Сан-Джованні е Паоло** значно поступається розмірами і мала локальне композиційне значення – створення можливості огляду трьох об'єктів: 1) собору Сан-Джованні е Паоло, побудованого в XIII ст. домініканським чернечим орденом, що служив місцем поховання венеціанських дожів; 2) кінного монументу кондотьєра Бартоломео Коллеоні роботи Андреа Вероккіо; 3) скуоли ді Сан Марко (рис. 61).

Архітектура Венеціанської республіки розвивалася тим же шляхом, що і в північній Італії. Разом з тим, типово венеціанською рисою в архітектурі раннього Відродження і пізніших часів став підвищений інтерес до архітектурної декорації. Крім того, до переліку головних об'єктів будівництва – культових споруд і палаццо – у Венеції додалися скуоли (будинки церковних братств і громадських об'єднань).

П'єтро Ломбарді (1435–1515 рр.) – головний представник венеціанського раннього Відродження. За його проектом зведена **Скуола ді Сан-Марко** (1485–1495 рр.), яку замовила купецька корпорація Венеції. Уже в XIII ст. Венеція стала центром науки і освіти. Тоді ж при монастирях виникли так звані школи (скуоли), в яких проходили курс наук молоді венеціанці. В епоху Відродження число таких навчальних закладів збільшилася, а старі були піддані ремонту і перебудові. Скуола ді Сан Марко, що виникла колись при розташованому поруч домініканському монастирі, була перебудована під керівництвом Ломбарді.

Фасад скуоли розчленовано на поверхи, в кожному з яких використано ордер: колони на першому поверсі і пілястри – на другому. На другому ярусі – великі вікна, на першому застосований мотив скульптурних панно з перспективними побудовами. Вони візуально, ілюзорно розширюють масштаби невеликої площі. Фасад увінчаний типовим венеціанським напівкруглим фронтоном. Відкритий характер фасаду, великі отвори, застосована в

облицюванні поліхромія і значна кількість тонко промальовані орнаменту – все це робить будівлю скульою однією з видатних споруд раннього Відродження у Венеції (рис. 62).

Церква Санта Марія Деї Міраколі (1481–1489 рр.), також виконана за проектом *П'єтро Ломбарді* (за деякими джерелами – у співавторстві з *Моро Кодуччи*), є першою культовою спорудою раннього венеціанського Відродження. Це невелика прямокутна в плані однефна будівля з квадратною вівтарною частиною, перекритою куполом на парусах. Фасади, облицьовані білим, чорним і червоним мармуром, відрізняються несподіваністю у співставленні різних архітектурних форм: коринфські пілястри розміщені у першому поверсі, а іонічні – у верхньому; архітрав другого ярусу відокремлений від розташованих під ним аркад і не спирається на них. До порушень тектонічної логіки можна віднести також завершення торцевих фасадів будівлі півкруглими фронтонами, занадто важкими для тендітного і тонкого за профілюванням ордеру обох поверхів. Усім цим немов навмисно підкреслюється декоративна природа застосованих ордерних форм (рис. 63).

Церква сан Дзаккарія – древня споруда XI–XII ст. (збереглися частини того періоду), реконструйована *Антоніо Гамбелло* з Бергамо (помер у 1481 р.) і завершена *Моро Кодуччи* у 1483–1500 рр. Фасади церкви облицьовані білим і рожевим мармуром, а напівкруглий фронтон – червоним порфіром. Серед декоративних елементів варті уваги ніші у вигляді раковин, вікна у формі напівциркульної арки, здвоєні колони тощо. В цілому ж композиція фасаду заснована на ярусному «полегшенні» елементів і протиставленні «важкого» низу та «легкого» верху (рис. 64).

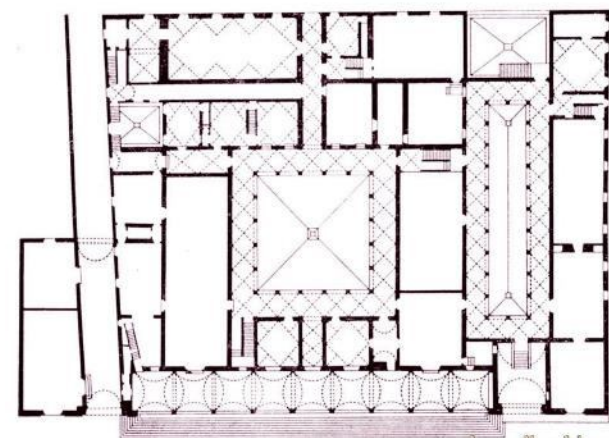


Рисунок 43 – Виховний будинок: план, загальний вигляд та внутрішні двори

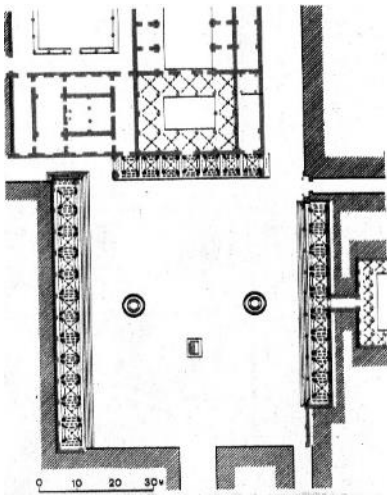


Рисунок 44 – Площа Аннунціати: план і загальний вид



Рисунок 45 – Палаццо Пітті

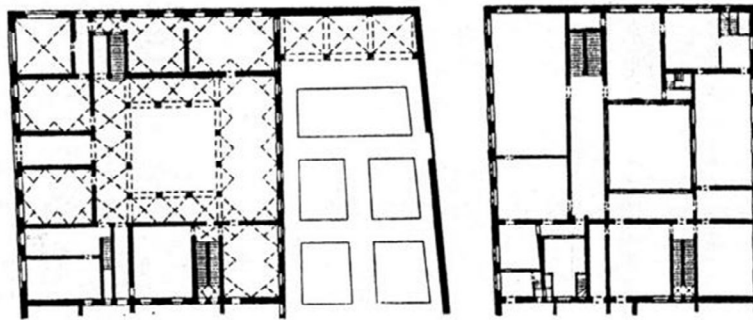


Рисунок 46 – Палаццо Медичі-Ріккарді: плани поверхів та фасад



Рисунок 47 – Палаццо Медичі-Ріккарді: загальний вигляд та внутрішній двір

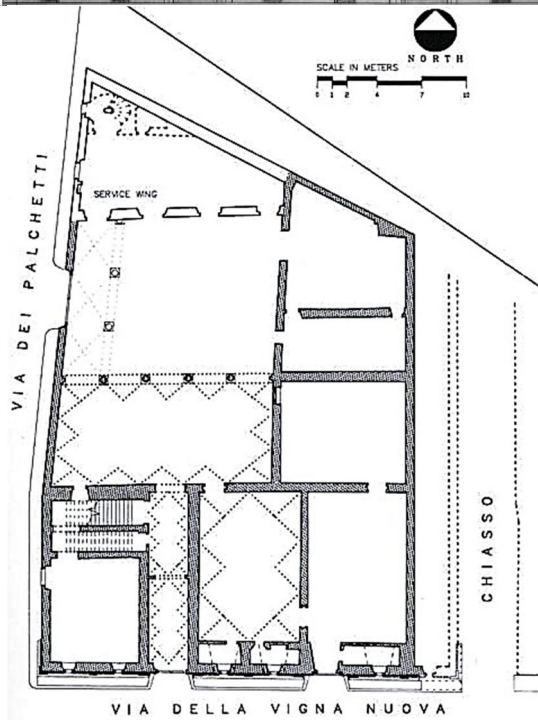
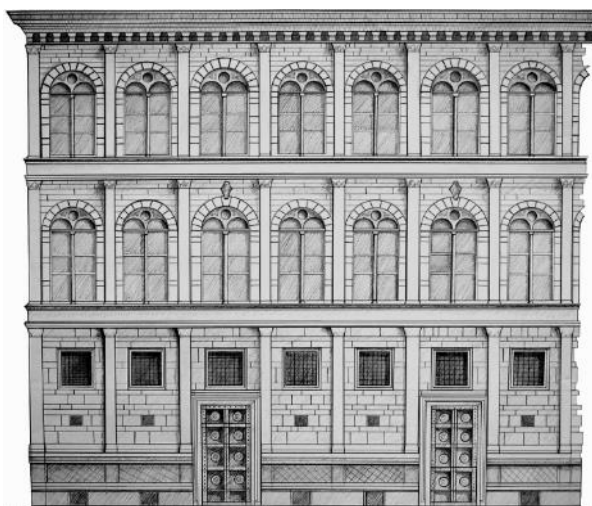


Рисунок 48 – Палаццо Ручеллаї: фасад, план, внутрішній двір та загальний вигляд

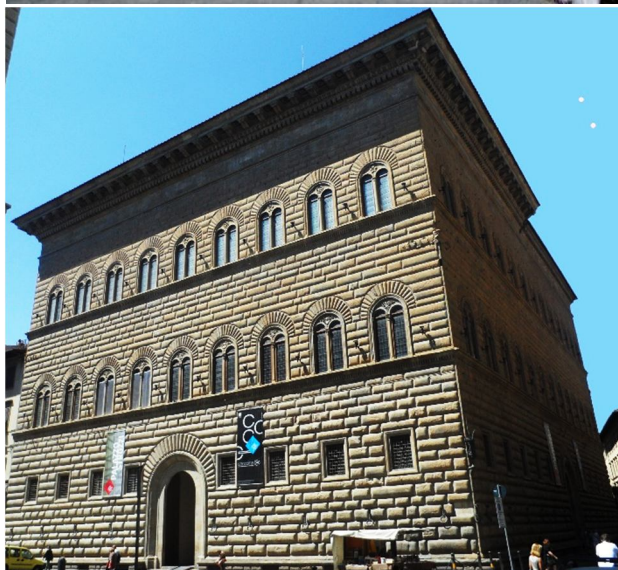
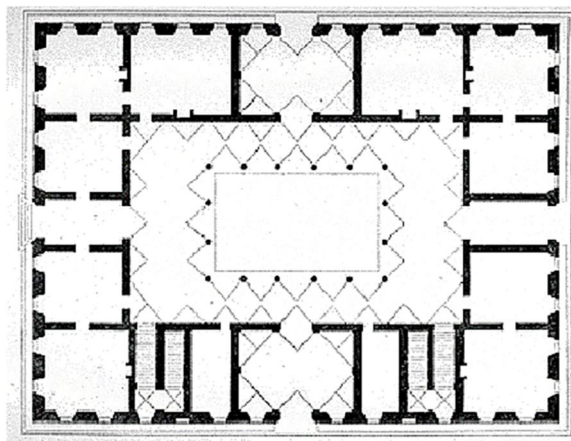


Рисунок 49 – Палаццо Строчи: план, фасад, внутрішній двір та загальний вигляд

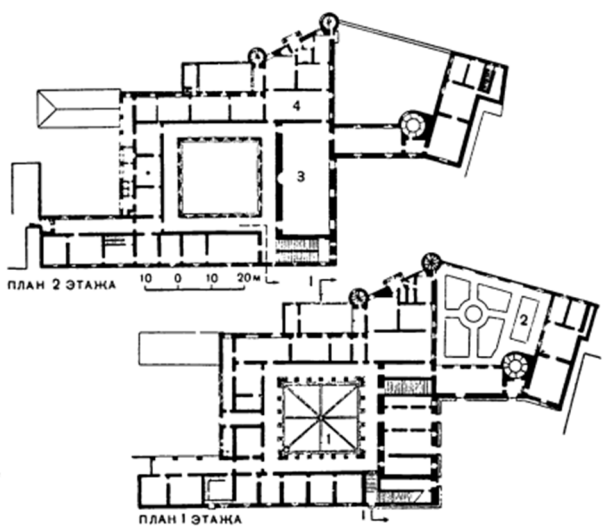


Рисунок 50 – Палаццо Дукале: плани поверхів та внутрішній двір

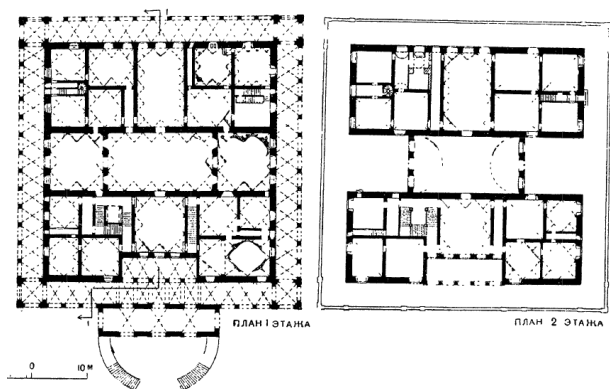


Рисунок 51 – Вілла Медічі: плани поверхів та загальний вид

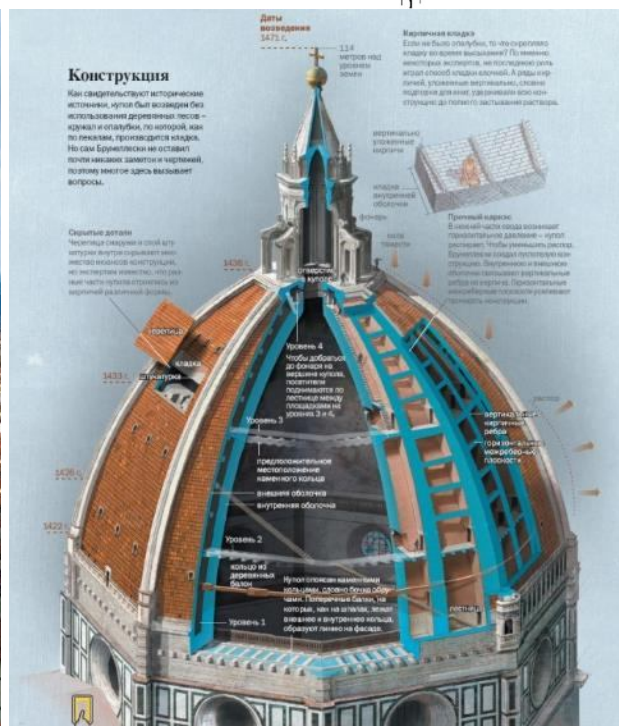
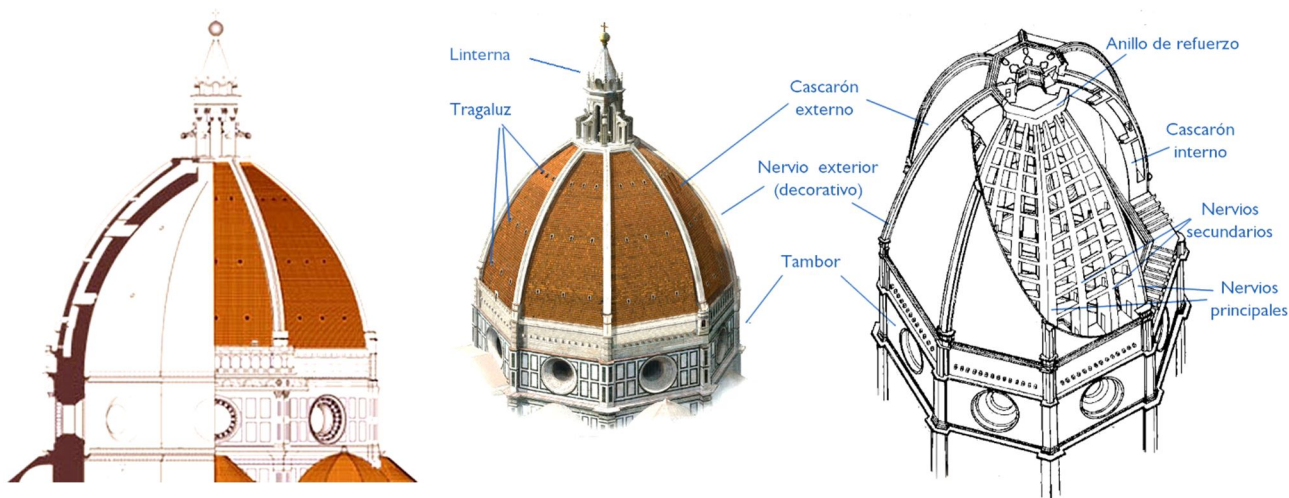


Рисунок 52 – Купол Флорентійського собору: розріз, конструктивна схема і загальний вигляд

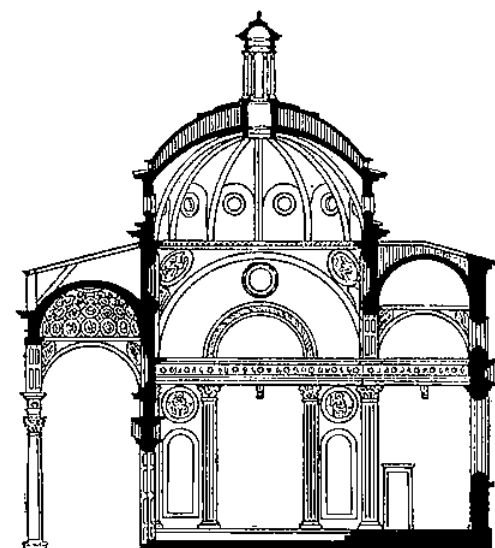
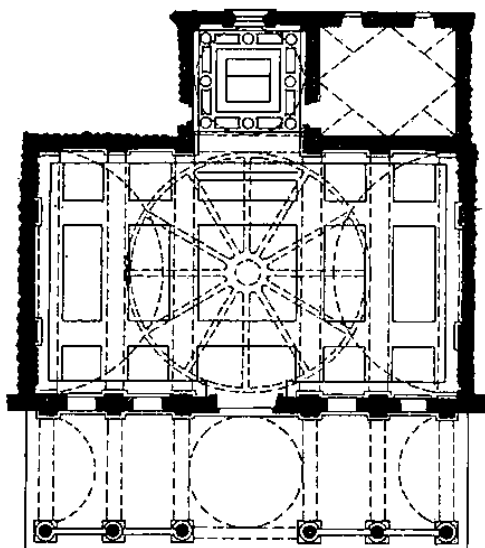


Рисунок 53 – Капелла Пацци: план, розріз, зовнішній вид та інтер'єр

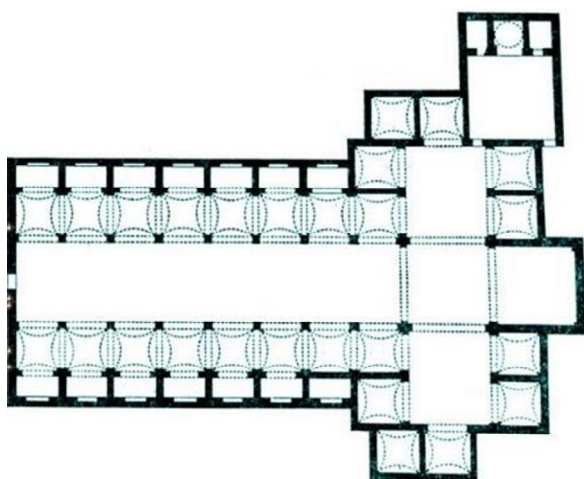


Рисунок 54 – Церква Сан-Лоренцо: план та інтер'єр

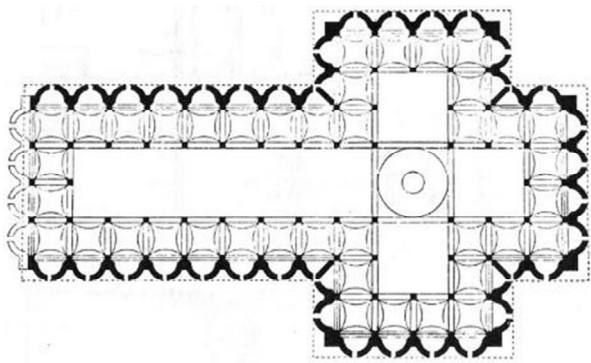


Рисунок 55 – Церква Сан Спїріто: план та інтер'єр

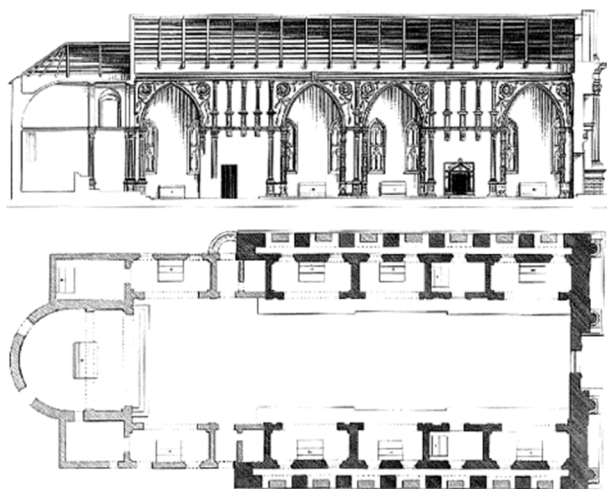


Рисунок 56 – Церква Сан Франческо: креслення та зовнішній вид

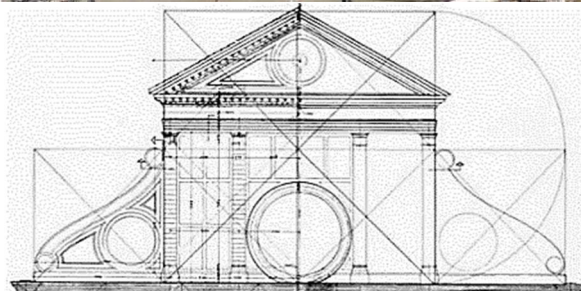
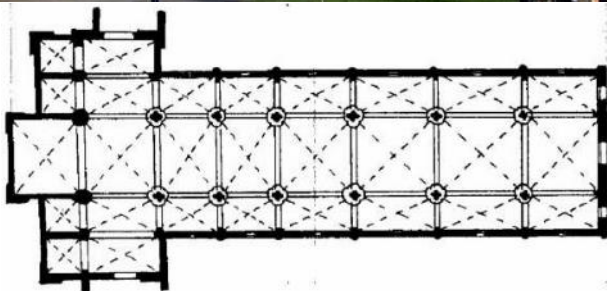


Рисунок 57 – Церква Санта Марія Новелла: фасад, план, загальний вид та схема пропорціювання

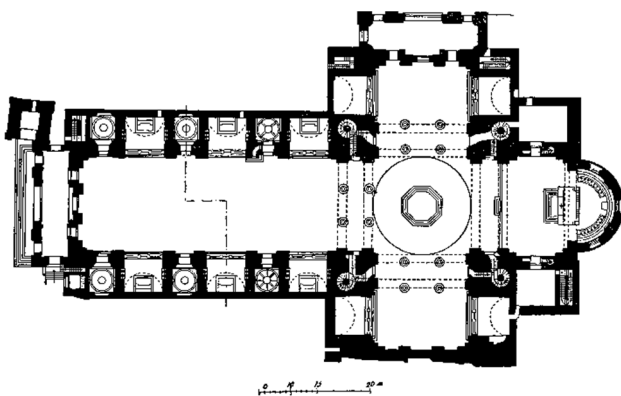


Рисунок 58 – Церква Сант Андреа: загальний вид, план та інтер'єр



Рисунок 59 – Площа Святого Марка у Венеції



Рисунок 60 – Пьяцетта у Венеції



Рисунок 61 – Площа Сан-Джованні е Паоло



Рисунок 62 – Скуола ді Сан-Марко: загальний вид і фрагменти фасаду

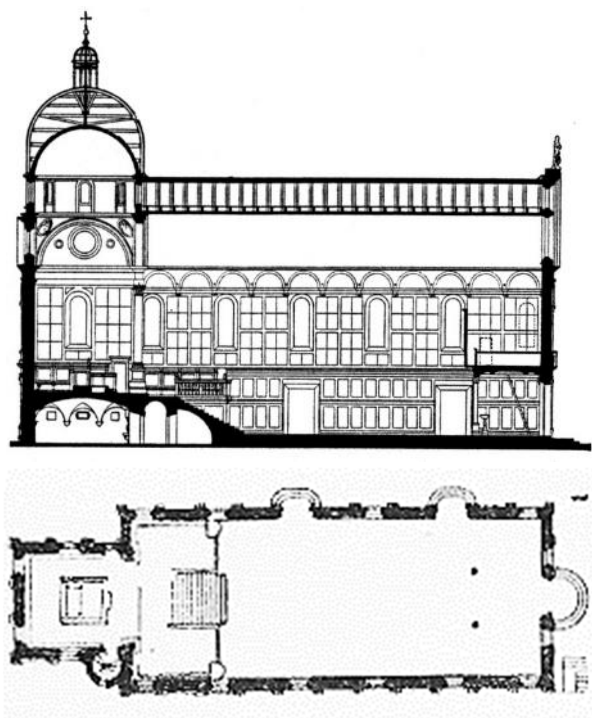


Рисунок 63 – Церква Санта Марія Деї Міраколі: розріз, план і загальний вид

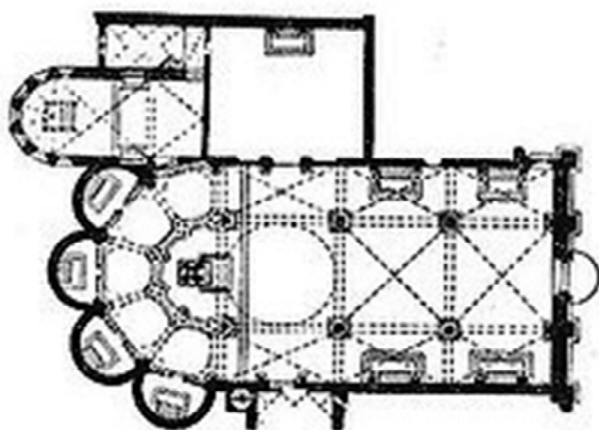


Рисунок 64 – Церква Санта Марія Деї Міраколі: загальний вид і план



Рисунок 65 – Палаццо Вендрамін-Калерджі

Венеціанські палаццо за структурною побудовою нагадували Флорентійські, але відрізнялися відсутністю русту на фасадах і більшою кількістю декоративних елементів. **Палаццо Вендрамін-Калерджі** (1481–1509 рр.), запроектований *П'єтро Ломбарді*, – це триповерховий будинок з фасадом, оформленим тричетвертними, рельєфно виступаючими колонами, великими парними вікнами і насиченою пластикою декору. Зальні приміщення виділені на фасаді палацу великими арковими вікнами з балконами і балюстрадою. Виходячи з принципу композиції флорентійського палаццо зі стінами, розчленованими на поверхи ордером, Ломбарді поєднує їх з традиційною схемою венеціанського палацового фасаду. Різноманітністю форм та барвистістю будинок гармонує з ранніми венеціанськими спорудами і не порушує стильової єдності (рис. 65).

Лекція 5 Архітектура високого Відродження в Італії

План лекції

- 1. Архітектура і містобудування Риму*
- 2. Творчість Браманте*
- 3. Специфіка розвитку італійських палаццо*
- 4. Архітектура і містобудування Венеції*

Архітектура і містобудування Риму

Період високого відродження охоплює кінець XV – перші три десятиліття (у Венеції – першу половину) XVI століття. У цей час починається процес загальної аристократизації культури. Центром культури стає Рим – резиденція пап. В Римі проводяться величезні будівельні роботи. При папському дворі працювали найвідоміші архітектори того часу: Браманте, Рафаель, Мікеланджело, Антоніо Сангалло та інші.

В архітектурі цього часу риси і тенденції Відродження набувають закінчених форм. Створюються найдосконаліші центричні композиції. Остаточо формується тип міського палаццо, яке в цей час набуває риси будівлі не тільки приватної, а й громадської, і стає прототипом багатьох наступних громадських будівель. Долається притаманний ранньому Відродженню контраст між архітектурною характеристикою зовнішнього вигляду палаццо і його внутрішнього двору. На основі більш систематичного і археологічно точнішого вивчення античних пам'яток ордерні композиції набувають більшої суворості; разом з іонічним і коринфським ордерами широкого застосування набувають простіші і монументальніші ордери – римсько-доричний і тосканський, а тонко розроблена аркада на колонах поступається монументальній ордерній аркаді. В цілому композиції високого Відродження набувають більшої значущості, суворості і монументальності.

Творчість Браманте

Донатто д'Анджело Браманте (1444–1514 рр.) – засновник високого Відродження в архітектурі. Розпочинав свою творчу діяльність і професійну кар'єру як художник. Працював у Мілані, Перуджі, Урбіно тощо. Перші споруди, більшість з яких були культовими, зведені в Мілані.

Церква Санта Марія presso Сан Сатіро (1479–1486 рр., м. Мілан), перша архітектурна робота Браманте, була результатом перебудови і переоформлення старої будівлі IX століття. Комплекс складається з тринавної церкви та восьмигранної сакристії біля правої гілки трансепта. Будувалася церква у досить складних містобудівельних умовах – вулиця не залишала місця для спорудження вівтарної абсиди, яку Браманте замінив неглибокою нішею. Головна нава і бічні гілки трансепту перекриті циліндричним склепінням прольотом 19 метрів. В інтер'єрі безроздільно панує простір середхрестя, перекритого сферичним куполом на вітрилах і високому барабані. Головні конструктивні та архітектурні елементи купола запозичені у Бренеллескі і є подальшою розробкою купола капели Пацци. Зсередини купол утворює кесоновану сферичну поверхню з круглим світловим вікном в центрі (рис. 66).

Браманте займався також перебудовою *церкви Санта Марія delle Grazie* (1492–1497 рр.). Надзвичайно просторе середхрестя, перекрите легким куполом з низьким барабаном на вітрилах та з півциркульними підпружними арками, свідчить про освоєння майстром не лише розробок Брунеллескі, а й досвіду купольного візантійського зодчества. У зовнішньому вигляді церкви, темно-червоні стіни абсиди і барабан якої рясно прикрашені витонченими теракотовими деталями, пілястрами і фільонками, Браманте успішно поєднував передові традиції італійського зодчества з умілою переробкою місцевих ломбардських традицій, показавши надзвичайну гнучкість нового стилю. Окрасою церковного комплексу є внутрішній двір з легкою аркадою на коринфських колонах, пропорції якої є класичними і ведуть свої корені з античної архітектури (рис. 67). Крім того, саме Браманте збудував при цій церкві трапезну, де згодом Леонардо да Вінчі написав свою знамениту «Тасмну вечерю».

У 1499 р. Браманте був запрошений з Мілану до Риму.

У 1502 р. зведена перша авторська будівля Браманте у Римі – *Темп'єтто* – невелика каплиця у дворі монастиря Сан П'єтро ін Монторіо, замовлена іспанськими монархами Фердінандом та Ізабелою. Каплиця представляє собою купольну ротонду, обнесену римсько-доричною колонадою. Будівля вирізняється досконалістю пропорцій, ордер трактований сміливо і конструктивно. Порівняно з центричними побудовами раннього Відродження, де переважала лінійно-площинна розробка стін, об'єм Темп'єтто пластичний: його ордерна пластика відповідає тектонічній цілісності композиції. Контраст між монолітним ядром ротонди і колонадою, між гладдю стін і пластиком глибоких ніш і пілястр підкреслює виразність композиції, повної гармонії і завершеності (рис. 68–69).

Головною конструктивною частиною Темп'єтто є циліндр, оточений колонадою і увінчаний невеликим куполом. Зовнішні стіни прикрашені глибокими нішами, верхня частина кожної з яких декорована орнаментом у вигляді морської раковини. Ніші розділені прямокутними пілястрами, які є геометричною проекцією зовнішніх колон. Центром композиції інтер'єру є скульптура святого Петра, а в нішах на внутрішніх стінах розміщені статуї євангелістів. Незважаючи на малі розміри (внутрішній діаметр становить лише 4,5 м), Темп'єтто справляє враження монументальності. Це зумовлене тим, що будівля є досконалою з точки зору геометрії і пропорцій: нижня і верхня частини мають однакову висоту, радіус куполу дорівнює його висоті і висоті барабану, зовнішній діаметр становить $3/2$ діаметра купола. Згідно з проектом Браманте, Темп'єтто мав бути центром круглого дворику, оточеного шістнадцятьма колонами, розміщених у відповідності до колон самої

ротонди. З невідомих причин цей задум не був реалізований. Але, не зважаючи на це, ще сучасники Браманте визнали цю невеличку споруду справжнім шедевром архітектури.

У *церкві Санта Марія делла Паче* (1504 р., Рим) Браманте приписується рішення внутрішнього квадратного двору церкви. В його розробці архітектор застосував ордерну аркаду з іонічними пілястрами на п'єдесталах. Над підвалинами нижнього ярусу розташовані стовпи, оброблені у вигляді пучка коринфських піластр, а над центрами арок поставлені легкі коринфські колонки (рис. 70).

Найбільша архітектурна заслуга Браманте – розробка проекту найграндіознішого собору епохи Відродження: *проекту собору святого Петра в Римі* (1506 р.). В плані собор, запроектований Браманте, представляв собою квадрат з накладеним на нього грецьким рівностороннім хрестом. В центрі мав бути величезний купол, такого ж діаметру, що й купол Пантеону. Всі інші об'єми (півкупи, кутові башти-кампаніли і т.д.) групувалися навколо центрального куполу, підкреслюючи його основну композиційну роль. Проект Браманте був одним з найвищих досягнень архітектури Відродження і кульмінацією розвитку типу центральнокупольного храму (рис. 71). Проте будівництво нового собору на місці ранньохристиянської базиліки виявилось дуже складним. Технічно будівництво було важким через величезні розміри будівлі. На момент смерті Браманте у 1514 р. була зведена тільки нижня частина стін і підкупольних пілонів.

Після смерті Браманте керівництво проектними та будівельними роботами перейшло в руки інших архітекторів. Над проектуванням і будівництвом собору послідовно працювали: Рафаель Санті, Бальтассаре Перруцци, Антоніо да Сангалло, Мікеланджело Буонарроті, Джакомо делла Порта, Джакомо да Віньола, Доменіко Фонтана, Карло Мадерна, Джованні Лоренцо Берніні. Кожен з архітекторів мав власне бачення собору, тому остаточна версія споруди радикально відрізняється від первинної ідеї Браманте.

Будучи головним архітектором при дворі папи Юлія II, Браманте з 1502 року веде роботи по перебудові Ватикану. Папа Юлій II у 1506 р. доручив Браманте архітектурно об'єднати Бельведер – невеликий палац, розташований на пагорбі, з Ватиканом, що знаходяться на відстані близько 300 м від нього. Так виник один із найзначущіших архітектурно-містобудівельних комплексів періоду Відродження – *Бельведер* (1506–1545 рр.). Він був задуманий як грандіозний комплекс парадних будівель і розміщених на різних рівнях дворів, підпорядкованих єдиній осі. Кульмінацією споруди був фасад з великою нішею, зведений Браманте перед Бельведером за зразком давньоримських віл, і напівкругла арена в глибині. Спорудження терас надало можливість створити правильні співвідношення між новими будівлями з їх потрійними ярусами лоджій. Широкі сходи поєднують обидва двори з верхнім садом і Бельведером. За своїми ідеєю і розмірами, це був найбільший містобудівельний ансамбль Високого відродження, побудований за композиційними принципами давньоримських форумів (рис. 72). Чверть століття потому папа Сікст II назавжди порушив єдність задуму Браманте, побудувавши поперек двору будівлю нової бібліотеки (1589 р.).

Сходи Браманте (1505 р.) також були запроектовані за дорученням папи Юлія II і мали бути частиною споруд (сходи і дві галереї), що поєднували Бельведерський палац з Апостольським палацом. Сходи Браманте, не зважаючи на свою назву, не мають сходинок і являють собою пандус на колонах, що обвивається навколо відкритого внутрішнього

простору. За рахунок пустого внутрішнього простору для освітлення сходів вистачає світла, що йде звверху. По внутрішньому краю чітко одна над одною розташовані доричні колони, що служать опорами для чотирьох витків сходів. Пологий підйом був зроблений для того, щоб тяглові тварини могли безперешкодно доставляти поклажу у Ватиканський палац. Крім того, сходи була сконструйовані з подвійною спіраллю, схожою на структуру ДНК, щоб рух міг відбуватися одночасно в обох напрямках (вгору і вниз).

Специфіка розвитку італійських палаццо

Палаццо Канцеллерія (поч. у 1483/86), головна папська канцелярія у Римі, являє собою величезний паралелепіпед з двома прямокутними дворами, оточений аркадами. Будівництво палаццо приписується *Браманте*, але, з огляду на час його переїзду до Риму, достеменною може бути лише його участь у проектуванні і будівництві внутрішнього двору. Однак, палаццо Канцеллерія є дуже цікавим за архітектурним рішенням і заслуговує уваги. Перший поверх, потрактований як цокольний, посилює контраст з полегшеним верхом. Велике значення отримали в композиції ритмічно розташовані пластичні акценти, утворені великими отворами і наличниками. Ще чіткішим став ритм горизонтальних членувань.

Якщо можлива участь Браманте у будівництві Канцеллерії обмежується верхнім ярусом, то в створенні двору його роль була визначальною. Повітряні аркади на гранично струнких колонах оточують двір не тільки у першому, але і в другому поверсі; трохи посилене перспективне скорочення всіх елементів догори в поєднанні з тонко підкресленою надзвичайно великою висотою верхнього ярусу створює враження «росту» всієї композиції знизу вгору (рис. 73–74).

Палаццо Фарнезе (1514–1589 рр.) зводився за участі двох видатних архітекторів – *Антоніо да Сангалло Молодшого* та *Мікеланджело Буонарроті*. Протягом наступних трьох століть палаццо Фарнезе було зразком для палацового будівництва. Триповерхова будівля, розчленована в декоруванні фасаду на три яруси-поверхи, має гладку поверхню стіни, облицьовану дрібною цеглою-плінфою. Руст застосований лише на кутах і в обрамленні центральної надбрамної арки. Не враховуючи карниза, основним засобом архітектурно-декоративного оздоблення є мотив едікули, застосований в обрамленні вікон: дві колонки підтримують невеликий фронтончик. Фронтончики двох типів – трикутні і лучкові – чергуються один з одним. Цей прийом надалі закріпиться в італійській палацовій архітектурі.

В протилежність палацам XV століття, де внутрішній двір оточувався легкими арковими галереями на колонах, тут, за задумом Сангалло, з'являється монументальна ордерна аркада з тричетвертними доричними та іонічними колонами. Ордер галереї дещо ускладнюється, набуваючи рис урочистості і показовості.

Після смерті Сангалло у 1546 р., участь у завершенні робіт з будівництва палацу взяв Мікеланджело. Спочатку палац призначався для кардинала Фарнезе, а коли будівництво було завершено, кардинал став папою Павлом. Мікеланджело зумів виявити сутність цієї переміни виключно пластичними засобами. Він проводить уздовж фасаду праворуч і ліворуч від центрального вікна архітрав, який сприймає все навантаження величезного герба Фарнезе, увінчаного папською тіарою. Монументальне вікно, здається, чекає господаря, який хоче з'явитися перед натовпом. Авторству Мікеланджело також належать двері центрального балкону і вінчаючий будівлю карниз, а також третій ярус внутрішнього двору.

Тут майстер створив складне ордерне членування стіни у вигляді накладених одна на іншу пілястр. Розроблений Мікеланджело карниз мав дуже великі і не стандартні для римських палаццо розміри і пропорції: висота 2,6 м становить 1/11 загальної висоти фасаду (в палаццо Канчеллерія – 1/22), винос карнизу на 1,5 м створює глибока тінь, яка різко виділяє будинок на тлі навколишньої забудови (рис. 75–76).

Остаточно завершив будівництво палаццо Фарнезе *Джакомо делла Порта*, збудувавши лоджію, яка виходить в сад.

Палаццо Массимі (поч. у 1535 р.) зведено за проектом *Бальдассаре Перруцци*. Палаццо Массимі побудовано на заокругленні вулиці, яке повторене зігнутим фасадом. План будинку, що містить залишки зруйнованого у 1527 р. старого палаццо і вписується в тісну, неправильної форми ділянку, свідчить про першокласну майстерність Перруцци, який зумів знайти можливості для створення цілісної композиції, вимушена асиметрія якої здається настільки закономірною, що не відразу усвідомлюється. Основою композиції фасаду є протиставлення площинної верхньої частини стіни і першого поверху, розробленого спареними колонами та пілястрами.

Замість звичайного великого двору Перруцци довелося зробити два маленьких. Перший з них, з трьох сторін забудований приміщеннями і портиками (лоджіями), з четвертої замкнутий стіною, яка, для забезпечення доступу світла, закінчується на рівні другого поверху і прикрашена глибокими нішами, скульптурою і фонтаном. Чудова обробка стель в лоджіях та гра світла і тіні перетворюють двір на парадний палацовий хол. Другий, вже зовсім крихітний, дворик перед стайнями та іншими службами є світловим колодязем і забезпечений виходом на маленьку вулицю позаду палацу (рис. 77).

Вілла Фарнезіна (1508–1512 рр.) була побудована *Бальдассаре Перруцци* для банкіра з Сієни Агостіно Кіджі. У 1580 році вілла була куплена кардиналом Алессандро Фарнезе, внаслідок чого і отримала свою нинішню назву. Будівля вілли характерна різким контрастом між зовнішнім (вуличним) та парковим (дворовим) фасадами. Зовнішній фасад вирішено у вигляді типового римського палаццо. Парковий фасад має складну конфігурацію і візуально поєднує інтер'єр з прилеглим парком завдяки великій лоджії, вирішеній у формі монументальної аркади. Це була перша в Римі вілла полегшеного павільйонного типу, без внутрішніх дворів та кімнат для аудієнцій. В інтер'єрі вілли виділяється кілька приміщень. Великий інтерес представляють Лоджія Психеї та Зал Галатеї, розписані фресками Рафаелем і учнями його школи, а також Зал Перспективи, де Перруцци за допомогою оптичних засобів живопису відтворив панорамні види Риму (рис. 78).

Палаццо дель Те (1525–1535 рр., м. Мантуя), автором якого був *Джуліано Романо* (1492–1546 рр.), спочатку проектувався як напівутилітарна споруда при кінному господарстві герцогів Гонзага, для недовгих наїздів яких було зведено кілька житлових і парадних кімнат, і тільки в процесі будівництва перетворився на прекрасну заміську віллу розважального типу. За планувальним і композиційним рішенням – це приземкуватий одноповерховий палаццо, зведений по периметру квадратного двору і оброблений могутнім рустом з доричним ордером. Композиція ансамблю розвивається із заходу на схід і завершується напівкруглою в плані ордерною аркадою. Головний вхід у двір зовні скромніший, ніж бічний північний портик з трьома арками, розташований по осі ансамблю і повторює в зменшеному вигляді тринефний в'їзд римського палаццо Фарнезе (рис. 79).

Архітектура і містобудування Венеції

Незважаючи на велику кількість монументальних споруд житлового, навчального і культового призначення, Венеція, по суті, мала тільки один міський центр, яким була площа святого Марка. Наприкінці XV ст. Венеціанська республіка вирішила перебудувати головну площу столиці. Так, на північному боці площі святого Марка виник протяжний триповерховий будинок, який згодом отримав назву **Старих прокурацій**. Він був зведений наприкінці XV–початку XVI ст. архітекторами *П'єтро Ломбарді*, *Бартоломео Боном молодшим* та ін. Той же архітектор *Бон* надбудував **дзвіницю святого Марка** до висоти близько 100 м. Далі до роботи долучився архітектор *Якопо Сансовіно*, який у 30–50-х роках побудував монетний двір-дзекку, бібліотеку і лоджетту, прибудовану до башти. Після смерті Сансовіно роботу з проектування і будівництва **Нових прокурацій** очолив *Віченцо Скамоцци*. Внаслідок проведених робіт площа святого Марка і П'яцетта перетворилися на єдиний архітектурно-просторовий ансамбль, до складу якого увійшли середньовічні споруди і нова ренесансна забудова XVI ст. Ансамбль площі святого Марка має складну композиційну побудову, при аналізі якої виявляються риси ренесансного містобудівного мислення. Архітектурні споруди великої площі і П'яцети чітко поділяються на головні і другорядні елементи загальної композиції. Роль провідної будівлі відіграє п'ятибанный архітектурний об'єм собору святого Марка, що додатково підкреслюється двома трапецієподібними просторами, які розкриваються в його бік.

Якопо Сансовіно (1486–1570 рр., справжнє ім'я – *Якопо Таті*) був одним з провідних венеціанських архітекторів того часу. Зведена за його проектом **Бібліотека Сан Марко** (поч. у 1536 р.) знаходилася на протилежній відносно Палацу Дожів стороні П'яцети. Це була двоповерхова будівля видовженої конфігурації, оформлена ордерними аркадами, на першому поверсі якої за галереєю знаходилися торгові приміщення, а на другому – власне бібліотека. Великі арки, скульптура, що заповнювала їх пазухи, рельєфи на фризях і, нарешті, статуї на парапеті – все це визначає цілком венеціанський характер будівлі. Такий класичний мотив, як система Римської архітектурної ячейки, відтворений тут чисто у венеціанському декоративному плані. Відкритий ажурний характер архітектури будівлі бібліотеки відповідає ритмічним рішенням двох перших поверхів розміщеного навпроти Палацу Дожів (рис. 82).

Дзекка чи **Монетний двір** (арх. *Якопо Сансовіно*) розташована позаду бібліотеки Сан Марко поряд з її торцевим фасадом і відрізняється більш замкнутим, майже суворим зовнішнім виглядом. Ядро будівлі становить двір, який служить у першому поверсі єдиним засобом зв'язку між оточуючими його приміщеннями, які займають всю глибину корпусів. Будівля виконана з сірого мармуру. Пластика стін ускладнена рустом і віконними наличниками, завершення яких важкі і суперечать легкій горизонталі розміщеного вище тонкого архітрава. Сильно виступаючий карниз другого поверху, мабуть, мав вінчати всю будівлю (третій поверх надбудовано пізніше, але ще за життя Сансовіно). Примітна свобода, з якою поверхи Дзекки, нижчі, ніж поверхи бібліотеки, примикають до останніх, підкреслюючи відмінність у призначенні і зовнішньому вигляді споруд (рис. 80 – 81).

Лоджетта (1537–1540) розташована біля підніжжя кампаніли (дзвіниці) Сан Марко і навпроти входу до Палацу Дожів. Лоджетта була зруйнована при падінні кампаніли у 1902 р.; у 1911 р. обидві споруди були відновлені. Характерна наявністю великої кількості типового для

Венеції декору. Розташована на стику площі Сан Марко та П'яцети, ця маленька споруда з біломармуровим фасадом з високим аттиком, вкритим рельєфами і увінчаним балюстрадою, стала важливим елементом блискучого ансамблю венеціанського центру (рис. 83).

Окрім формування головного міського ансамблю, в період Високого Відродження у Венеції та поблизу неї зводилася велика кількість палаццо.

Палаццо Корнер делла Ка-Гранде (1532–1570-ті рр.), зведене за проектом *Якопо Сансовіно*, вирізняється серед попередніх палацових споруд особливою масштабністю і парадністю. У ньому поєднані ордерні членування, лоджії, руст та інші декоративні елементи. На відміну від більшості венеціанських палаццо, зведених на невеликих ділянках, у палаццо Корнер виявилось можливим влаштувати великий внутрішній двір. Однак якщо у флорентійських палаццо XV ст. і римських XVI ст. житлові приміщення статично розташовувалися навколо двору, який складав центр замкнутого життя багатого городянина і ядро всієї композиції, то тут Сансовіно komponує всі приміщення відповідно до однієї з найважливіших функцій аристократичного венеціанського побуту: пишних свят і прийомів. Тому група приміщень урочисто розгортається по лінії руху гостей від вхідної лоджії (причалу) через просторий вестибюль і сходи до прийомних залів на головному (другому, а фактично – третьому) поверсі. Підняті на цоколь перший і проміжний (службовий) поверхи об'єднані рустованою кладкою, що утворює нижній ярус головного і дворового фасадів. Наступні поверхи (приймним залам у них відповідають два поверхи житлових приміщень) виражені на головному фасаді двома ярусами тричетвертних колон іонічного і композитного ордеру. Багата пластика, підкреслений ритм розставлених попарно колон і широкі арочні вікна з балконами надають будівлі виключно пишність (рис. 84).

Архітектура венеціанських палаццо мала великий вплив на формотворення такого типу об'єктів у невеликих містах, економічно і політично пов'язаних з Венецією. Проте архітектура Риму, який домінував у цей період, також накладала свій відбиток, що створювало дуже своєрідну місцеву архітектуру. Характерним прикладом може бути м. Верона, найвидатнішим архітектором якого на той час був *Мікеле Санмікеле* (1484–1559). У веронських палаццо Санмікеле розвивав і удосконалював новий тип цих будівель, де головним ядром служать парадні приміщення верхнього, другого поверху, навколо яких і зав'язується вся композиція.

Палаццо Помпеї (сер. XVI ст., м. Верона) – найбільш ранній з веронських палаццо *Санмікеле*, який історики одностайно вважають самим досконалим витвором майстра. За планом палаццо Помпеї ближче всього до типу римського палаццо. Однак витягнутий у глибину вхідний хол або атрій, що за площею не поступається всьому внутрішньому двору, сильніше підкреслює елемент руху в композиції, захоплюючи відвідувача до сходів на другий поверх, що було притаманне для палаццо венеціанських. Зовнішній вид палаццо ошатний, святковий. Істотно відрізняє його від римських будівель застосування великих арочних прорізів, що нагадують античні тріумфальні арки. Значно багатше тут також декоративне опрацювання всіх деталей ордеру, архівольтів, замкових каменів і т.п. Їх надзвичайно тонке і витончене моделювання підкреслює основний задум композиції фасаду: протиставлення нижнього потужного і легкого верхнього поверхів. Нижній поверх облицьований великим рустом, а верхній прикрашений високими вікнами, розміщеними між доричними напівколоннами, і карнизом з маскеронами і балюстрадою (рис. 85).

Палаццо Бевілакка (сер. XVI ст., м. Верона) також зведено за проектом *Мікеле Санмікеле* на невеликій і дуже неглибокій ділянці. Передбачалося, мабуть, надалі розвинути композицію палаццо по фронту ділянки: на це вказує асиметричне розташування входу і несподіваний обрив карнизу. План надзвичайно простий: вестибюль, що займає майже весь перший поверх, відкривається у дворик аркадою; на протилежній стороні двору розташовані відкриті сходи, що ведуть в банкетний зал – головне (і майже єдине) приміщення другого поверху. Ритм членувань фасаду тут складніший, ніж в інших палаццо: у першому поверсі чергуються великі і малі інтерколумнії; відповідно, у другому поверсі чергуються великі і малі аркові отвори. Завдяки відмінності їх висот створюється повторюваний мотив, що нагадує композицію античних трипролітних тріумфальних арок. Цей мотив, а також велика висота другого поверху порівняно з нижнім надають особливу урочистість всій споруді. Нижній поверх складніше за композицією: тут застосований доричний ордер, покритий такою ж шубою русту, як і ділянки стіни між прорізами. Окрасою другого поверху є величезний балкон, також вирішений в античному стилі.

Для періоду Високого Відродження характерна також увага до фортифікаційної архітектури. При цьому архітектори намагалися поєднати функціональність та естетичну виразність фортифікаційних об'єктів. Мікеле Санмікеле, про якого згадувалося вище, був також одним з провідних фахівців у галузі фортифікаційної архітектури.

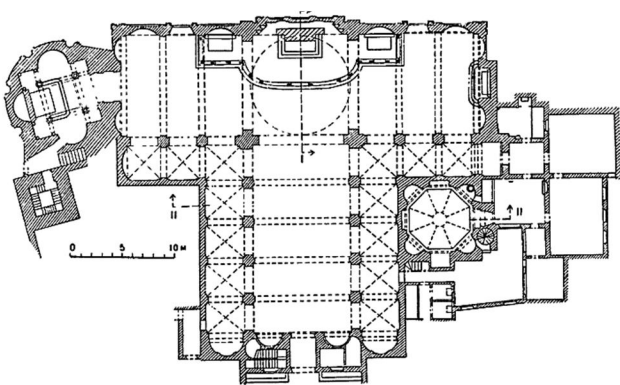


Рисунок 66 – Церква Санта Марія presso Сан Сатіро: план, інтер'єр і загальний вид

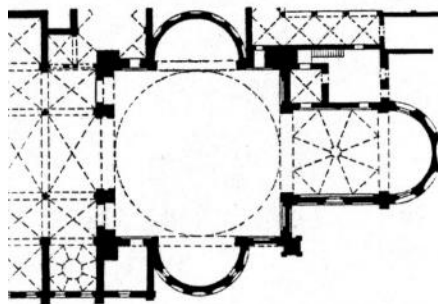
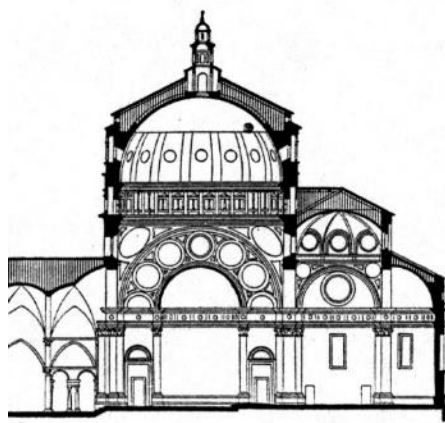
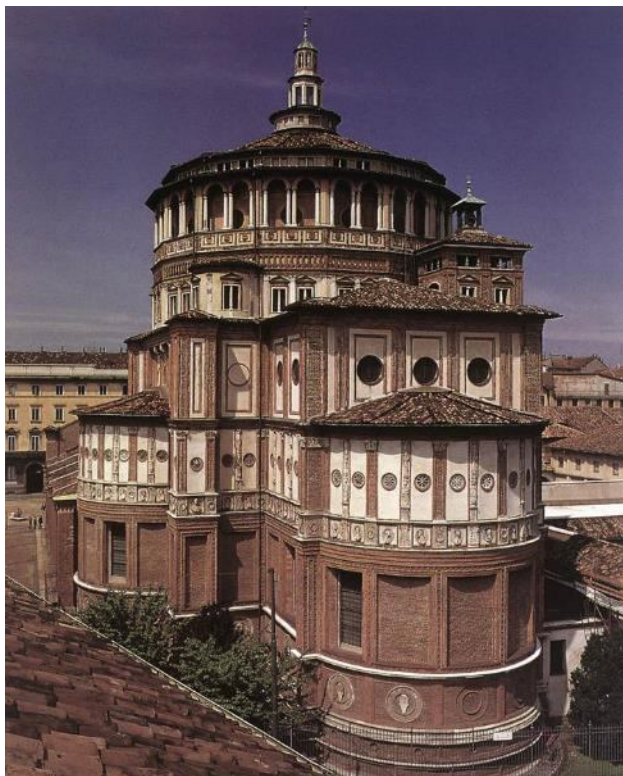
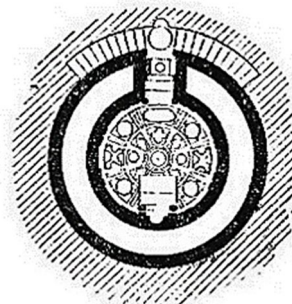
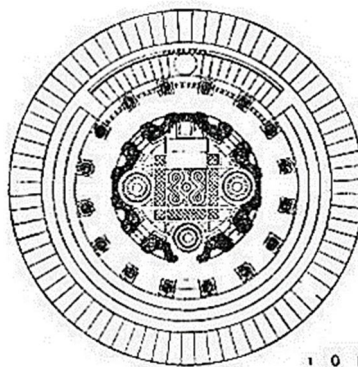


Рисунок 67 – Церква Санта Марія делле Граціє: загальний вид, внутрішній двір, креслення плану і розрізу та інтер'єр



1 0 1 2 3 4 5 м

Рисунок 68 – Темп'єтто: загальний вид комплексу і план каплиці



Рисунок 69 – Темплетто: зовнішній вид каплиці та інтер'єр

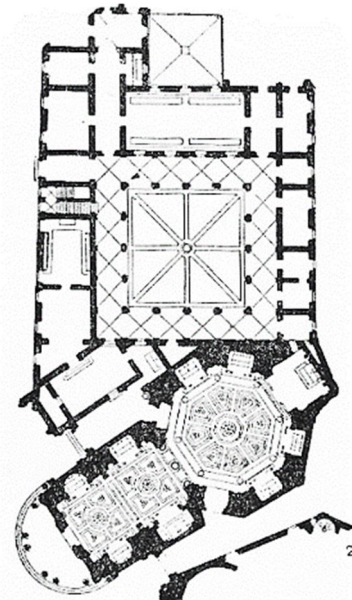


Рисунок 70 – Церква Санта Марія делла Паче: план і внутрішній двір

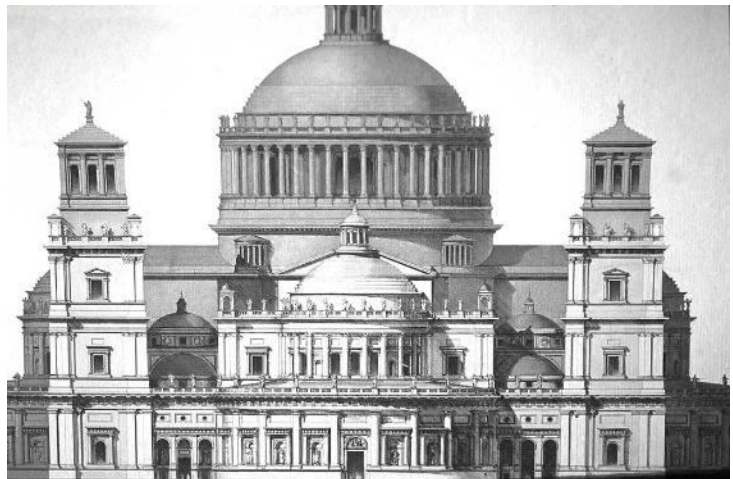
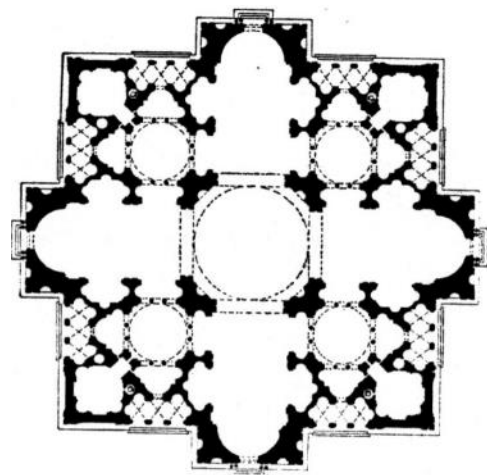


Рисунок 71 – Собор Святого Петра: план та фасад

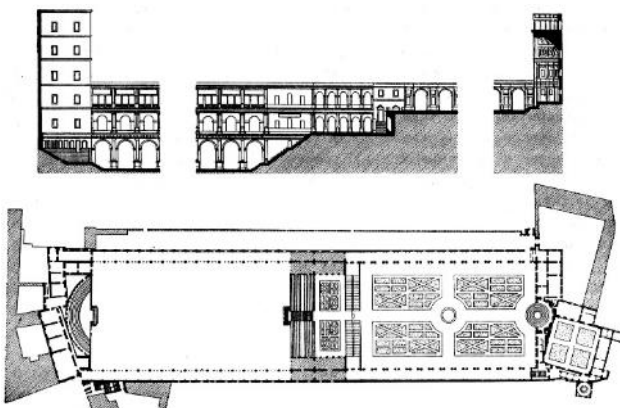


Рисунок 72 – Бельведер у Ватикані: план, загальний вид та фрагменти двору



Рисунок 73 – Палаццо Канцеллерія: загальний вид і внутрішній двір

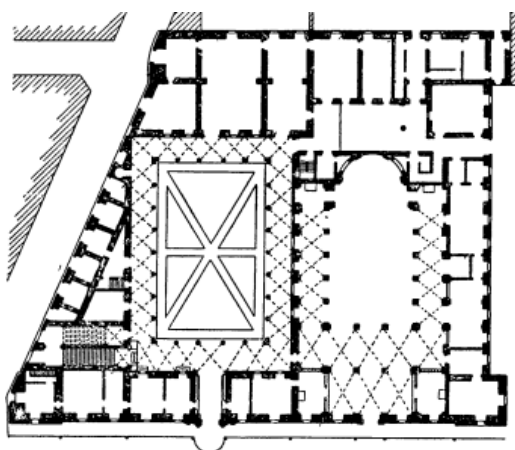


Рисунок 74 – Палаццо Канцеллерія: план

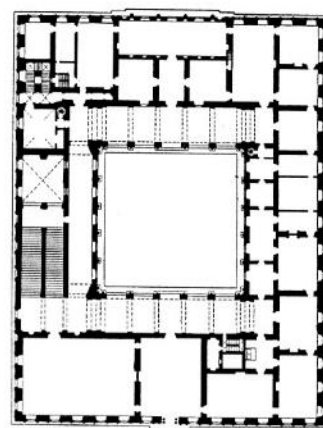
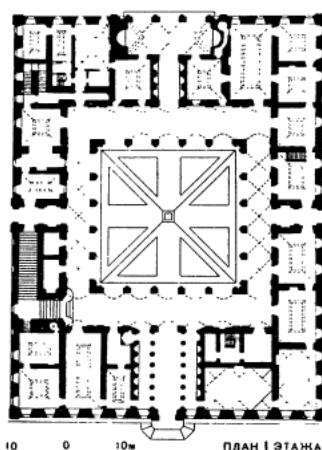


Рисунок 75 – Палаццо Фарнезе: план



Рисунок 76 – Палаццо Фарнезе: загальний вид і внутрішній двір

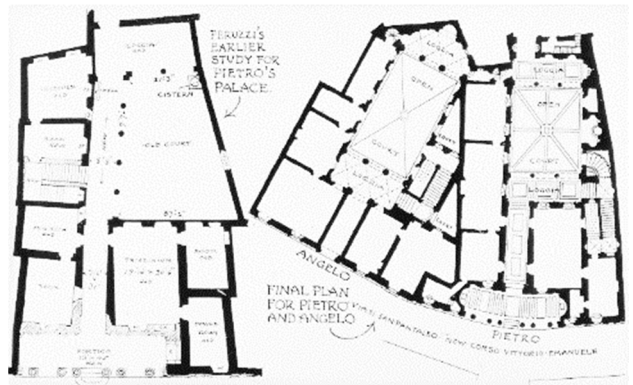


Рисунок 77 – Палаццо Массімі: загальний вид і план

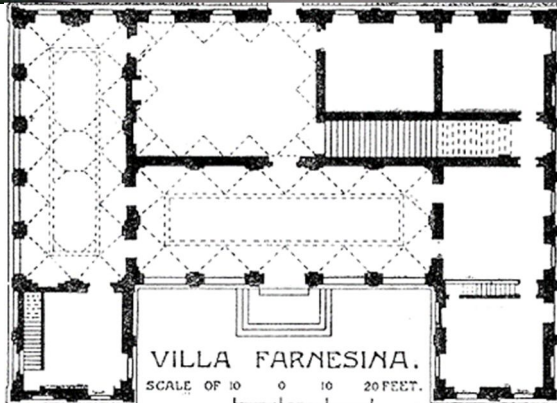


Рисунок 78 – Вілла Фарнезіна: загальний вид, план та інтер'єр

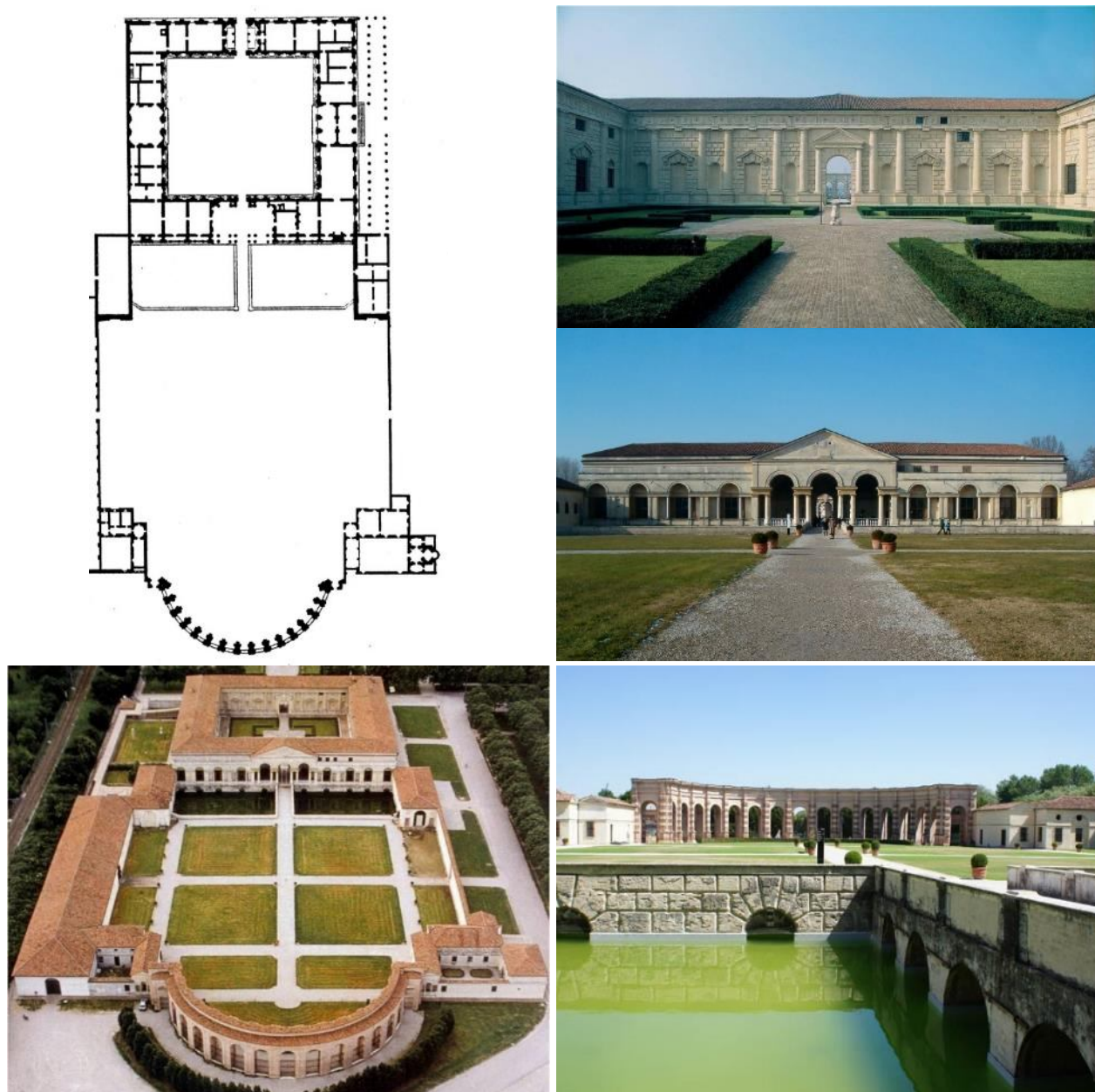


Рисунок 79 – Палаццо дель Те: план, загальний вид та внутрішні двори



Рисунок 80 – Дзекка: загальний вид та фасад

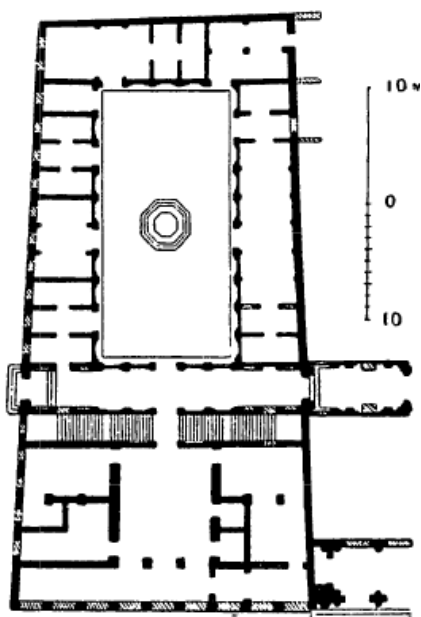


Рисунок 81 – Дзекка: план

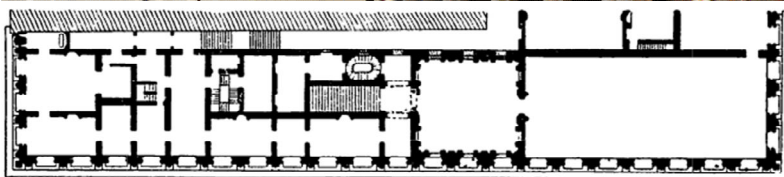


Рисунок 82 – Бібліотека Сан Марко: загальний вид і план



Рисунок 83 – Лоджетта: загальний вид і фасад

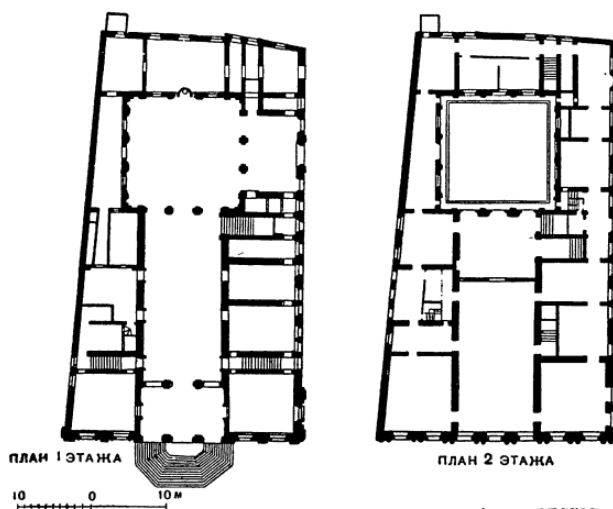


Рисунок 84 – Палаццо Корнер делла Ка Гранде: фасад і плани поверхів

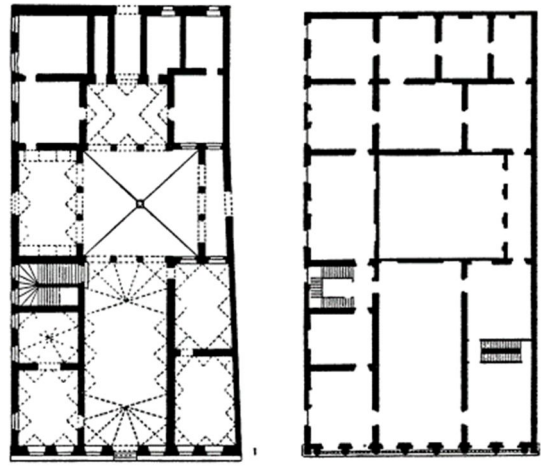


Рисунок 85 – Палаццо Помпей: загальний вид і плани поверхів



Рисунок 86 – Палаццо Бевілакв: фасад і плани поверхів



Рисунок 87 – Порта Нуова



Рисунок 88 – Порта Паліо

В укріплених воротах Верони **Порта Нуова** (1533–1540) – першокласній пам'ятці ренесансної військово-будівельної техніки – Санмікеле втілив величний образ неприступного форпосту могутньої держави і, разом з тим, створив урочистий в'їзд в місто. Порта Нуова – перша і єдина повністю закінчений самим майстром потужна, укріплена вежами і парапетами споруда, дах якої міг витримати вагу артилерійських знарядь того часу. З зовнішньої сторони ворота мають лише один арочний проїзд, оброблений плоским ордером з фронтоном і невеликий додатковий прохід для пішоходів. У бік міста ворота розкривалися трьома арковими прорізами. Тут же розміщувалося приміщення варті (рис. 87).

Порта Паліо або **Ступа** (1542–1557, первинна назва – Порта Сан Сісто), також зведені за проектом *Мікеле Санмікеле*, не мають такого потужного вигляду і не призначалися для установки артилерії на даху. Зовнішній фасад воріт цілком оброблений здвоєними тричетвертними доричними колонами і пілястрами на кутах, які додають завершеність всій композиції. Прорізи тут прямокутні. У бік міста приміщення варті розкривалося п'ятьма арочними прорізами, розташованими в чіткому ритмі (рис. 88).

Лекція 6 Творчість Леонардо да Вінчі

План лекції

1. Леонардо – художник
2. Леонардо – архітектор
3. Леонардо – вчений

Леонардо – художник

Вивчаючи біографію Леонардо да Вінчі важко повірити, що це історія життя однієї людини. Природа щедро обдарувала його різноманітними талантами: він був художником і скульптором, архітектором і інженером, анатомом і музикантом. Народився Леонардо да Вінчі 15 квітня 1452 року в селищі Анкіано поблизу містечка Вінчі і отримав ім'я Леонардо де Сер П'єро де Антоніо, а «да Вінчі» означає просто «(родом) з Вінчі». Він був позашлюбним сином жінки, про яку нічого невідомо – імовірно, це була молода селянка на ім'я Катерина. Його батько, П'єро де Антоніо, нотаріус в четвертому поколінні, був досить заможною людиною і носив титул синьйора. Леонардо відразу після народження був визнаний своїм батьком, але до 5 років жив з матір'ю, а потім переїхав в міський будинок батька.

Ще з дитинства Леонардо виявляв великі здатності до малювання й живопису. Тому, коли він разом з родиною свого батька переїхав до Флоренції, його влаштували до майстерні відомого художника Андреа Верроккіо, де Леонардо навчався з 1469 р. Вже через три роки да Вінчі став членом Флорентійського цеху художників і міг відкрити власну майстерню, але майже до 1480 р. працював у майстерні Верроккіо, де вивчав основи архітектури і скульптури.

Першою відомою роботою Леонардо з флорентійського періоду його творчості є *«Хрещення Христа»* (1475–1478 рр.). Автором картини був Верроккіо, а Леонардо написав на ній лише фоновий пейзаж і фігуру та голову ангела (зліва), яка виділяється серед застиглих персонажів тонкою одухотвореністю і свідчить про зрілість її творця (рис. 89 – 90). Згідно з поширеною легендою, коли Верроккіо побачив готову картину, то визнав себе переможеним своїм учнем, назавжди відмовився від живопису і в подальшому займався лише скульптурою.

До флорентійського періоду творчості Леонардо да Вінчі належить багато чудових робіт.

Авторство картини *«Благовіщення»* (1472–1475 рр.) було предметом запеклих суперечок дослідників творчості художника, однак зараз більшість дослідників вважають,

що її автором є саме Леонардо. Багато деталей самої картини говорять на користь цієї версії: правильно і виразно написані руки Діви Марії, виконані з характерною для стилю да Вінчі анатомічною точністю, обличчя архангела Гавриїла, що нагадує обличчя ангела з «Хрещення» і, звичайно, зображений на дальньому плані затуманений краєвид («сфумато»), характерний для більшості картин да Вінчі (рис. 91).

Питання про авторство картини *«Благовіщення»* (1478–1482 рр.) залишається відкритим досі, бо вона була одним з численних замовлень, які виконувалися під час навчання Леонардо в майстерні Верроккіо, тому цілком могла бути написана молодими художниками у співавторстві. Однак лазурний пейзаж вдалині, безсумнівно, виконаний саме Леонардо.

Під час навчання в майстерні Верроккіо Леонардо да Вінчі знайомиться з одним із самих заможних людей Флоренції Амедео ді Джованні Бенчі і часто буває в його будинку. *«Портрет Джиневри Бенчі»* (1474–1476 рр.), дочки господаря будинку, був написаний з нагоди її заміжжя. Картина, на жаль, була сильно пошкоджена: частина дошки знизу обрізана, і тепер ми можемо тільки здогадуватися, що руки дами були зображені, можливо, в тому ж положенні, як руки Мони Лізи. Картина пронизана меланхолійним настроєм, написана в досить похмурих, сутінкових тонах. Бліде обличчя Джиневри різко виділяється на тлі темної маси листя у неї за спиною – це гілки ялівцю, який є гербовим знаком сім'ї Бенчі і по-італійськи називається «джинепро», що співзвучно імені дівчини (рис. 92).

Картина *«Мадонна Бенуа»* (1475–1478 рр.) вражає сміливістю трактування персонажів. Незважаючи на золотистий німб, Мадонна постає перед нами позбавленою будь-якої святості. Це молода дівчина, майже дівчинка, яка бавиться з досить великим немовлям, що сидить у неї на колінах. Звертає на себе увагу цікавий нюанс: дитина, якій належало б веселитися, дивиться зовсім по-дорослому, серйозно і зосереджено. Мадонна ж, всупереч усім законам традиційної іконографії, весела і навіть грайлива. Викликає захоплення досконале моделювання тіла немовляти за допомогою світлотіні. Смисловим і композиційним центром цієї роботи є перетинання трьох рук – пухких ручок Ісуса і подівочому тонкої руки Богоматері (рис. 94).

В картині *«Мадонна з зіркою»* (1478–1481 рр.) Леонардо відмовляється від жанровості і ретельної деталізації, властивих творам майстрів раннього Відродження, поглиблює характеристики, узагальнює форми. Тонко модельовані бічним світлом фігури молодої матері і немовляти заповнюють майже весь простір картини. Природні і пластичні рухи фігур, органічно пов'язаних між собою. Чисте блакитне небо, що видніється у вікні, пов'язує фігури з природою (рис. 96).

У 1480 році Леонардо вже мав свою майстерню і отримував замовлення. Однак пристрасне захоплення наукою часто відволікало його від занять мистецтвом. Так, залишилася недописаною велика вітварна композиція *«Поклоніння волхвів»* (1481–1482 рр.). Однак навіть в тому вигляді, в якому Леонардо її залишив, тобто на етапі підмальовку, цей твір гідний називатися шедевром живопису завдяки досконалості композиції та експресивності персонажів. Євангельський сюжет про поклоніння волхвів тільки-но народженому Ісусу був досить популярний серед художників кватроченто, оскільки його численні інтерпретації давали певну свободу як у плані композиційної побудови картини, так і у представленні головних героїв. Леонардо прагне втілити у своєму «Поклонінні волхвів»

ую різноманітність сюжетних колізій цього епізоду з Євангелія. Таке рішення викликане прагненням заповнити картинний простір безліччю персонажів і кожного з них наділити неповторними рисами, закарбувавши на їхніх обличчях цілу гаму людських почуттів. В результаті вийшла галерея виключно виразних портретів, аналогію якої важко знайти в історії світового живопису (рис. 93).

Не зважаючи на беззаперечний талант, Леонардо не отримав визнання у Флоренції. Пов'язано це з тим, що його творчі й наукові інтереси були дуже різноманітними, і багато із замовлених йому робіт він не завершував. Він уславився як художник надзвичайно талановитий, але недисциплінований, і через це, коли папа Сікст IV запросив кращих художників Флоренції на роботу до Ватикану, Леонардо у цьому списку не було. Ображений такою зневагою, да Вінчі у 1482 р. переїздить до Мілану, де живе і працює при дворі правителя цього міста – Лодовіко Сфорца.

Міланський період творчості Леонардо да Вінчі (1482–1499 рр.) виявився найбільш плідним. Саме тут на повну потужність розкрилася багатогранність його таланту як вченого, винахідника і художника. Тематика картин була дуже широкою – це образи Мадонни з Немовлям, портрети, біблійні і міфологічні сюжети тощо.

«*Мадонна в гроті*» (1483–1486 рр.) – перша з робіт Леонардо да Вінчі, що належить до міланського періоду його творчості, – призначалася для вівтаря каплиці братства Непорочного Зачаття в соборі Сан Франческо Гранде. Спочатку картина називалася «Мадонна з Немовлям, Іоанном Хрестителем і ангелом». У цій роботі Леонардо знову по своєму інтерпретує образ Мадонни: якщо її погляд в цілому відповідає іконографічним канонам, то поза і жест цілком випадають за рамки традиційного уявлення. Художник дає волю власній фантазії і розміщує святих в похмурій печері з її суворою природою і таємничою атмосферою (рис. 95).

Тема грота хвилювала уяву Леонардо протягом усього його життя. У щоденнику художника є описи його численних подорожей до скелястих гротів, що є свідченням його незгасного інтересу до печер: «Рухомий гарячим бажанням якомога швидше побачити ці різноманітні і неповторні форми, створені природою, я іноді просто втискаюсь в простір між похмурими скелястими брилами, повзу довго і, зрештою, все-таки добираюся до порогу великого скелястого грота, перед яким обов'язково зупиняюся – немов невідомі сили утримують мене перед проникненням у цю обитель духів (злих чи добрих?). Я намагаюся розгледіти в непроглядній пітьмі сам не знаю що, нахиляюся то в одну, то в іншу сторону, однак темрява бере верх над моїм зором, і побачити будь-що я не в змозі. Через якийсь час мною опановують два почуття – страх і бажання: божевільний страх перед зловісною темрявою і палке бажання побачити, яке диво вона від мене приховує».

Картина «*Мадонна Літта*» (близько 1490 р.) – це один з найзворушливіших і ліричних образів Богородиці, створених майстром: жінка з неймовірною ніжністю дивиться на дитину, яка задумливо смокче молоко з материнських грудей. І як завжди у Леонардо – дивовижна анатомічна точність і легкий пейзаж на задньому плані, небесна синь якого перекликається з колірною гамою одягу Мадонни, надаючи картині композиційної цілісності (рис. 97).

На картині «*Дама з горностаєм*» (1485–1490 рр.) зображена Чечилія Галлерані, коханка покровителя Леонардо, міланського правителя Лодовіко Сфорца. Під час тривалих

сеансів позування між художником і моделлю зароджується зворушлива дружба. Ніжні почуття, які Леонардо відчував до Чечилії, знайшли відображення в його роботі. Вражає контраст між зовнішністю молодої жінки, яка випромінює потік внутрішньої енергії і сили, і образом маленького полохливого звірка – пухнастого горностая. Цей контраст стає ще більш вражаючим, якщо врахувати, що в житті Чечилія мала рішучий і вольовий характер, однак, враховуючи її положення при дворі, була дівчиною не надто суворих правил, горностай же здавна вважався символом чистоти і дівочтва. На вустах красивої жінки грає та сама, ледь помітна посмішка, яка відома нам з інших портретів. Геніальна простота композиції картини, психологічна загостреність образу роблять «Даму з горностаєм» одним з найкращих в історії людства портретів (рис. 98).

В ескізі *«Голова жінки»* (1483 р.) деякі дослідники також схильні бачити портрет Чечилії Галлерані. Цей малюнок був виконаний раніше, ніж портрет, і цікавий тим, що художнику виявилось достатньо зробити кілька штрихів срібним штифтом, щоб передати водночас зовнішню привабливість і внутрішню красу цієї жінки.

«Портрет дами («Чарівна дружина коваля»)» (1495–1499 рр.) – ще один чудовий жіночий образ, який відрізняється, як завжди у Леонардо, вражаючою анатомічною точністю і надзвичайно глибоким і проникливим поглядом, який, здається, дивиться прямо в душу глядачеві (рис. 99).

Найвідоміша робота Леонардо да Вінчі з Міланського періоду його творчості – *«Таємна вечеря»* (1495–1498 рр.), написана для трапезної церкви монастиря Санта-Марія делла Граціє і має справді монументальні розміри (4,6 × 8,8 м). У «Таємній вечері» Леонардо відійшов від традиційного тлумачення євангельського епізоду і надав новаторське рішення теми і композиції.

По-перше, Леонардо да Вінчі геніально вирішує проблему синтезу архітектури й живопису: він зменшив розміри столу і висунув його на перший план, зобразивши паралельно до стіни, на якій створює фреску, а перспективне скорочення стін, зображених на фресці, немовби продовжує реальний простір трапезної. Центром композиції самої картини є фігура Ісуса Христа, голова якого знаходиться в точці сходу ліній перспективної побудови. Крім того, художник мінімізував інтер'єр трапезної, перетворивши розпис на єдиний композиційний акцент (рис. 100).

По-друге, майстер зосередив увагу на драматичній кульмінації події, на контрастних характеристиках людей різних темпераментів, виявленні складних почуттів у їх міміці і жестикуляції. Вважається, що на роботі зображено момент, коли Ісус каже апостолам, що один з них його зрадить. При цьому різкий контраст апостолам становлять образи зовні спокійного, але сумно-задумливого Христа, і зрадника Юди, грубий хижий профіль якого занурений у тінь. Відштовхуючий вигляд Юди розкриває ідею зради гостріше і глибше. Сум'яття, підкреслене жестом руки, яка судорожно стискає гаманець, і похмурий вигляд виділяють його серед інших апостолів, на чиїх освітлених обличчях можна прочитати вирази здивування, співчуття і обурення. Деякі з них в хвилюванні піднімаються зі своїх місць, звертаючись до Христа. Різноманітні внутрішні рухи апостолів художник підпорядковує суворому порядку. Композиція фрески вражає єдністю, цілісністю, вона суворо врівноважена, центрично побудована. При цьому Леонардо не відділяє фігуру Юди від інших апостолів, як це робили майстри раннього Відродження: усі 12 учнів Христа

розміщені групами по 3 чоловіки, обабіч від учителя. Композиційна побудова за принципом трикутника притаманна більшості картин майстра і використовувалася згодом багатьма художниками, у тому числі – Рафаелем. Загалом, розпис містить численні посилання на число 3: групи апостолів по 3 в кожній, 3 вікна позаду Ісуса, трикутна конфігурація фігури Христа тощо.

Фреска сильно зруйнована. Підчас роботи, прагнучи досягти найбільшої виразності живопису, Леонардо провів експерименти з фарбами і ґрунтом. Художник писав «Таємну вечерю» на сухій стіні, а не на вологій штукатурці, тому розпис не є фрескою у справжньому значенні цього терміну. Фреску не можна змінювати підчас роботи, і Леонардо вирішив вкрити кам'яну стіну слоями смоли, гіпсу і мастики, а потім писати по цій поверхні темперою. Цей експеримент виявився невдалим, через що картина стала дуже вразливою до зовнішнього впливу і вже через рік після завершення роботи почала руйнуватися.

Прискорили процес руйнування картини досить грубі реставрації, а довершили справу солдати Бонапарта: монастирська трапезна церква була перетворена спочатку на склад боєприпасів, а потім на стайню, випари кінського гною покрили живопис товстим шаром плісняви, а солдати бавилися, кидаючи цеглини у голови персонажів фрески. Протягом кількох століть записи та багаторазові реставрації майже приховали оригінал, який був остаточно розчищений лише у 1954 році. Масштабна реставрація відбулася протягом 1978–1999 рр. Але збережені до нашого часу гравюри і підготовчі малюнки дозволяють заповнити всі деталі композиції, і навіть у напівзруйнованому стані «Таємна вечеря» справляє незабутнє враження.

Деякі дослідники вбачають в «Таємній вечері» шифрограму, в якій Леонардо да Вінчі передав «посвяченим» нащадкам важливу інформацію. Навколо історії, змісту і символізму картини існує чимало легенд та здогадок. Найбільш суперечливою є версія про те, що по праву руку від Христа сидить не чоловік (за більшістю версій – апостол Іоанн), а Марія Магдалина, і таке її розміщення вказує на те, що вона була законною дружиною Ісуса.

Багато мистецтвознавців вважають також, що в образі апостола Фадея (сидить спиною до Ісуса Христа) Леонардо да Вінчі зобразив самого себе.

Коли у 1499 р. Мілан захопили французькі війська, Леонардо да Вінчі покинув місто і кілька років мандрував: працював у Мантуї, Венеції та інших містах. У 1502 р. художник перебрався до Флоренції, де отримав дуже важливе замовлення для Залу Великої Ради в палаццо Веккіо – фреску *«Битва при Ангіарі»* (1504–1506 рр.). При створенні ескізного картону для цієї фрески Леонардо вступив в змагання з молодим Мікеланджело, який виконував замовлення на фреску *«Битва при Кашині»* для іншої стіни того ж залу. Однак ці картони, які отримали загальне визнання сучасників, не дійшли до наших днів. Лише старі копії і гравюри дозволяють судити про новаторство геніїв Високого Відродження в області батального живопису (рис. 106). Збереглося і чимало замальовок, етюдів та ескізів самого Леонардо, наприклад, *«Етюд чоловічої голови»* (1503 р.).

«Портрет Ізабелли д'Есте» (1500 р.) був написаний під час перебування Леонардо да Вінчі в Мантуї (рис. 103). Ізабелла Д'Есте, герцогиня мантуанська, була настільки зачарована неординарною особистістю автора свого портрета, що навіть після його від'їзду до Венеції і пізніше до Флоренції намагалася розшукати його через спільних знайомих і повернути до мантуанського двору.

Підчас перебування Леонардо да Вінчі у Флоренції була написана найвідоміша з його картин – *«Мона Ліза («Джоконда»)»* (1503–1506 рр.). Пластично пророблена, замкнена за силуетом, велична постать молодої жінки панує над віддаленим, оповитим блакитним серпанком пейзажем зі скелями і водними протоками. Складний напівфантастичний пейзаж тонко гармонує з характером та інтелектом портретованої. Здається, що хитка мінливість самого життя відчувається у виразі її обличчя, пожвавленого ледь відчутною посмішкою, її спокійно-впевненому, проникливому погляді. Обличчя і випещені руки патриціанки написані з надзвичайною обережністю і м'якістю. Прозорі, немов серпанок, світлотіні (так зване «сфумато») огортають фігуру, пом'якшують контури (рис. 102).

Ще й досі мистецтвознавці не дійшли згоди, хто ж слугував Леонардо моделлю для «Мони Лізи». Одні стверджують, що це була аристократка Беатриче д'Есте, інші згадують герцогиню Констанцу д'Авалос чи куртизанку Катерину Сфорца. Деякі дослідники впевнені, що художник, який нібито був бісексуалом, малював портрет зі свого учня і помічника Джіана Джакомо Капротті. Існує версія, що Леонардо зобразив себе у вигляді жінки. Є припущення, що прототипом Мони Лізи, як і більшості жіночих образів у творчому наробку майстра, була мати Леонардо да Вінчі. Проте найпоширенішою є класична версія, що цю жінку звали Ліза Жерердіна і була вона дружиною багатого флорентійського торговця Франческо ді Бартоломео дель Джіокондо, звідки й походить друга назва картини – «Джоконда».

Не менше питань викликає саме полотно: картина написана мазками довжиною 0,3–0,5 мм. Отже, для написання картини да Вінчі знадобилося кілька сотень сеансів. Зображення Джоконди складається приблизно з 30 слів рідкої, напівпрозорої фарби. Для такої ювелірної роботи художнику, напевне, доводилося одночасно з пензлем користуватися і лупою.

Але головна загадка «Мони Лізи» – це її посмішка. Ніхто не може точно сказати, які саме емоції зображені на обличчі жінки. Сумнівно навіть, чи посміхається вона взагалі. Більшість сучасних вчених вважає, що Леонардо використав таку властивість людського ока, як «периферійний зір»: коли глядач дивиться на губи Мони Лізи, він бачить посмішку, а тільки-но відводить погляд, йому здається, що Джоконда сумує. Леонардо завжди хвилювало питання про місце людини в цьому світі, і, схоже, один з варіантів відповіді він висловив в усмішці Мони Лізи: ця іронічна посмішка є знаком повного усвідомлення короткочасності людського існування на землі і покірності вічному порядку природи.

До найвідоміших картин, написаних в заключний період творчості Леонардо да Вінчі, належить *«Свята Ганна з Марією і немовлям Христом»* (1508–1510 рр.). Безмежна любов у погляді Богоматері і її лагідний, але рішучий жест, яким вона намагається відвернути сина від ягня – символу Святого Агнця, живого втілення Жертви Христової, – роблять її образ еталоном материнства, універсальним для всіх часів і народів. Свята Ганна посміхається майже так само, як «Джоконда», однак її посмішка наповнена не холодною іронією, а добротою і щирим співчуттям: Ганна знає про велике призначення Ісуса і розуміє, що як би мати не намагалася вплинути на його долю, визначене неодмінно збудеться (рис. 101).

Цікавою є також картина *«Святий Іван Хреститель»* (1513–1516 рр.). Це останній шедевр Леонардо да Вінчі, створений ним за три роки до смерті. Виразна світлотінь немов вихоплює постать святого з глибокого мороку, причому розташування джерела світла важко

визначити. Представлений персонаж в рівній мірі наділений жіночими і чоловічими рисами, глядач зазвичай сприймає цей образ як щось середнє між чоловіком і жінкою. Леонардо представив Іоанна Хрестителя як якийсь ідеальний тип, втілення мрії про нову людину (рис. 104).

Обидві картини, так само як і «Мона Ліза», зберігаються у Франції, де майстер провів останні роки свого життя.

Леонардо – архітектор

Нажаль, не існує жодного втіленого архітектурного проекту Леонардо да Вінчі. Але його малюнки і проекти будівель, задуми створення ідеального міста свідчать про талант видатного архітектора. Архітектурні замальовки зустрічаються на сторінках його наукових трактатів, на полях щоденників, на ескізах до картин, наприклад, **«Голова апостола Якова Старшого для фрески «Таємна вечеря» і архітектурний мотив»** (1495–1497 рр.).

Підчас перебування в Мілані Леонардо займався реконструкцією і прикрашанням герцогського палацу і, одночасно, досліджував проблеми фортифікаційного і гідротехнічного мистецтва. Він розробив ескіз покращеної системи водопостачання міста. З міланським періодом пов'язані також пошуки архітектурних форм і художнього образу головної культової центричної будівлі міста, варіанти якої заповнюють записники художника, наприклад, **«Собор з куполами: ескіз співвідношення пропорцій»** (1490 р.) (рис. 107).

Окрім вирішення конкретних задач, Леонардо да Вінчі багато уваги надавав теоретичним дослідженням. Так, він розробив проект **«Місто, що функціонує в двох рівнях»**, де верхній рівень надано пішоходам і наземним дорогам, а нижній призначено для гужового і водного вантажного транспорту, пов'язаного з підвалами будівель (рис. 108).

Розглядаючи в цілому архітектурні й містобудівні ідеї Леонардо да Вінчі необхідно зазначити, що головним для нього було комплексне розв'язання інженерних і художньо-образних задач.

Леонардо – вчений

Протягом всього життя да Вінчі багато часу віддавав науковим дослідженням. Одним з найбільших його внесків в науку були дослідження в галузі анатомії. Незважаючи на негативне ставлення церкви до анатомічного дослідження мертвого тіла, Леонардо вивчив понад 30 тіл методом автопсії. Він детально описав свої дослідження і висновки підчас розтину тіл, і ці записи свідчать, що його знання про людське тіло значно випереджали його час. В процесі досліджень Леонардо робив багато замальовок, наприклад, **«Малюнок ембріона»** (1510–1513 рр.). Отримані знання сприяли точному анатомічному зображенню людей на картинах і малюнках (**«Штудія немовлят»** і т.п.).

Вершиною анатомічних досліджень Леонардо да Вінчі вважається **«Вітрувіанська людина»** (1490–1499 рр.) – рисунок, створений як ілюстрація до книги про Вітрувія, і розміщений в одному зі щоденників художника. На ньому зображена фігура оголеного чоловіка у двох накладених одна на одну позиціях: з розведеними в різні сторони руками і ногами, вписана в коло; з розведеними руками і зведеними разом ногами, вписана в квадрат. Комбінація розміщення рук і ніг дає дві різні позиції. Центром кола є пупок, а центром квадрата – статеві органи. Згідно супровідним записам Леонардо, рисунок був створений для визначення пропорцій чоловічого тіла порівняно з канонічними пропорціями, описаними в

трактаті античного архітектора Вітрувія. Основними «мірами» при цьому є голова і обличчя, долоня, лікоть, ступня (рис. 105).

Багато часу Леонардо да Вінчі присвячував вивченню фізики, з усіх розділів якої його найбільше приваблювала механіка. В рукописах вченого можна знайти описи багатьох приладів, які вражають не лише специфічними принципами функціонування, а й оригінальністю призначення і навіть зовнішнім виглядом (*«Проект землечерпалки для будівництва каналів»*, 1503–1507 рр.; *«Арсенал»*, 1485–1488 рр.).

Да Вінчі є автором кількох наукових трактатів. *«Книга про живопис»* розкриває його погляди теоретика реалістичного мистецтва: в ній містяться його думки в галузі анатомії і перспективи, досліджено закономірності побудови гармонійної людської фігури, наведено роздуми про взаємодію кольорів і рефлексії та багато іншого.

Великий інтерес представляє не тільки те, що він писав, але і те, як писав. Рядки тягнуться справа наліво, а букви перевернуті так, що читати написане легше з допомогою дзеркала. Чому він так писав? Точної відповіді немає, є лише безліч версій: від простих – йому було зручніше так писати – до «детективних» – мовляв, це особливий шифр, за допомогою якого да Вінчі намагався захистити свої ідеї від сторонніх очей.

Леонардо да Вінчі є автором багатьох геніальних винаходів. Ось лише деякі з них: колісниця, захищена обладунками – прототип танку; скорострільна пушка – предтеча автомату; снаряд, що вибухає при ударі і розсіює навколо шматки металу – прототип шрапнелі; машини для риття з ковшем; ласті, скафандр і різні пристрої для дихання під водою; підводні човни, які за формою нагадують рибу; вертоліт і перший варіант сучасного пропелера; різні типи парашутів; модель велосипеда; саморухома повозка, схожа на сучасний автомобіль; зубчаті колеса з анкером для годинника з гирями; текстильні станки; типографські машини; домкрат для підняття важких предметів; лінзи й окуляри і таке інше.

Неймовірно цікавим та інформативним є знаменитий лист Леонардо да Вінчі до герцога Лодовіко Сфорца: «Ясновельможний Добродію, розглянувши і цілком обміркувавши дослідження всіх тих, що вважаються майстрами і винахідниками військових знарядь, і розуміючи, що за дією вони нічим не відрізняються від звичайних, я постараюся, не завдаючи нікому шкоди, відкрити перед Вашою Світлістю деякі мої секрети». Далі йде перелік всього, що він може виготовити в цій області. Тут і гармати, мортири і снаряди, «практичні і красиві», і «міцні мости, які можна легко переносити і з допомогою яких можна переслідувати ворога, а іноді і втікати від нього». Далі йдуть особливі гармати, «які метають дрібні камені подібно бурі і наводять своїм димом великий страх на ворога». «Я знаю, – продовжує Леонардо, – способи прокладати, не створюючи ні найменшого шуму, підземні ходи, вузькі і звивисті. Також влаштую я криті вози, безпечні і неприступні, які вріжуться зі своєю артилерією в ряди ворога, а за ними неушкодженою пройде піхота. Взагалі, згідно з обставинами, я можу створювати найрізноманітніші знаряддя для заподіяння шкоди. У разі, якщо справа відбувається на морі, я знаю безліч знарядь, у вищій мірі придатних для нападу та оборони, вмію створювати кораблі, які витримують саму жорстоку стрілянину, і вибухові речовини та засоби, що виробляють дим».

Читаєш, і очам не віриш. Найстрашніші, ще не відомі на той час знаряддя знищення ввижались людині, що створила трепетні і ліричні живописні образи. Але, сказавши, як можна їх використовувати для шкоди, Леонардо тут же додає: «У мирний час сподіваюся

бути надзвичайно корисним порівняно будь з ким як зодчий у спорудженні будівель громадських і приватних та у проведенні води з одного місця в інше. Можу працювати як скульптора над мармуром, бронзою і глиною, також у живописі можу робити все, що тільки можна зробити, щоб порівнятися з усяким, хто б він не був».

На щастя, Леонардо да Вінчі увійшов в історію, як творець «Джоконди», «Таємної вечери» і безлічі інших світлих образів, а не як руйнівник.

Останні роки життя, з 1516 р., Леонардо да Вінчі провів у Франції, куди переїхав на запрошення французького короля Франциска I. проте Леонардо вже мав слабе здоров'я і працював небагато, переважно як інженер. Він помер 2 травня 1519 р., коли йому було лише 67 років.



Рисунок 89 – Хрещення Христа



*Рисунок 90 – Голова ангела
(фрагмент картини Хрещення Христа)*



Рисунок 91 – Благовіщення



Рисунок 92 – Портрет Джиневри Бенчі



Рисунок 93 – Поклоніння волхвів



Рисунок 94 – Мадонна Бенуа



Рисунок 95 – Мадонна в гроті



Рисунок 96 – Мадонна з гвоздиною



Рисунок 97 – Мадонна Літта



Рисунок 98 – Дама з горностаєм



Рисунок 99 – Портрет дами
(«Чарівна дружина коваля»)

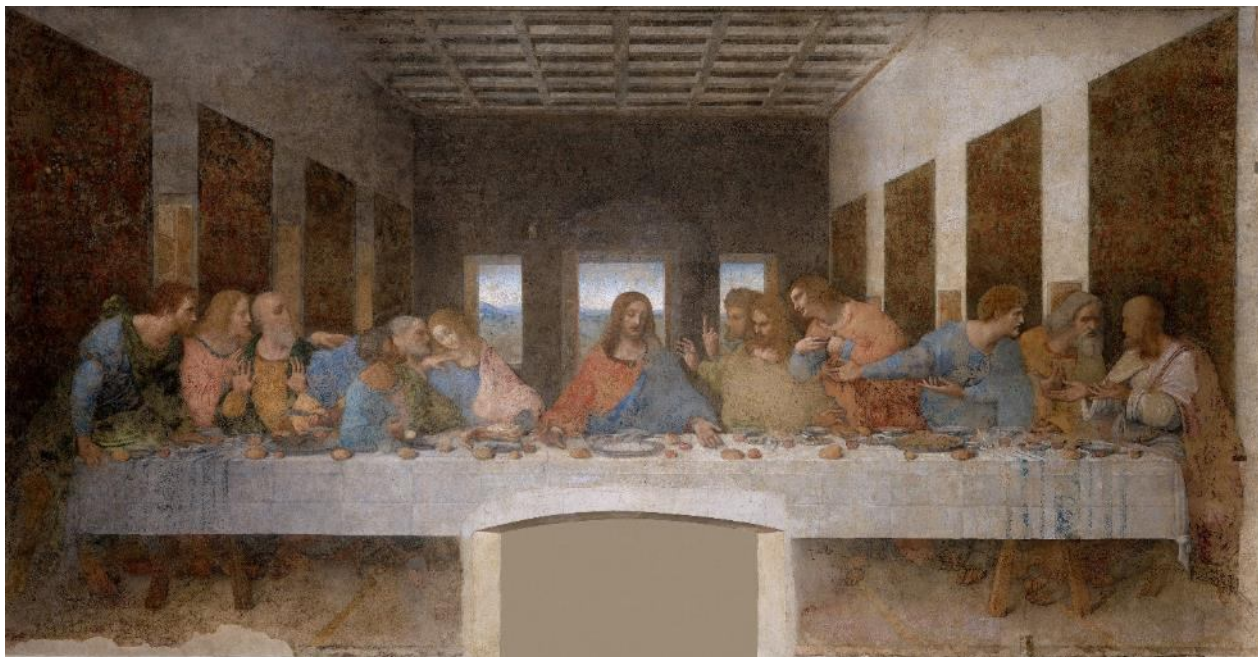


Рисунок 100 – Таємна Вечеря



Рисунок 101 – Свята Ганна з Марією і немовлям Христом



Рисунок 102 – Мона Ліза (Джоконда)



Рисунок 103 – Портрет Ізабелли д'Есте

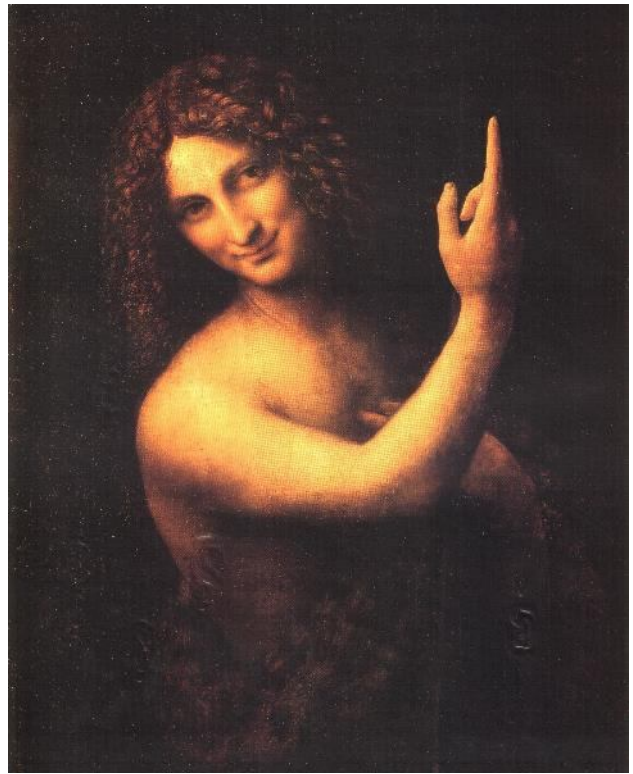


Рисунок 104 – Святий Іван Хреститель

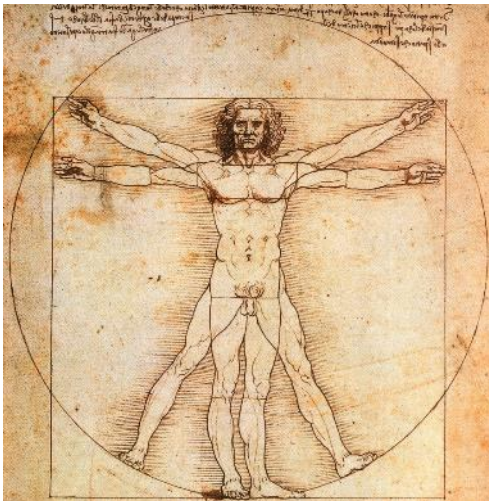


Рисунок 105 – Вітрувіанська людина



Рисунок 106 – Битва при Ангіарі

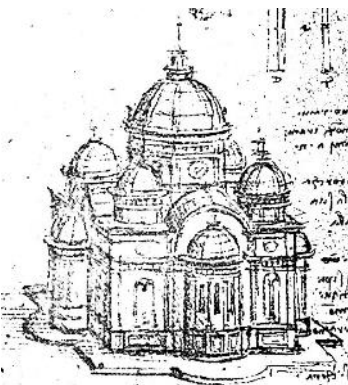


Рисунок 107 – Собор з куполами: ескіз співвідношення пропорцій

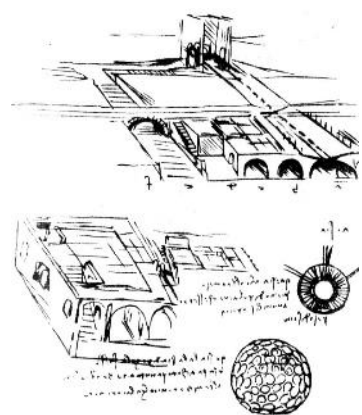
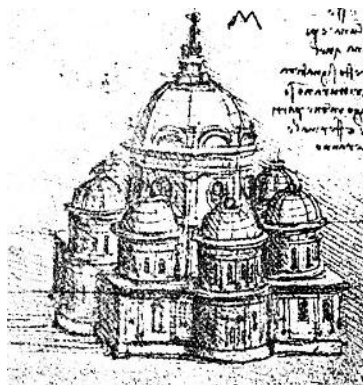


Рисунок 108 – Місто, що функціонує в двох рівнях

Лекція 7 Творчість Рафаеля Санті

План лекції

1. *Мадонни Рафаеля*
2. *Рафаель – портретист*
3. *Ватиканські станци та інші монументальні роботи*
4. *Рафаель – архітектор*

Рафаель Санті (1483–1520 рр.) народився в м. Урбіно, в родині художника Джованні ді Санті. У 1491 р. померла мати Рафаеля, а у 1494 р. – батько, який був його першим учителем. Кілька років Рафаель живе з мачухою, але вже з 1496 р. він вчиться і працює в м. Перуджа, в майстерні Пьетро Перуджино. Сімнадцятилітнім юнаком він виявив справжню творчу зрілість. У 1504 р. Рафаель переїздить до Флоренції, де знайомиться з творчістю Леонардо да Вінчі і Мікеланджело. У 1508 р. молодий художник, за запрошенням папи Юлія II і клопотанням свого земляка Браманте, переїздить до Риму, де повною мірою розкривається його талант художника і архітектора. Серед ранніх робіт Рафаеля варто відзначити *«Автопортрет»* (1506 р.) та ще кілька робіт, цікавих за технікою виконання і композиційною побудовою.

Картина *«Заручини Марії»* (1504 р.) була написана на замовлення сімейства Альбаццині для оформлення сімейної капели Сан Франческо в містечку Чітта ді Кастелло. У цей період Рафаель перебував під впливом стилю свого вчителя Перуджино: техніка написання настільки схожа, що свідчить про авторство тільки підпис Рафаеля. Кожна з фігур окремо не представляє великого інтересу, але разом вони утворюють дуже цілісну і красиву просторово-ритмічну групу. Вільний простір площі служить немов паузою між фігурами і стрункими формами храму-ротонди, купол якої повторює напівциркульне завершення всієї картини. Разом з тим, безпомилкове з архітектоничної точки зору подання будівлі храму в глибині картини демонструє видатний талант Рафаеля в галузі архітектури (рис. 109).

Картина *«Три грації»* (1503–1505 рр.) написана в той же період, що і *«Заручини Марії»*, однак у цій роботі вплив Перуджино значно слабшає, а в динаміці представленої сцени, енергійних, вільних мазках і теплоті колориту проявляється оригінальний стиль Рафаеля (рис. 111).

Мадонни Рафаеля

Творчий спадок Рафаеля, незважаючи на коротке життя, дуже багатий і різноманітний. Проте однією з улюблених тем його творчості, беззаперечно, були Мадонни, яких він написав величезну кількість. Мадонни Рафаеля зрозумілі з першого погляду. Вони живуть в гармонії зі своїми почуттями, в гармонії з природою і людьми. Краса зрілої жіночності невіддільна у них від благородної натхненності материнства.

«Мадонна Конестабіле» (1502–1504 рр.) – один з ранніх творів Рафаеля, що вирізняється ніжним ліризмом і тонкою одухотвореністю, просвітленістю образу молодої матері, зображеної на тлі прозорого умбрійського пейзажу. Округлі лінії м'яко окреслюють фігури Богоматері і немовляти. Кругле обрамлення картини сприймається як природне завершення ритмічної гри ліній. Тендітному образу Марії, настрою тихої задуми добре

відповідає пустинний ландшафт. Картині притаманна та цілісність втілення задуму, яка стане характерною рисою всієї творчості Рафаеля (рис. 112).

У картині *«Мадонна дель Грандучі»* (1505 р.) Рафаель пейзажний фон замінив нейтральним, а тондо – прямокутним обрамленням, що надало всій композиції більш суворий характер. Зберігаючи відтінок інтимності, образ Мадонни зі своїм сином на руках таїть в собі щось урочисте.

В роботі *«Святе сімейство (Мадонна з безбородим Йосипом)»* (1506–1508 рр.) юну матір і немовля Рафаель наділив надзвичайно привабливою зовнішністю. Йосип, немолода людина з дуже характерними і далеко не привабливими рисами обличчя, є різким контрастом до ідеальної краси Марії та Ісуса. Ймовірно, в образі Йосипа Рафаель дав портрет конкретної особи – замовника картини. У цій картині також яскраво проявився талант Рафаеля-пейзажиста (рис. 110).

Флорентійський період у творчості Рафаеля характерний тим, що образ мадонни втрачає колишню тендітність і молитовність. Він стає більш земним і людським, складнішим у передачі живого почуття. Такими є кілька картин тих років, у яких Марія представлена на повний зріст, на фоні пейзажу, з двома дітьми біля її ніг (Христом та Іваном Хрестителем). Вони варіюють один тип композиції, знайдений раніше Леонардо, де фігури персонажів створюють пірамідальні групи.

У творі *«Мадонна в зелені (Мадонна на лузі)»* (1505–1507 рр.) обличчя молодої золотоконої матері втілює ідеал краси, який Рафаель шукав протягом цілого життя і не міг, за його власним визнанням, знайти в одній реальній жінці. Марія з ніжністю дивиться на здорових малюків – Ісуса та Іоанна, що бавляться біля її колін. На зеленому лузі біліють ромашки, червоніють маки, вдалині – річка, за нею – оповиті блакиттю гори. Марія зображена босоніж і без якихось дорогих прикрас (рис. 113).

Картина *«Мадонна зі щогликом»* (1507 р.) вважається однією з кращих картин Рафаеля флорентійського періоду. Тут художник моделює фігури переважно кольором, практично не використовуючи світлотінь. Через кілька десятиліть після написання картина сильно постраждала, була реконструйована, проте сліди пошкодження помітні і сьогодні (рис. 114).

Картина *«Прекрасна садівниця (Мадонна з Немовлям та Іваном Хрестителем)»* (1507–1508 рр.) по суті, як і дві вищеназвані, варіює один і той же тип композиції, складений з фігур Марії, немовляти Христа та Івана Хрестителя, що утворюють пірамідальні групи в дусі знайдених раніше Леонардо композиційних прийомів. Але кожна із золотокоших мадонн по-своєму прекрасна (рис. 115).

Одночасно з розробкою звичної для нього пірамідальної композиції картини, Рафаель шукає нові рішення.

В роботі *«Мадонна дель Седдіа (Мадонна в кріслі)»* (1510–1515 рр.) кругле обрамлення охоплює фігури тісним кільцем, максимально наближаючи їх до глядача. Тут композиція, як спіраль, стискається від країв до центру. Стискаючи композицію до межі, позбавляючи її вільного простору, Рафаель з небувалою до того силою передає захисну силу палких материнських обіймів. У зовнішньому вигляді Богородиці немає ніяких ознак святості. Її голова зав'язана строкатою хусткою, на плечі накинута вишита селянська шаль, на зразок тих, що носили прості римлянки (рис. 116).

У картині *«Мадонна ді Фоліо»* (1511–1512 pp.) Рафаель представив Марію на небі, сидючи на хмарі, а також фігури святих та донатора, що залишилися на землі. Не можна не відзначити також тонке опрацювання пейзажу, на тлі якого зображені персонажі (рис. 118).

«Сікстинська Мадонна» (1515–1519 pp.) – найвидатніший твір Рафаеля, що призначався для церкви святого Сікста в м. Пьяченца. На відміну від ранніх, світліших за образом і ліричніших мадонн, це величний образ, сповнений глибокого значення. Серйозно і печально дивиться Марія в далечінь, немов передчуваючи трагічну долю сина. Зліва від мадонни зображений святий Сікст, схожий на папу Юлія II, що захоплено споглядає диво, праворуч – свята Варвара, яка благоговійно потупила погляд. Внизу два ангела, що дивляться вгору і ніби повертають нас до головного образу – Мадонні і її не по-дитячому зосередженого немовляти (рис. 119).

Бажаючи представити явлення Богоматері як зрине чудо, Рафаель сміливо вводить натуралістичний мотив роздвинутої завіси. Зазвичай в картинах подібну завісу відкривають ангели, але в картині Рафаеля завіса розкрилася сама собою, керована невідомою силою. Відтінок надприродності є і в тій легкості, з якою Марія, притискаючи до себе важкого сина, простує, ледь торкаючись босими ногами поверхні хмари, прямо назустріч глядачеві.

Рафаель – портретист

Рафаель був чудовим портретистом, при цьому більшість його портретів – жіночі. За велику кількість створених чарівних жіночих образів його називають «співцем жіночої краси». Рафаель був гарним рисувальником, тому дуже цікавими є жіночі портрети, виконані в техніці рисунку: *«Бюст жінки з косою»* (1504 p.), *«Жінка біля вікна»* (1505–1507 pp.), *«Жінка з дитиною за читанням»* (1515 p.) (рис. 117).

Галерея живописних жіночих портретів також дуже приваблива.

У картині *«Вагітність»* (1505–1506 pp.) Рафаель з нової точки зору розкриває близьку йому тему материнства, яка червоною ниткою проходить через усі образи мадонн. Художник з властивою йому чуттєвістю передає цілком земну красу жінки, яка готується стати матір'ю.

Цікава історія «створення» картини *«Дама з єдинорогом»* (1505 p.): у 1935 p., в процесі розчищення картини «Свята Катерина Олександрійська», реставратори виявили під нею портрет світського особи – молодій жінки, яка тримала в руках єдинорога. Фахівці віднесли «Даму з єдинорогом» до флорентійського періоду творчості Рафаеля, оскільки саме в цей період художник захоплювався фоновими пейзажами в дусі Леонардо. Але тут немає Леонардівського «затуманення» персонажів: пейзажі Рафаеля по-Рафаєлевському ясні.

Кілька портретів Рафаель написав зі своєї коханої жінки – чарівної Форнаріни. Серед них картина *«Дама в покривалі (Донна Велата)»* (1513–1516 pp.). Ім'я, а точніше, прізвище «Форнаріна» в перекладі означає булочниця. Пов'язано це з тим, що ця римлянка з ясними благородними рисами обличчя, яка удостоїлася любові великого живописця, була дочкою пекаря. Ймовірно, образ цієї жінки незмінно надихав Рафаеля, оскільки дослідники його творчості схильні бачити портретну схожість в образах «Дами в покривалі» і «Сікстинської мадонни» (рис. 121).

«Портрет Форнаріни» (1518–1519 pp.) є одним з найбільш чуттєвих, емоційно насичених у творчості Рафаеля. У 1760 p. Казанова писав: «немає митця, який би міг порівнятися з Рафаелем в передачі краси людського тіла, але якщо можна було б запитати у

цього художника, що є краса, він напевно б відповів, що не знає, оскільки відчув її серцем». Дійсно, в зображенні оголеної жіночої натури, а точніше в чуттєвості, якою Рафаель наділяє своїх персонажів, йому немає рівних. І це не дивно, адже художник прожив яскраве життя, наповнене любовними переживаннями і, за деякими відомостями, завершив свій земний шлях у обіймах саме цієї жінки – прекрасної Форнаріни (рис. 122).

Писав Рафаель і портрети видатних діячів свого часу. Так, Рафаель створив кілька портретів папи Юлія II, який надзвичайно прихильно ставився до нього і ставив вище всіх художників того часу. Художник ніколи не прикрашав образ старіючого папи, але той незмінно залишався задоволений витворами свого улюбленця. Серед таких робіт *«Портрет папи Юлія II»* (1511–1512 рр.) (рис. 120).

Граф Кастільйоне, з якого був написаний *«Портрет Бальдассаре Кастільйоне»* (1514–1516 рр.), був одним з найвидатніших італійських гуманістів XVI століття і, разом з тим, близьким другом Рафаеля. Художник і письменник, мабуть, мали один на одного великий вплив, були один одному потрібні. Геній Рафаеля брав у Кастільйоне все, чого йому бракувало в освіті, в обґрунтуванні своїх ідеалів. Кастільйоне ж знаходив у творах Рафаеля підтвердження цінності своїх думок. Кастільйоне зображений у зрілому віці. Його обличчя спокійне і привітне, погляд розумний і одухотворений. Одяг переважно темних кольорів: такий був смак самого Кастільйоне. Поняття шляхетності в справжньому сенсі цього слова повною мірою застосовне у відтворенні його зовнішності.

Ватиканські станци та інші монументальні роботи

У 1508 р. Рафаель був запрошений в Рим, до двору папа Юлія II. З 1509 р., за дорученням папи, він починає роботу з оформлення фресками парадних кімнат папського палацу, що отримали назву ватиканських станц (stanza – італ.: кімната). Кількість станц була величезною, тому над розписами працювало багато відомих художників. Однак незабаром залишився тільки Рафаель з кількома своїми учнями. Інших художників вигнали за наказом папи, а їхні вже написані фрески збили зі стін, бо Юлій II вважав, що лише картини Рафаеля відповідають загальній концепції і девізу «Істина, добро, краса».

Причиною звільнення одразу більш ніж двадцяти художників став поганий настрій Юлія II. Папа регулярно навідувався в станци і особисто контролював хід робіт. Одного разу він в черговий раз розглянув одну з фресок Рафаеля, а потім оцінив те, що було виконано іншими. І несподівано вибухнув: «Наказую негайно збити всю цю мерзоту, яку вони тут намалювали!». Потім, повернувшись до Рафаеля, він тихо промовив: «А ти працюй, мій хлопчик. Ти один знаєш, як це треба робити».

Фрескою, що викликала таку високу оцінку папи, була *«Афінська школа»* (1509–1511 рр.), одна з фресок станци делла Сеньятура (кімнати друку).

Весь простір цієї кімнати заповнений живописом: розділене на чотири частини склепіння прикрашене алегоричними фігурами, що становлять єдину декоративну систему з розписами стін. На довгих стінах цієї кімнати, перекритої вітрильними склепіннями, розміщені композиції *«Афінська школа»* і *«Диспут»*, на вузьких – *«Парнас»* і *«Мудрість, Помірність і Сила»*, що являло собою чотири сфери духовної діяльності людини: філософію, богослов'я, поезію і юриспруденцію.

«Афінська школа», в якій Рафаель на фоні перспективи інтер'єру чудового храму зобразив групу античних філософів, є найвідомішою з усіх фресок Ватиканських станц. З

глибини анфілади грандіозних аркових прольотів виступає група античних мислителів. У центрі зображений Платон, який вказує на небо, і Аристотель, що тримає руку паралельно землі. Вони розмірковують про філософських категорії душі та розуму. Платона Рафаель наділив рисами свого великого сучасника Леонардо да Вінчі. Зліва вгорі зображені Сократ і Ксенофан; трохи нижче, в лавровому вінку на голові прилаштувався безтурботний Епікур, який радив отримувати задоволення від кожного прожитого дня, поруч – Піфагор, який щось записує у великій книзі. Праворуч внизу, зігнувшись над дошкою, щось креслить Евклід, явно схожий на архітектора Браманте, поруч з ним розташувався Зороастр з глобусом. Другим праворуч внизу Рафаель зобразив самого себе в чорному береті, а одинока постать Геракліта, що сидить на передньому плані, спершись на ліву руку – це портрет Мікеланджело, який став знаком поваги Рафаеля до свого конкурента, який саме в цей час розписував склепіння Сікстинської капели (рис. 123).

Другою за значущістю фрескою станци делла Сеньятура є композиція *«Диспут (Тріумф релігії)»* (1509–1510 рр.). На цій фресці бесіда отців церкви і вчених теологів зображена як грандіозний тріумф християнської церкви, в якій земні персонажі об'єднуються з видовищем чудесного явлення «Трійці» в оточенні святих та ангелів. Композиція «Диспуту» вирішена так, що простір велично і плавно йде в глибину, підпорядковану ритму двох величезних півкіл, що об'єднують світ земний і світ небесний. Ця композиція уподібнює «Диспут» гігантській вітварній абсиді ранньохристиянського храму. Разом з тим, окремі персонажі прописані з надзвичайною ступенем деталізації (рис. 124).

В станці д'Еліодоро Рафаель також написав кілька дуже цікавих фресок.

Фреска *«Вигнання Еліодора»* (1511–1514 рр.) вирізняється напруженим драматизмом. Тема фрески, як завжди, була обрана папою. Сюжет картини – біблійний. Останні століття дохристиянської ери жиди в Палестині перебували під владою перських царів з династії Селевкідів. Вірний слуга одного з них, Еліодор, був посланий в Єрусалим, щоб вивезти з храму Соломона його незліченні скарби. Згідно з апокрифу, коли Еліодор зі своїми воїнами увірвався в храм, він побачив страхітливого вигляду небесного вершника на багато спорядженому коні, і цей кінь кинувся на Еліодора і почав топтати його своїми копитами. Два молодих супутника цього вершника, якими були ангели, завдали Еліодору кілька ударів батогами. Раптовість дива – вигнання грабіжника храму небесним вершником, – передана стрімкою діагоналлю головного руху, використанням світлового ефекту. Сцена настільки динамічна, що створюється враження, ніби за мить кінь вискочить з кадру, а два ангела здіймуться в небо. Серед глядачів, які дивляться на вигнання Еліодора, зображений папа Юлій II. Це натяк на сучасні Рафаелю події – вигнання французьких військ з папської області. Незважаючи на певну схожість архітектонічної структури «Вигнання Еліодора» і «Афінської школи», контраст між цими роботами разючий. Якщо «Афінська школа» пройнята духом гуманізму і торжества людської гідності, то у «Вигнанні Еліодора» панує атмосфера насильства і жорстокості (рис. 125).

Фреска *«Меса в Больсені»* (1512 р.) присвячена відтворенню історичної події. Як розповідає легенда, якось в місті Больсені правив месу невіруючий священик, якого викрив бог: з облатки для причастя потекла кров. Цій сцені протиставлено зображення набожного папи Юлія з кардиналами і швейцарськими ландскнехтами. Таким чином, поряд з персонажами більш умовними зображені люди в сучасному одязі, з яскраво та

індивідуальними портретними рисами. Гостріше відтіняючи один одного в таких контрастах, реальне та ідеальне утворює тут складний і виразний сплав.

Фреска *«Звільнення апостола Петра з в'язниці»* (1513–1514 рр.). демонструє ще одну грань живописного генія Рафаеля – його вміння ілюзорно відтворювати різноманітні світлові ефекти. Майже сліпуче світло випромінює постать ангела, що виводить Петра з в'язниці; відблиски цього світла бачимо на металевих латах стражників; зовсім іншим світлом висвітлює хмари місяць (рис. 126).

Дуже цікавою є фреска *«Пожежа в Борго»* (1516 р.) в станції дель Інчендіо. Рафаель, найімовірніше, був лише автором картону до фрески, а її безпосереднє виконання належить його учням. Складна композиційна побудова і динамічність *«Пожежі в Борго»* характерні для зрілої манери Рафаеля. У цій фресці емоційний рух – крик про допомогу – різкими ривками йде від переднього плану у глибину сцени (рис. 127). Збереглося також безліч підготовчих малюнків Рафаеля до цього твору.

Серед інших монументальних робіт Рафаеля римського періоду особливе місце займає *«Тріумф Галатеї»* (1511–1514 рр.). У 1508–1512 рр. один з римських банкірів, Агостіно Чигі, зводить палац під назвою вілла Фарнезіна і пропонує Рафаелю розписати стіни одного із залів (рис. 128). Фреска *«Тріумф Галатеї»* стала найзнаменитішою з розписів. Галатея зображена Рафаелем згідно з традиційним уявленням – в колісниці-мушлі, запряженій дельфінами (рис. 129). Німфа Галатея – дочка морського старця Нерей. У неї закохується сицилійський циклоп Поліфем, син Посейдона, але Галатея відкидає його любов: її серце належить синові бога родючості, лісів і полів Фавна – Акіду. Одного разу, збожеволівши від нерозділеного кохання і ревності, Поліфем вбиває Акіду, обрушивши на нього скелю. Галатея перетворила кров загиблого коханого в прекрасну прозору річку. Легенда стверджує, що з того часу вона оберігає подорожуючих по воді від усіляких нещасть.

Рафаель – архітектор

Останні п'ять років життя Рафаеля були віддані архітектурі. І хоча будівельний досвід він мав і раніше, але найбільше уваги архітектурній творчості припадає саме на ці роки.

Перша побудова Рафаеля – *церква Сант Еліджо дельї Орефічі* (1509 р.), зведена для цеху ювелірів Рима. Споруда має форму грецького рівностороннього хреста. При невеликих розмірах храм звертає на себе увагу різноманітністю і стрункістю пропорцій, значною висотою. Стіни абсолютно гладкі, майже позбавлені деталей і орнаменталістики. Чистота і витонченість форм характерні для Рафаеля (рис. 130).

За проектними рисунками Рафаеля було побудовано кілька палаццо.

В *палаццо Відоні (Кафареллі)* (1515 р., Рим) Рафаель був лише автором проекту, а зведенням будівлі керував Лоренцетто. Фасадне рішення цієї будівлі було близьким до вирішення римського будинку Браманте (1509), який називають також будинком Рафаеля, бо він у ньому жив і помер. Будинок Браманте-Рафаеля не зберігся: був розміщений навпроти собору Святого Петра і знесений при зведенні в XVII столітті колонади Берніні. Але палаццо Відоні – твір Рафаеля – існує і в даний час. У ньому, так само як і в творі Браманте, двоярусна структура, яка будується на сильному пластичному контрасті масивного рустованого першого поверху і легкого портика другого ярусу з парними тричетвертними колонами тосканського ордера (замість напівколон у Браманте). Таким чином, ордер у Рафаеля утвердився в якості головної теми фасадного рішення. Ця ісистема в подальшому

отримає досить широке застосування, зокрема, у творчості Мікеле Санмикеле і Андреа Палладіо (рис. 131).

Будівля **палаццо Пандольфіні** (1515–1520 рр., м. Флоренція) також побудована за малюнками Рафаеля. Палаццо є винятком з традицій флорентійського зодчества. Своєрідність його насамперед у тому, що воно, примикаючи до саду, не має звичайного замкнутого двору, а відкрите до зелені тричастинною лоджією. Будівля двоповерхова, що теж незвично. Другий поверх має значний відступ порівняно з нижньою частиною стіни. Тут ордер як організуючий фасад початок відсутній (його роль обмежена тільки участю в наличниках вікон), стіна – гладка, значення русту також мінімальне (закріплення кутів, виділення центрального входу), основний же акцент перенесений на оформлення вікон, де з'являється чергування фронточиків – трикутних і лучкових, розташованих в шаховому порядку. Пластична розробка карниза будується на античних деталях (рис. 132).

Палаццо Бранконіо дель Аквіла (1520 р., м. Рим) було побудовано для Джованні Баттіста дель Аквіла поблизу собору Святого Петра і знесене при будівництві колонади Берніні. Палаццо вирізнялося надзвичайною своєрідністю загальної організації фасаду і його декорування. На фасаді – ордер, але в даному випадку він розташований на першому ярусі: напівколони чергуються з великими арками. Уся верхня частина фасаду трактована як єдина площина, ритмічно розчленована тонкими горизонтальними тягами, віконними прорізами, що чергуються з нішами, і рясно застосованою скульптурою – у вигляді статуй, стуківих рельєфів і орнаментальних мотивів. Ступінь рельєфності деталей зменшувалася знизу вгору. Фасад справляв враження виключної декоративної насиченості і особливої святковості (рис. 133). Декорування, в тому числі і статуї, виконані Джованні да Удіне.



Рисунок 109 – Заручини Марії



Рисунок 110 – Святе сімейство



Рисунок 111 – Три Грації



Рисунок 112 – Мадонна Конестабіле



Рисунок 113 – Мадонна в зелені



Рисунок 114 – Мадонна зі щогликом



Рисунок 115 – Прекрасна садівниця



Рисунок 116 – Мадонна в кріслі



Рисунок 117 – Жінка з дитиною за читанням



Рисунок 118 – Мадонна ді Фоліо



Рисунок 119 – Сікстинська Мадонна



Рисунок 120 – Портрет папи Юлія II



Рисунок 121 – Донна Велата



Рисунок 122 – Портрет Форнаріни



Рисунок 123 – Афінівська школа

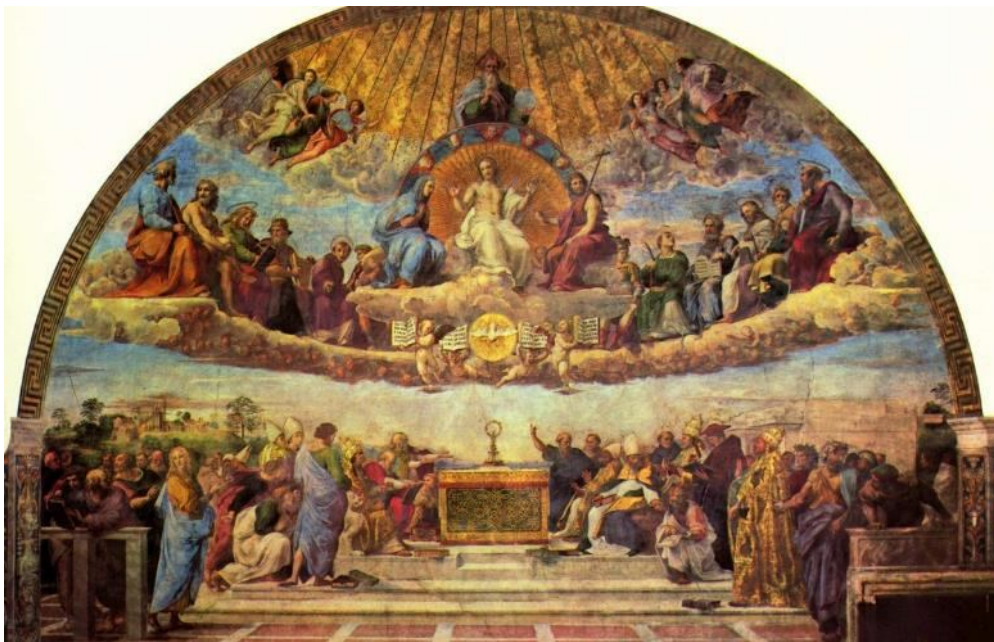


Рисунок 124 – Тріумф релігії



Рисунок 125 – Вигнання Еліодора



Рисунок 126 – Звільнення апостола Петра з в'язниці



Рисунок 127 – Пожежа в Борго



Рисунок 128 – Розписи вілли Фарнезіна



Рисунок 129 – Триумф Галатеї



Рисунок 130 – Церква Сант Еліджо делї Орефічі

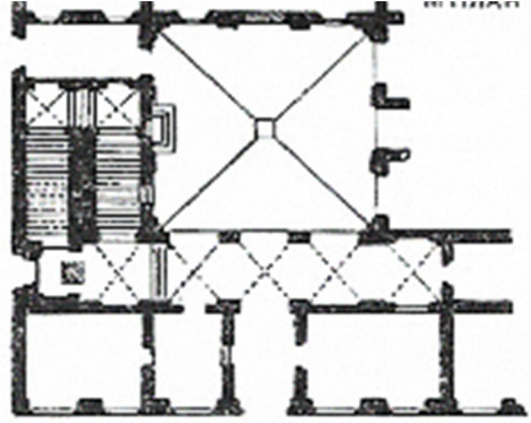


Рисунок 131 – Палаццо Відоні: загальний вид і план

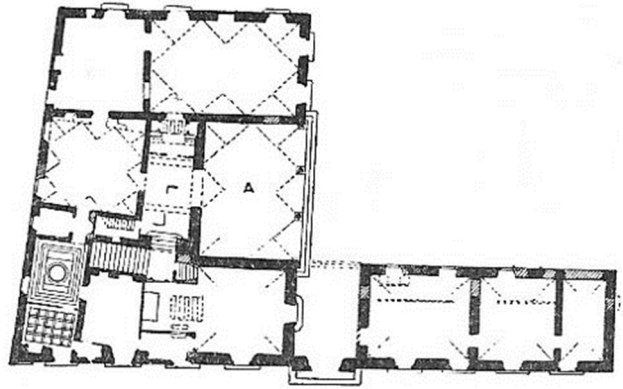


Рисунок 132 – Палаццо Пандольфіні: загальний вид і план

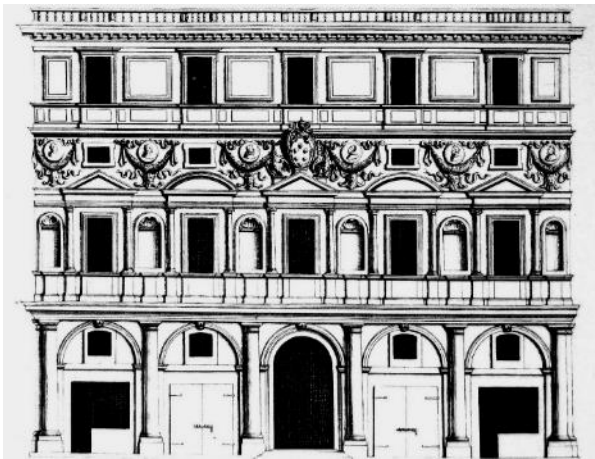


Рисунок 133 – Палаццо Бранконіо дель Аквіла



Рисунок 134 – Палаццо Спада

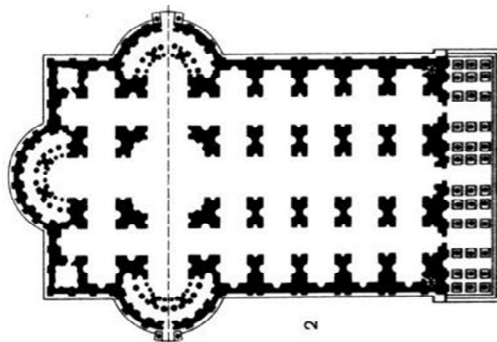


Рисунок 135 – Проект собору Святого Петра (варіант Рафаеля)

Палаццо Спада (Рим) являє собою синтез двох композиційних прийомів, раніше використаних Рафаелем. Нижній ярус має рустовану поверхню, як у палаццо Відоні, а верхні яруси надзвичайно пластичні і насичені декором, як у палаццо Бранконіо дель Аквіла (рис. 134).

Наймасштабніша архітектурна робота Рафаеля, якою він займався впродовж 1514–1520 рр., – це участь у будівництві **собору святого Петра**. Після смерті Браманте у 1514 р., Рафаель був призначений керівником будівництва собору: з квітня – тимчасово, а вже з серпня його помічником призначили відомого архітектора Фра Джокондо да Верона, який мав компенсувати нестачу технічного будівельного досвіду у Рафаеля. З липня 1515 р. Рафаель став головним архітектором собору і вимушений був вирішувати надзвичайно складну задачу: за проектом Браманте храм мав бути абсолютно центричним, симетричним за двома осями, а духовенство наполягало на зміні плану в бік розвитку вхідної частини. У своєму проекті Рафаель намагався поєднати основне ядро композиції Браманте з багатонефною вхідною частиною, обмеженою прямокутними обрисами (рис. 135). В разі реалізації головний фасад був би сильно висунутий вперед, а купольна частина відійшла б на задній план. Втіленню проекту перешкодила смерть митця.

Рафаель помер 6 квітня 1520 р. і похований в Пантеоні. На його надгробку така епітафія: «Тут спочив той самий Рафаель, за життя якого мати-природа боялася бути перевершеною, а після його смерті ледве не вмерла від туги».

Лекція 8 Творчість Мікеланджело Буонарроті

План лекції

- 1. Мікеланджело – скульптор*
- 2. Мікеланджело – художник*
- 3. Мікеланджело – архітектор*

Мікеланджело Буонарроті (1475–1564 рр.) народився в селищі Капрезе поблизу містечка Ареццо, що біля Флоренції, в родині градоправителя. Батько Мікеланджело за службовими справами був пов'язаний з правлячою родиною Медичі, завдяки чому майбутній скульптор і художник у 13 років вступив до майстерні Гірландайо, а через рік – до художньої школи при дворі Лоренцо Медичі. Після кількох років наполегливого навчання талант молодого Мікеланджело розкрився на стільки, що був відзначений самим Лоренцо Медичі, який з того часу став його покровителем і головним замовником молодого скульптора. Поїздки в Болонью і Рим завершили художню освіту Мікеланджело.

Мікеланджело – скульптор

Від самого початку і протягом всього творчого шляху в центрі уваги Мікеланджело була людина, дієва, активна, готова до подвигу, охоплена пристрастю і сповнена відчуттів. Про це свідчать вже його ранні роботи.

Рельєф **«Битва кентаврів»** (1490 р.) розкриває драматизм і бурхливу динаміку сутички, безстрашність і енергію бійців, могутню пластику взаємопов'язаних могутніх фігур, пронизаних єдиним стрімким ритмом.

Статуя *«Вакх»* (1496–1497 рр.). виконана за замовленням банкіра і колекціонера Джакомо Галлі і була призначена для оформлення його саду. Голову бога виноробства прикрашають грона винограду, які, як і келих в руці, є його традиційним атрибутом (рис. 136).

Першим великим оригінальним твором майстра стала *«Пьета»* (1498–1501 рр., висота 174 см). Драматичну тему оплакування Христа Богоматір'ю скульптор вирішує в глибоко психологічному плані, відтворюючи безмежне горе нахилом голови і жестом руки Мадонни. Обидві фігури скомпоновані в неподільну групу, в якій жодна деталь не порушує замкнутого силуету, його пластичної виразності. *«Пьета»* одразу була визнана справжнім шедевром і принесла Мікеланджело славу кращого італійського скульптора (рис. 137).

Ще однією всесвітньо відомою скульптурою є *«Давид»* (1501–1504 рр., висота 4,34 м). На відміну від Донателло і Верроккіо, що зображували Давида після перемоги над ворогом, Мікеланджело представив його перед боєм. Майстер зосередив увагу на вольовій зібраності і концентрації сил героя, передавши їх пластичними засобами: при зовні спокійній позі героя з могутнім торсом і чудово модельованими руками і ногами, його прекрасне натхненне обличчя виражає граничну зібраність фізичних і духовних сил, всі м'язи здаються наповненими рухом. Статуя була встановлена в центрі Флоренції – на площі Синьорії перед будівлею палаццо Веккіо. Цією гігантською статуєю Мікеланджело показав, що він перевершив у майстерності не тільки сучасних йому художників, але і майстрів античності (рис. 138).

Цікавими також є скульптури, виконані Мікеланджело для *надгробку папи Юлія II*. Замовлення від папи на спорудження його надгробка Мікеланджело отримує у 1505 р. Він створює проект величного мавзолею, прикрашеного численними статуями і рельєфами (рис. 139). Для підготовки матеріалу – мармурових блоків – скульптор виїхав у Каррару. За час його відсутності папа охолов до ідеї спорудження гробниці. Ображений Мікеланджело залишив Рим і тільки після наполегливих закликів папи повернувся назад. Після смерті папи Юлія II Мікеланджело закінчив роботу над надгробком в більш скромному, ніж первісний задум, варіанті. Для надгробку були виконані статуї двох рабів (*«Скутий раб»* і *«Помираючий раб»*), що не ввійшли в остаточне рішення, і статуя Мойсея.

«Мойсей» (1515–1516 рр.) – це образ незламної могутності, розгніваного пророка, обуреного відступництвом свого народу. Художник досяг величезної пластичної сили в розкритті кульмінації драматичного конфлікту. Для його вираження він перебільшує потужність героя, підсилює рух розворотом торсу, широких плечей. Обличчя пророка владно приваблює концентрацією душевного руху, гостротою погляду (рис. 140).

В образах бранців передано відчуття трагічного розладу між людиною і ворожими йому силами. В статуй *«Скутий раб»* (1513 р.) полонений ще робить титанічні опір, прагнучи звільнитися від пут (рис. 141). Протилежний образ, статуя *«Помираючий раб»* (1514 р.) – це втілення покорі непереборним силам (рис. 142). Почуття трагічного ніколи ще не було розкриті з такою повнотою.

Протягом 1520–1534 рр. Мікеланджело працює над *надгробком Медичі* в капелі при церкві Сан Лоренцо у Флоренції. Капела зводилася за проектом Брунеллескі, але не була завершена. Мікеланджело перекидає будівлю куполом і облицьовує приміщення у формах, близьких до його попередника, з введенням поліхромії – білого і сірого мармуру. Невелике,

перекрите куполом, квадратне в плані приміщення капели з білими стінами, розчленованими темно-сірими пілястрами, справляє враження стрункої єдності і драматичної могутності.

Саркофаги герцогів Лоренцо Урбінського і його молодшого сина Джуліано Немурського він розміщує навпроти одне одного, не в нішах, а на фоні декоративно розробленої стіни. Їх статуї – це не портрети, а швидше уособлення різних типів характерів, образи ідеальних героїв. Верхня частина надгробків оброблена у вигляді двох симетрично розміщених волют, на яких лежать в напружених позах могутні оголені фігури: «*День*» і «*Ніч*» – на гробниці Джуліано Медичі та «*Вечір*» і «*Ранок*» – на гробниці Лоренцо Медичі (рис. 143). Почуття глибокої напруги підсилюється контрастом між фізичною силою, досконалістю пропорцій їх тіл і виразом страждання і внутрішнього надлому, відчутного на їх обличчях (рис. 144). На надгробку Джуліано Медичі Мікеланджело висік слова: «День і Ніч кажуть: нашим швидким бігом ми привели герцога Джуліано до смерті». Цим майстер розкрив свій задум: чотири оголені фігури (День і Ніч, Вечір і Ранок) є алегоричним втіленням часу – великого руйнівника, посередника між життям і смертю.

В деталях саркофагів є явні порушення правил і прийнятих античною архітектурою поєднань форм. Але це зроблено не через незнання автором античних ордерів, а через його бажання надати їм більшої пластичної виразності. Мікеланджело, порушуючи регламенти, вводить власні скомпоновані мотиви, і вони набувають особливого звучання і неповторного характеру.

Мікеланджело – художник

Мікеланджело вважав себе насамперед скульптором, а не живописцем. Але у 1508 р. саме йому папа Юлій II замовив ***розпис склепіння Сікстинської капели***. Найвідоміша капела Ватикану була побудована в 1473–1481 рр., в епоху правління папи Сикста IV, тому і отримала назву Сікстинської капели. Вона являє собою великий прямокутний зал з овальним склепінням, який спочатку був оформлений як небесна сфера, всіяна зірками. Але в 1508 р. папа Юлій II спеціально викликав у Рим Мікеланджело для розпису цього величезного простору. Грандіозне замовлення Мікеланджело прийняв з великою неохотою. Проте саме цей розпис став одним з найвидатніших творів італійського мистецтва. У дуже складних умовах, протягом майже п'яти років (1508–1512 рр.), Мікеланджело власноруч виконував розпис велетенського плафону (майже 600 м²). Згідно з архітектонікою капели, він розділив склепіння на ряд полів, розмістивши в широкому центральному полі дев'ять композицій на біблійні сюжети про створення світу і життя перших людей (рис. 145). Щоб фрески, розміщені на висоті десяти метрів, було добре видно знизу, Мікеланджело змушений був створювати фігури справді нелюдських розмірів, з пропорціями на межі деформації, і використовувати при цьому яскраві, блискучі фарби.

Першою з'явилася фреска «***Всесвітній потоп***» (1508–1509 рр.), і історія її створення була вельми складною, якщо не сказати трагічною. Мікеланджело особисто готував вапняний розчин, сам змішував фарби – загалом, займався тією роботою, якою гребували навіть посередні художники. І, як на зло, щойно він закінчив писати «Потоп», картина прямо на очах стала покриватися білим нальотом і незабаром зовсім зникла. Розгніваний, він кинув роботу і вважав себе вільним від усіх зобов'язань, пов'язаних з розписом капели. Присланий папою для з'ясування причин архітектор Джуліано да Сангалло виявив, що майстер додавав у основу під фарби занадто багато води. Мікеланджело вражений: з'ясувалося, що він зовсім

не компетентний в галузі монументального живопису. Перебуваючи в такому настрої, він відновив роботу над фресками (рис. 146). Очевидно, зображуючи вражаючу сцену потопу, Мікеланджело прагнув передати не тільки жах людей, засуджених Богом до смерті, але і свій розпач від усвідомлення непомірної тяжкості роботи, яку йому все-таки необхідно завершити.

Фреска *«Створення Адама»* (1510 р.) є одним з найвідоміших творів Мікеланджело. Вперше в історії світового мистецтва Бог-творець і створена ним людина виступають на рівних. Смисловий і композиційний акценти цієї картини збігаються: простягнуті Богом і Адамом руки ось-ось доторкнуться кінчиками пальців, і напружене очікування «висічіння божественної іскри» від цього дотику робить глядача причетним до великого таїнства створення людини. Дотик перстами розкриває суть взаємовідносин між людиною і Богом, їх нерозривний зв'язок. Крім того, розташувавши фігуру першої людини на похилій поверхні, художник створює у глядача ілюзію, ніби Адам знаходиться на самому краю землі, біля велитенської прірви. Напевно, ще й тому так вражають ці дві простягнуті назустріч одна одній руки, що символізують зв'язок між двома світами – земним і небесним. Причому рука Господа напружена сильніше, його погляд суворий, він сповнений рішучості; Адам же поки слабкий, в ньому ще не відчувається дихання життя, проте, підкоряючись невідомому пориву, він простягає руку і звертає повний надії і очікування погляд до Бога. У цьому геніальному творі Мікеланджело відобразив момент, коли людина отримує душу (рис. 147).

Єва тричі представлена в біблійних сюжетах Мікеланджело, і щоразу в новій іпостасі. У сцені *«Створення Єви»* (1509–1510 рр.) Єва жіночна, боязка і сповнена благоговіння до Творця.

Композиція фрески *«Гріхопадіння і вигнання із Раю»* (1509–1510 рр.) являє собою дві сцени, розділені Деревом пізнання: сцена, розташована зліва, зображує спокусу, епізод праворуч – вигнання Адама і Єви із Раю. Єва, що сидить під деревом, нагадує грецьку богиню; її молоде, красиве тіло показано в русі: охоплена цікавістю і неусвідомленим бажанням, вона повертається до дерева, а її рука простягається до забороненого плоду. У сцені вигнання обличчя і пози персонажів контрастують з божественно гарною парою в лівій частині картини. Ті, хто були подібні до Господа, відтепер – лише чоловік та жінка (рис. 148).

Картина *«Жертвоприношення Ноя»* (1509–1510 рр.) є тематичним продовженням «Всесвітнього потопу» і представляє сцену принесення жертв на знак подяки за порятунок. Фреска виглядає як барельєф з двома паралельними площинами. Глибина визначається обсягом розгорнутої кутом до глядача кубічної печі.

Кожну з біблійних сцен обрамлюють фігури оголених юнаків – *ignudi* і крилатих хлопчиків – *putti*. *Ignudi* не мають імен, їх визначають за композиціями, які вони обрамлюють. Їх сукупність – це сума людських почуттів, можливостей і красот юного тіла: життєрадісність, сміливість, радісне здивування перед відкриттям таємниць світу, подив, спокійне споглядання, хвилювання і т.д. Можливо, ці образи – найдосконаліше з усього створеного Мікеланджело на славу молодості, сили і краси.

По боках від *ignudi* і *путті*, на схилах склепіння, зображені фігури пророків і сивіл (провидиць). Їх характеризують титанічна сила, інтелект, прозорлива мудрість і велична

піднесена краса. Для кожного персонажа Мікеланджело знаходить особливу позу, поворот, рух, жест.

«**Пророк Захарія**» (1509 р.) сидить з товстим фоліантом у руках. Але поворот його фігури і хвили одягу створюють враження суцільного руху, який немов заповнює собою весь світ. У цьому образі зображена велика спрага знання, бажання здобути вищу мудрість. «**Пророк Іоїль**» (1509р.) – це образ, що втілює спокійну гордість і, водночас, усвідомлену владу і силу. У фресці «**Пророк Ієзикіль**» (1510 р.) є все: пристрась, порив і такий динамізм, від якого буквально захоплює дух.

«**Сивіла Дельфійська**» (1509 р.) – найпрекрасніша з сивіл, з очима, що дивляться у майбутнє. Але ця дівка легко може витримати на своїх плечах весь світ. «**Сивіла Еритрейська**», яка гортає древню книгу, зображена поверненою так, щоб ми могли милуватися її поглядом, красою і силою її статури. «**Сивіла Кумська**» (1510 р.) – це вже дуже стара жінка, сумна і в чомусь навіть трагічна, яка читає в книзі буття якусь вищу правду.

Через деякий час Мікеланджело знову працював над розписом Сікстинської капели. Це була грандіозна вівтарна картина – «**Страшний суд**» (1536–1541 рр.) – розмірами 13,7×12,2 м. Перші ескізи він робить у 1534 р., роботу безпосередньо над фрескою починає влітку 1536 р., а 31 жовтня 1541 р. папа Павло III Фарнезе проводить урочисту церемонію її урочистого відкриття.

Фреска трактована як грандіозна космічна катастрофа. Оголені фігури ангелів, святих, грішників захоплює неблаганний потік стихійного руху, якому вони не можуть протистояти. В центрі композиції – Христос, наділений титанічною силою. З гнівом він вершить суд над людством. Композиція «Страшного суду», з одного боку, відповідає канонам традиційної іконографії: простір розділено на два основних плани – небесний з Христом-суддею, Богоматір'ю та святими, і земний зі сценами воскресіння мертвих і поділу їх на праведників і грішників. З іншого боку, Мікеланджело обирає момент не звершення суду, як це було прийнято, а його початок. Також образ безбородого Христа відрізняється від традиційних зображень. Сцени в лівій частині фрески демонструють висхідний рух, оскільки вони підпорядковані ідеї Воскресіння: врятовані праведники підносяться до Бога; у правій частині фрески зворотний рух: грішників скидають у пекло. Печера внизу, по центру, очевидно, представляє Ворота Пекла (рис. 149).

«Страшний суд» викликав грандіозний скандал, оскільки усі персонажі фрески, у тому числі й Ісус Христос, були зображені оголеними. Папа Павло III хотів змусити Мікеланджело переписати фреску, але той категорично відмовився, і роботу «виправляли» інші художники.

Одразу після завершення роботи над «Страшним судом» Мікеланджело виконував розписи особистої капели папи Павла III – капели Паоліна. Тут він написав дві фрески. Розписи давалися Мікеланджело дуже важко. Робота тривала з перервами, які найчастіше траплялися з причини слабкості і хворобливості художника.

На фресці «**Навернення святого Павла (Падіння святого Павла)**» (1542–1545 рр.) представлено падіння Савла (майбутнього апостола Павла) з коня в момент одкровення Христового. Сцена «Навернення» зображена без жодного природного фону, персонажі здаються зануреними в якесь позачасове і позапросторове середовище, враження

ірреальності якого посилюється світлим, лаконічним колоритом з домінуючим жовтим, зеленим та блакитним кольорами.

Стосовно роботи *«Розп'яття святого Петра (Мучеництво святого Петра)»* (1545–1550 рр.) дослідники відзначають, що хоча образи на фресці як і раніше вражають своєю виразністю, композиція в цілому здається роздробленою, оскільки вона позбавлена головного – потужної, об'єднуючої і спрямовуючої волі їх автора. Мікеланджело втомився, змучений хворобами, і ця робота свідчить про його стан.

Єдиною станковою картиною Мікеланджело є *«Святе сімейство (Мадонна Доні)»* (1504 р.). Роботу вирізняє складна композиція, оригінальний колорит і монументалізм у представленні фігур. З точки зору пластичного втілення, фігури Марії, Йосипа і немовляти Христа абсолютно унікальні: вони ніби виліплені руками скульптора.

На відміну від єдиної станкової картини, малюнків Мікеланджело збереглося безліч. Цікавими є рисунки *«Ідеальна голова»*, *«Сидячий Христос»* тощо. На відміну від скульптур і монументального живопису, точного датування малюнків Мікеланджело немає.

Мікеланджело – архітектор

Мікеланджело відзначився в усіх сферах мистецтва, у тому числі і в архітектурі. Найвидатнішою його спорудою є *собор святого Петра в Римі*. Над створенням цього собору працювали Браманте, Рафаель, Перуцци і Сангалло Молодший, проте вирішальне значення у його зведенні відіграв саме Мікеланджело. Архітектурне завдання він вирішив як скульптор, для якого головним засобом вираження була маса, пронизана рухом і ритмом. Зведений за проектом Мікеланджело собор представляв собою центрально-купольну споруду, близьку до вихідного проекту Браманте. Мікеланджело дещо спростив структуру плану, відкинув кутові дзвіниці, підсилив стіни і підкупольні пілони (рис. 150). Він встановив єдину висоту всіх частин храму, фасад оформив величезними коринфськими пілястрами, вище антаблементу створив аттик, на східному фасаді додав портик з колонадою. Собор виграв в єдності враження, став ще більш монументальним і величним. Величезний купол піднісся над єдиним масивом основної частини споруди. Діаметр куполу, зведеного за проектом Мікеланджело, становив близько 42 м. Його конструкція створена на основі куполу Флорентійського собору. Проте стріла підйому купола собору Петра була меншою, а замість двох оболонок проектувалися три. Після смерті Мікеланджело його проект втілював Джакомо делла Порта, який збільшив стрілу підйому на 4 м і відмовився від третьої оболонки. В основі купола вперше в такій великій конструкції було застосоване залізне розтяжне кільце, що дозволяло зменшити масивність стін і відмовитися від контрфорсів (рис. 151).

В подальшому будівля собору не збереглася у тому вигляді, який запроектував і зводив Мікеланджело. На початку XVII століття архітектор Карло Мадерна за наполяганням духовенства значно висунув вперед вхідну частину будівлі і переробив головний фасад. У результаті центральна частина собору з куполом немов відійшла назад, і купол, незважаючи на його величезні розміри, повністю видно лише на великій відстані від споруди.

Другим видатним архітектурним (чи архітектурно-містобудівельним) об'єктом Мікеланджело був *Капітолійський пагорб у Римі*, над яким він працював починаючи з 1538 р. Папа Павло III замовив майстру упорядкувати центральну частину Капітолійського пагорба, яка на той момент представляла собою занедбаний пустир. Завдяки цьому, в кінці епохи

Відродження Мікеланджело показав, яким чином можна досягти зовнішньої рівноваги між великими обсягами. Згідно з проектом Мікеланджело, Капітолійський пагорб представляв собою ансамбль, який складався з трьох будинків, площі зі скульптурою і широких сходів, що вели до міста (рис. 152). На першому етапі Мікеланджело встановив в центрі майбутньої площі античну статую Марка Аврелія, яку перевезли з Латеранського палацу – однієї з папських резиденцій і, таким чином, переніс масштаб скульптури античного Риму на нові архітектурні форми. Після цього почалася робота над проектуванням площі. Центральна будівля – палаццо Сенаторів – була відзначена більшим ордером, парадними сходами і баштою. Дві бокові споруди – палаццо Консерваторів і Капітолійський музей – фланкували площу. Дві останніх будівлі почали будувати вже після смерті Мікеланджело. Комплекс трьох будівель утворив трапецієподібну площу невеликих розмірів (основи трапеції 40 і 60 м, а висота 80 м), в яку вписано овал. Однак, завдяки введенню Мікеланджело кількох масштабних реєстрів, вона здається монументальною. Від центра площі розходяться мармурові смуги, які утворюють зореподібний орнамент. Вони відходять від цоколя статуї вершника і підкреслюють динамічну гру контрастів: овалу і трапеції; середньовічних і античних споруд на задньому плані.

Площа прикрашена античною скульптурою. Крім пам'ятника Марку Аврелію, біля входу на площу і на балюстраді розміщені статуї Діоскурів, так звані Трофеї Марія, та ін. Біля парадних сходів розташовані дві алегоричні фігури Нілу і Тібру, перенесені сюди з терм Костянтина. Насиченість площі античною скульптурою, а також особливий малюнок її замощення, підкреслюють підвищення рельєфу до центру, і дозволяють говорити про те, що Мікеланджело в алегоричній формі відтворював давнє значення Капітолію як центру античного Риму і безкрайньої Римської імперії (рис. 153).

За життя Мікеланджело були лише частково споруджені два марші сходів перед палаццо Сенаторів. Незважаючи на деякі зміни в процесі будівництва, яке тривало ще в XVII ст., основна концепція площі збереглася у первісному вигляді, як її запропонував Мікеланджело.

Мікеланджело причетний також до зведення римського *палаццо Фарнезе*, архітектурне рішення якого було описане вище.

Бібліотека Лауренціана (1524–1571 рр.), ще один архітектурний шедевр Мікеланджело, була збудована на замовлення Джуліо Медічі, який у 1523 р. став римським папою Клементом VII. За ескізами Мікеланджело з південної сторони клуатра базиліки Сан-Лоренцо у наступні два роки було зведено будівлю. У наступні три десятиліття, до 1560 р., за проектом Мікеланджело оздобленням будівлі займалися інші зодчі, у тому числі Джорджо Вазарі і Бартоломео Амманаті. Кожна деталь у бібліотеці – вікна, стеля, підлога і лави в читальному залі – продумана Мікеланджело, який намагався створити в ній практичну навчальну атмосферу для мирян. Бібліотека відкрилася в 1571 році. Будівля об'єднала в собі риси маньєризму і пізнього італійського Відродження, що призвело до різючих ефектів.

Вестибюль бібліотеки наближається в плані до квадрата. Його непомірна висота, викликана необхідністю влаштувати вікна вище дахів прилеглих будівель, лише підкреслює тісноту приміщення, в якому ледь розміщуються знамениті, немов застигли у своєму русі сходи. Унікальні за формою монументальні сходи, що ведуть до бібліотеки, являють собою складне спорудження, що робить підйом в бібліотеку довшим і вищим, ніж у дійсності. Їх розміри і складність ще й тому здаються перебільшеними, що вона з'єднується з дверима

залу лише одним вузьким маршем. Можливо, Мікеланджело хотів надати сходам особливе значення, щоб краще пов'язати їх з головним приміщенням. На це вказує бажання майстра виконати сходи з дерева (Амманаті зробив їх кам'яними), застосованого в оздобленні читальної зали. Ще більш суперечливе враження справляють стіни вестибюля: тричетвертні колони заглиблені в стіну і так само невинуваті, як і консолі під ними; контрастне застосування темно-сірого та білого кольорів не сприяє ясності композиційного задуму і створює різке, майже суворе і водночас неспокійне враження (рис. 154).



Рисунок 136 – Вакх



Рисунок 137 – П'єта

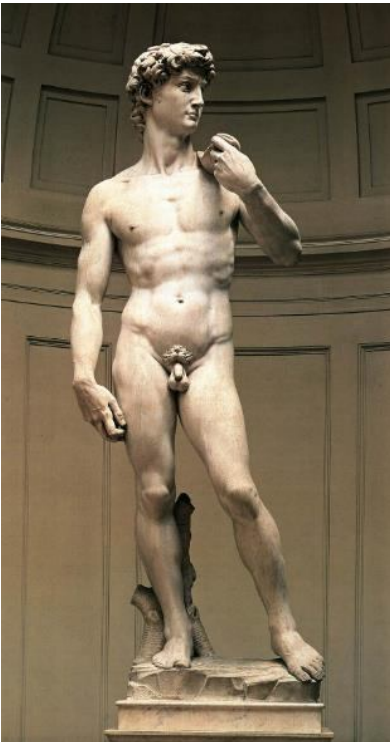


Рисунок 138 – Давид



Рисунок 139 – Надгробок папи Юлія II



Рисунок 140 – Мойсей



Рисунок 141 – Скутий раб



Рисунок 142 – Помираючий раб



Рисунок 143 – Гробниця Медичі: Джуліано (ліворуч) та Лоренцо (праворуч)



Рисунок 144 – Фрагменти скульптурного оформлення Гробниці Медичі: «День» (ліворуч) і «Ранок» (праворуч)



Рисунок 145 – Розпис плафону Сікстинської капели



Рисунок 146 – Всесвітній потоп



Рисунок 147 – Створення Адама



Рисунок 148 – Гріхопадіння і вигнання із Раю

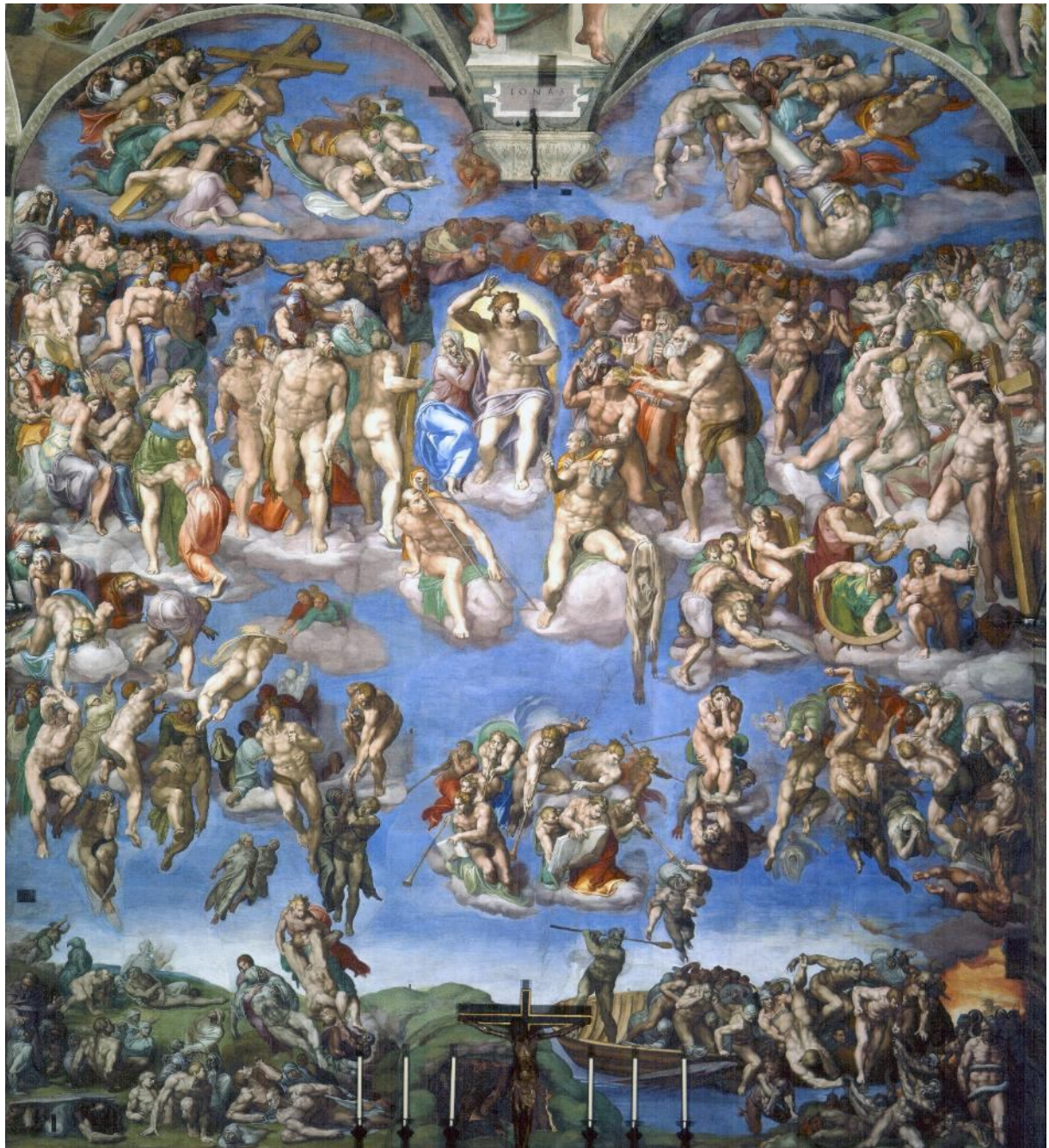


Рисунок 149 – Страшный суд

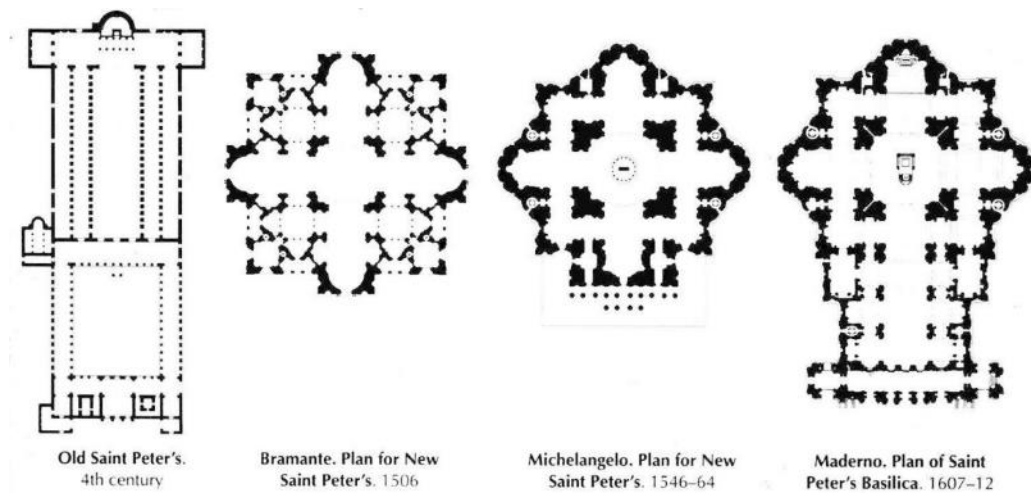


Рисунок 150 – Варіантне проектування собору Святого Петра

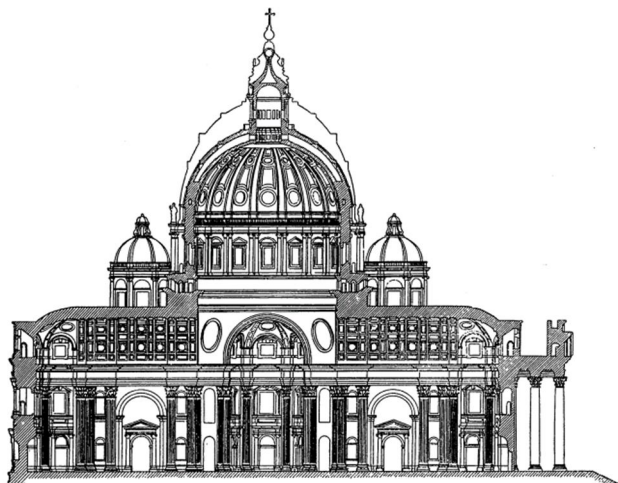
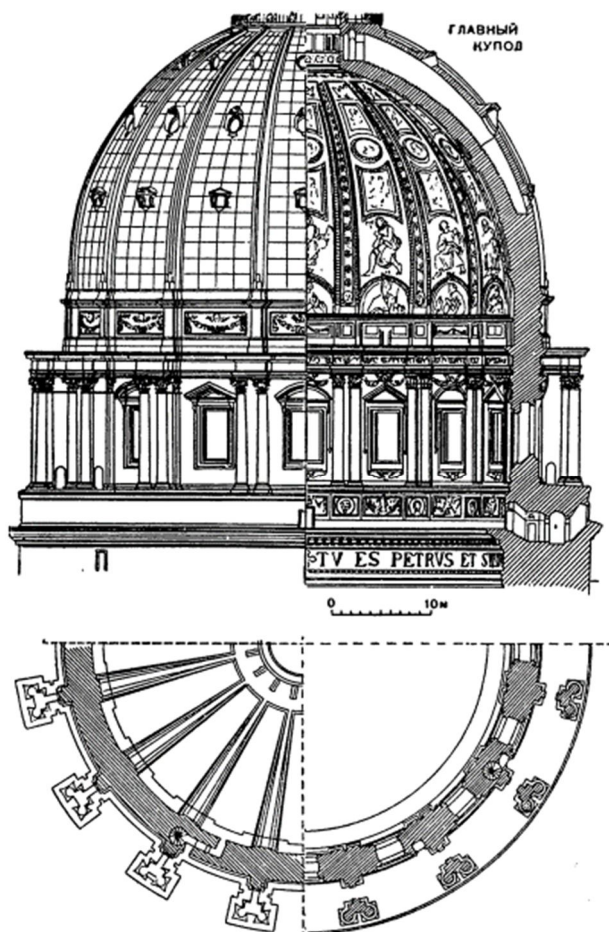


Рисунок 151 – Креслення собору Святого Петра за проектом Мікеланджело: купол, фасад і розріз

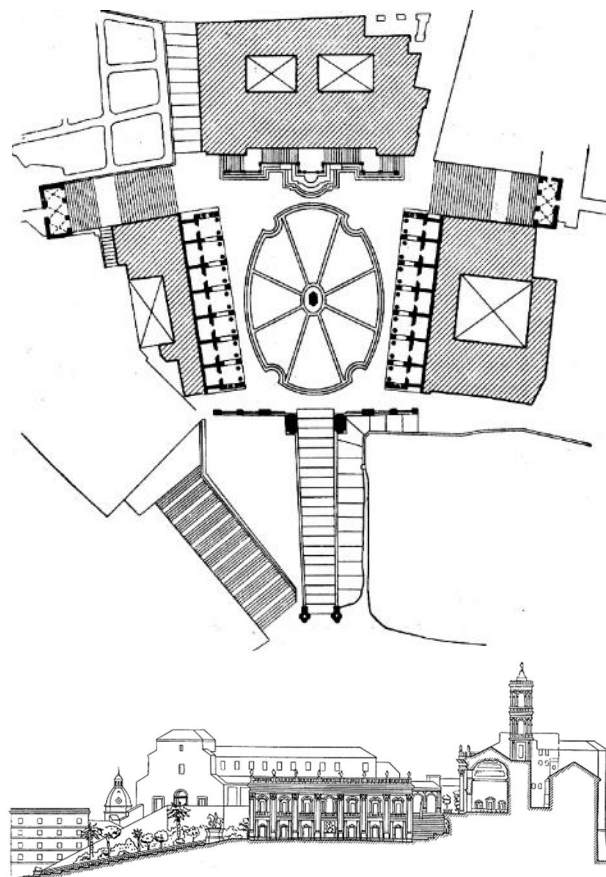


Рисунок 152 – Капітолій в Римі: план, розріз і загальний вид



Рисунок 153 – Ансамбль капітолійського пагорба в Римі



Рисунок 154 – Бібліотека Лауренціана

В інтер'єрі довгої читальної зали неспокійне враження від стін, дрібно розчленованих пілястрами і наличниками численних, переважно «сліпих», вікон, стримується сильною і святковою гамою, утвореною коричнево-золотистим деревом стелі і пюпітрів, виконаних за малюнками майстра, зеленим кольором пілястр і візерунчастою теракотовою підлогою.

Домінуюча роль маси стіни у вестибюлі, композиційне значення, яке майстер надав сходах, і динамізм її форм, безсумнівно, передбачили характерні риси бароко. Однак тектонічний алогізм вестибюля і відсутність ясного розвитку композиції в глибину (різкий контраст між високим вестибюлем і більш низьким, надзвичайно витягнутим залом) змушують віднести цей твір до числа перших і найхарактерніших зразків маньєризму в архітектурі (рис. 154).

Лекція 9 Мистецтво високого Відродження в Італії

План лекції

1. Загальна характеристика мистецтва Високого Відродження
2. Творчість Джорджоне
3. Творчість Тиціана
4. Мистецтво Маньєризму

Загальна характеристика мистецтва Високого Відродження

Мистецтво високого Відродження припадає на кінець XV століття і перші три десятиліття XVI століття. «Золотий вік» італійського мистецтва хронологічно був дуже коротким, і тільки у Венеції він протримався довше, майже до середини століття. Але саме в цей період були створені найвидатніші твори, які були визнані шедеврами ще за життя їх авторів і вражають глядачів до наших днів. Саме в цей період жили і працювали три «титани» Відродження: Леонардо да Вінчі, Рафаель Санті і Мікеланджело Буонарроті.

Творчість цих трьох титанів Відродження була пов'язана з Флоренцією, Римом і Міланом. Проте їх творчий спадок вплинув на подальший розвиток живопису в усій Італії і Європі: вони розробили композиційні і технічні прийоми, що використовувалися художниками високого і пізнього Відродження, бароко і класицизму.

Творчість Джорджоне

Найвідомішими представниками венеціанської художньої школи періоду високого Відродження були Джорджоне і Тиціан.

Про життя *Джорджоне* (1477–1510 рр., справжнє ім'я – Джорджо Барбареллі да Кастельфранко) відомо дуже мало. Не залишилося також жодної картини, підписаної Джорджоне. Багато з його робіт були втрачені і збереглися тільки в копіях і гравюрах. Не зважаючи на порівняно невеликий (за кількістю приписаних йому картин) творчий спадок, Джорджоне займає в історії мистецтва виключне місце. Він започаткував нову концепцію живопису, впровадивши так званий «кабінетний» живопис, призначений для приватних колекцій, замість картин, виконаних за церковними чи громадськими замовленнями. Невеликі за розміром, інколи відверто світського змісту, вони вражали сучасників тим, що сюжет у них, інколи незрозумілий, відігравав зовсім не головну роль і поступався передачі настрою. Величезну роль в картинах Джорджоне відігравав колорит. До того ж, художник майстерно використовував властивості масляного живопису. Яскраві фарби, накладені прозорими слоями, пом'якшували контури. Багатство відтінків і переходів тонів допомагало йому досягти єдності об'єму, світла, кольору і простору.

Усі дослідники відзначають, що головна заслуга Джорджоне полягає у тому, що він став першовідкривачем нового, «сучасного» методу письма «без підготовчого рисунку». У цій манері написано багато творів майстра. В той час, як сучасні йому художники робили по кілька підготовчих ескізів кожної зі своїх картин, Джорджоне обмежувався легкою замальовкою пензликом контурів основних форм, декларуючи перевагу живопису над рисунком.

До підтвердженої творчої спадщини Джорджоне належить кілька картин. *«Мадонна Кастельфранко»* (1500–1504 рр., м. Кастельфранко, церква Сан Ліберале) – це робота,

виконана Джорджоне для церкви рідного міста, звідки і отримала назву, є єдиною роботою майстра в жанрі вівтарної картини і, одночасно, найбільшою з тих, що були написані ним маслом по дереву. Розмішуючи «ідеальний образ» Мадонни з Немовлям на тлі природи, Джорджоне домагається злиття «реального» й «ідеального»: краса Мадонни співвідноситься з красою пейзажу, а її трон, розташований на рівні цього пейзажу, вказує на те, що тільки Мадонна і Немовля, як істинно божественні персонажі, існують в гармонійному зв'язку з природою (рис. 155).

Картина *«Юдиф»* (1502–1504 рр.) довгий час вважалася роботою Рафаеля, і саме в такому статусі у 1772 р. потрапила до експозиції Ермітажу. Сьогодні, аналізуючи манеру і техніку письма, вчені одностайно стверджують, що цей шедевр написаний Джорджоне. Біблійна героїня зображена юною прекрасною жінкою на тлі притихлої природи. Тривожну ноту вносить в цю композицію меч в руці героїні і відрубана голова ворога (рис. 157).

На картині *«Сільський концерт»* (1508 р.) двоє молодих людей, що розташувалися на тлі ідилічного пейзажу, в перервах між музикою ведуть неспішну бесіду. Тут же присутні дві прекрасні оголені жінки, однак хлопці не звертають на них ніякої уваги – можливо тому, що просто не бачать їх. Через це виникає запитання: чи дійсно це реальні дівчата, що супроводжують молодих людей у їх заміській прогулянці? Більшість дослідників вважають, що в образі дівчат є щось невловимо неземне, вони зображені як представниці іншого світу. Можливо, це німфи, які відкриті тільки погляду глядача (рис. 158).

Картину *«Гроза»* (1506 р.) вважають вершиною творчості Джорджоне. Оголена жінка, яка годує груддю дитину, і пастух, який стоїть осторонь і милується нею – як тільки не тлумачили історики мистецтва цю сцену у своїх численних дослідженнях! Що хотів сказати художник своїм твором? Фахівці бачили тут то алегорію Щастя, Сили і Милосердя; то сцену з життя Мойсея – а саме знаходження дитини дочкою фараона; то Меркурія і Ісиду, Юпітера і Іо, Адама і Єву, сцену народження Діоніса і багато іншого. Сучасні вчені схилиються до думки, що *«Гроза»* являє собою одну з перших венеціанських картин, яка може бути названа власне пейзажем, тобто вона є втіленням нової тенденції в мистецтві, яка подарувала художникам можливість передавати власні почуття і настрої своїх героїв за допомогою зображення природи (рис. 156).

Картина *«Спляча Венера»* (1508–1510 рр.) – це образ досконалої величної краси і поетичності. Вона представлена на тлі сільського пейзажу, занурена в мирний сон. Майстер, очевидно, не встиг закінчити роботу над цією картиною з причини хвороби і смерті, тому деякі фрагменти містять виразні сліди «втручання» Тиціана, який в цей період працював у його майстерні. Але спосіб передачі світлотіні, характерний для техніки Джорджоне, а також співвідношення між фігурою богині і оточуючим її пейзажем, вказують на авторство саме цього митця. (рис. 159). Вважається також, що картини *«Три філософа»* і *«Несення хреста»* закінчив інший його учень Себастьяно дель Пьомбе.

Помер Джорджоне у Венеції у 1510 р. підчас епідемії чуми.

Творчість Тиціана

Тиціан (1485–1576 рр., повне ім'я – Тиціано Вечелліо) з дитинства навчався в майстернях багатьох венеціанських художників (Себастьяно Дзуккато, братів Белліні), але його художній талант по-справжньому сформувався в майстерні Джорджоне, де він навчався і працював з 1508 року. Від Джорджоне художник сприйняв поетичність і тонке почуття

колериту. Першою самостійною великою роботою Тиціана став цикл з трьох фресок, виконаних на замовлення Скуола дель Санто в Падуї на сюжети з життя святого Антонія Падуанського. У 1513 р. Тиціан вже став відомим і отримував не тільки приватні, а й державні замовлення. У 1516 р., після смерті Джованні Белліні, він став офіційним художником Венеціанської республіки і зберігав цей почесний статус впродовж 60 років, до кінця життя.

Його ранні картини вирізняються динамічністю та алегоричністю. Картина *«Ассунта (Вознесіння Богородиці)»* (1516–1518 рр.) написана для церкви Санта Марія Глоріоза деї Фрарі у Венеції. Художник знав, що глядачі будуть споглядати картину знизу і з деякої відстані, тому, завдяки сміливим перспективним скороченням, «наблизив» глядача до апостолів, які простягають руки до Мадонни, що парить над землею. Руки Марії теж підняті вгору, проте цей жест сповнений спокійного очікування і передає її готовність до зустрічі з Богом. Крім того, створюється враження, що сцена колихається і рухається – Тиціану вдалося досягти цього динамічного ефекту, побудувавши композицію на діагоналях, точка перетину яких знаходиться в центрі фігури Марії. Апостоли зображені без будь-яких атрибутів святості і виглядають як звичайні люди – вільно рухаються і відкрито виражають свої емоції (рис. 161).

У картині *«Алегорія трьох віків»* (1510–1515 рр.) дитинство символізують фігури двох сплячих під заступництвом ангела малюків; старість і неминучість смерті – древній старець на задньому плані, який тримає в руках два черепи; двоє закоханих на передньому плані – вони дивляться один одному в очі – символізують кульмінацію життя (рис. 162).

У творі *«Любов Небесна і Любов Земна»*, (1510-ті рр.) на тлі прекрасного пейзажу представлені дві жінки. Одна з них, пишно одягнена, задумливо-невимушена, слухає іншу, золотоволосу, яснооку, досконала краса оголеного тіла якої підкреслена червоним плащем, що складками спадає з її плеча. Сюжет цієї алегорії не має єдиного тлумачення. Але він дає художникові можливість зобразити два різних характера, стана, два ідеальних образа. Земна любов багато одягнена, прикрашена дорогоцінними каменями – символами земної марноти. Небесна любов оголена (на думку Платона, «справжня любов не потребує прикрас») і тримає в руках посудину, в якій «горить священне полум'я божественної любові» (рис. 164).

1530-ті роки стали для Тиціана часом зрілого стилю. Його роботи цього періоду характеризуються ясністю композиційного рішення і високою виконавською майстерністю.

Картина *«Введення Марії у Храм»* (1534–1538 рр.) була замовлена Скуолою ді Сан Марія делла Каріта для однієї із зал, приміщення якої мало складну форму, але Тиціан перетворив цю незручність на максимальну користь: завдяки розробленій майстром незвичній композиції вийшло, що глядач немов стоїть на рівні фігури Іоакима, який заспокоює Анну і кладе їй руку на плече. Саме з цього місця відкривається чудовий вид на зображені у перспективному скороченні сходи, по яким піднімається маленька Марія (рис. 165).

В картині *«Венера Урбінська»* (1538 р.) образ чуттєвої оголеної красуні зводиться з поетичних висот введенням на другому плані фігур служниць, які щось дістають зі скрині. Колірна гамма, зберігаючи звучність, стає стриманою і глибокою (рис. 160).

З 1540-х років, під впливом маньєризму, художня манера Тиціана стає значно вільнішою, а композиція картин – енергійнішою і динамічнішою. А з 1550-х років в картинах

художника з'являються нові риси, які визначили поняття «пізнього стилю Тиціана», для якого характерна робота рідкими фарбами і дзвінкі кольори, що немов горять і світяться з середини. Його живописна манера стає ще більш вільною, а контури фігур майже зливаються з фоном.

Найвідомішою з робіт цього періоду є *«Даная»* (1554 р.). Традиційно в мистецтві Відродження картини, що зображують оголену жіночу натуру, художники «прив'язували» до міфології, хоча, насправді, сюжет античних легенд не мав для них великого значення: головним завданням, яке насамперед ставив перед собою майстер, було зображення жіночого тіла – найбагатшого з точки зору кількості пластичних рішень «матеріалу», який можна представляти в різних позах, при різному освітленні, в поєднанні з багатьма варіантами фону. Саме такою була тиціанівська Даная, освітлена саявом золотого дощу, яким Зевс пролився на неї (рис. 166).

У картині *«Венера перед дзеркалом»* (1555 р.) напівоголена Венера, прикриваючи груди лівою рукою, заглядає в дзеркало. Рум'янець на її обличчі підкреслює її молодість і красу. Обличчя богині повернуте до глядача майже в профіль, а її відображення в дзеркалі фактично є «картиною в картині». Вважається, що положення рук Венери на картині Тиціана зображено у відповідності до мармурової скульптури Праксителя *«Афродіта Кнідська»* (рис. 167).

Починаючи з 1540-их рр., однією з тем, що хвилювали уяву художника, були муки Христові. У творі *«Се людина (Esse Homo)»* (1543 р.) на сходах та на площі перед Пілатом, який вказує на понівеченого тортурами Христа, вирує строката і ошатна юрба людей: воїни і вишукані юнаки, вершники в рицарських обладунках і люди в східному одязі, стражники з алебардами. Картина сповнена монументального розмаху і величі: композиція будується на укрупнених, динамічних ритмах, мова поз і жестів ускладнена. Персонажі охоплені стрімким рухом; на задньому плані, яскраво освітлені, рухаються руки невидимих глядачеві людей, переможно піднімаються до неба алебарди, списи і розвивається прапор. При цьому, історична драма розігрується на тлі масової байдужості і жорстокості присутніх. В цьому аспекті особливо примітний образ юнака у лівому кутку картини: він з жахом і усвідомлює усю глибину трагедії. На тлі радісних і безтурботних обличь, що мають владу над Христом, це сприймається з підкресленим драматизмом. Увагу привертає також золотоволоса дівчина в центрі юрби, яка підтримує дитину, що впала на коліна, – символ духовної чистоти та справжньої віри (рис. 163).

До тематичного блоку страстей Христових належить також картина *«Коронування терновим вінцем»*. До цього сюжету Тиціан повертався двічі: наприкінці 1540-х та на початку 1570-их років. Остання робота є більш трагічною і глибокою. В центрі динамічної композиції постає спокійна і благородна фігура Христа, в образі якого художником втілена нова краса – краса людської душі, яка пізнала страждання, але залишилася незламною (рис. 168).

В останні роки життя характер живопису Тиціана змінюється. Його техніка розвивається у тому напрямі, якого через три століття будуть дотримуватись французькі імпресіоністи. Проте у них все буде сонячним і безтурботним, а у старого майстра було сумним і важким. *«Оплакування Христа (П'єта)»* (1575–1576 рр.). – остання картина Тиціана, трагічна і трепетна водночас, написана ним для власного надгробку. Художника

долають думки про швидку смерть. Надзвичайно похмурий колорит картини: коричневі, сірі та темно-зелені кольори та їх різноманітні відтінки злилися в єдину масу відчаю і непередаваного болю (рис. 169). Після смерті Тиціана картина була завершена художником Якопо Пальма Джоване.

Тиціан помер у Венеції 27 серпня 1576 р. підчас епідемії чуми. Всупереч законам, які передбачали спалення тіл померлих від чуми, художник був похований в церкві Санта Марія Глоріоза деї Фрарі.

Тиціан і донині вважається одним з найкращих колористів в історії світового живопису. Йому по праву належить почесне звання голови венеціанської школи живопису.

Мистецтво маньєризму

У зв'язку із соціально-політичними змінами, що відбулися в Італії у 1520–1530-х роках, в мистецтві поширилося явище, яке згодом отримало назву «маньєризм». Внутрішній розлад і усвідомлення безсилля перед нерозв'язними протиріччями, який переживало багато художників, приводили їх до песимістичного настрою і відчуття самотності. Вони насичували свої твори настроями хвилювання і чуттєвості. Створені ними образи характеризуються внутрішньою хрупкістю чи спустошеністю. Деформація, надмірно видовжені пропорції фігур, дивовижні вигини ліній, тривожні ритми характерні для майстрів цього напрямку. Найвідомішими з них були Парміджаніно і Понтормо.

Парміджаніно (1503–1540 рр., справжнє ім'я – Джироламо Франческо Маццола) народився в Пармі, звідки і отримав своє прізвище. До його творчого спадку належить багато чудових картин.

Картина **«Святе Сімейство»** (1521–1524 рр.) вражає своєю динамічністю та експресивністю, що пов'язано із затісненістю простору, де виразно виділяються великі, близько один до одного розташовані фігури. У картині домінують бліді тони охри і червоного, які покликані підкреслити нереальну атмосферу зображеної сцени; голубувата зелень у поєднанні з цими тонами виглядає майже сірою, але набуває при цьому сріблястого мерехтіння (рис. 170).

Картина **«Турецька невольниця»** (1530 р.) була знайдена на початку XVIII століття і отримала свою назву завдяки східному головному убору, що прикрашає голову моделі. Сучасні дослідники вважають, що назва картини помилкова: по-перше, рабині ніколи не одягалися подібним чином, а по-друге, на пальці портретованої можна помітити обручку, а невольниці не мали права вступати в шлюб. «Турецька невольниця» дивиться прямо в очі глядачеві, проте погляд її сміливий і насмішуватий, і це оживляє атмосферу картини (рис. 172).

В центрі картини **«Мадонна зі святим Захарією»** (1533 р.) зображено постать маленького Іоанна Хрестителя, який намагається своїми поцілунками відвернути Христа від тривожних дум, пов'язаних з усвідомленням ним свого великого призначення. Цей фрагмент композиції є найбільш динамічним і виразним, контрастним до нерухомих фігур дорослих персонажів, що нагадують античні скульптури (рис. 171).

«Антея (Портрет молодої жінки)» (1535–1537 рр.) – це самий світлий образ у творчості художника. Безвідносно до того, наскільки реалістичний цей портрет, можна сказати, що перед нами втілення нового ідеалу жіночої краси в італійському мистецтві. Одні дослідники бачать у «Антеї» подругу художника, інші – римську куртизанку, треті

вважають, що це збірний образ, бо ця молода жінка обличчям нагадує ангела з «Мадонни з довгою шиєю» (рис. 173).

Найвідомішою з робіт художника є *«Мадонна з довгою шиєю»* (1535–1540 рр.). Найімовірніше, у цій картині головним для художника було створення образу, абсолютно не схожого на те, що він міг бачити у своїх попередників. Художники Відродження встановили канони ідеальних пропорцій людського тіла: голова мала становити одну восьму чи одну дев'яту частину від загальної висоти фігури. Парміджаніно ж виробив власне правило зображення, яке полягало у надмірно витягнутих кінцівках, занадто маленьких головах і максимально видовжених шиях. Цей принцип «змієподібної фігури» став однією з головних художніх формул маньєризму. На колінах Богоматері спокійно спить Немовля, тіло якого могло б належати чотирирічному хлопчикові, але ніяк не немовляті (рис. 174).

Майстер помер у віці 37 років, залишивши своїм послідовникам розроблений ним естетичний ідеал маньєризму – рафіновану, витончену, тендітну, майже безплотну красу, в основі якої лежить навмисна непропорційність фігур і максимальна ущільненість композиційного простору.

Понтормо (1494–1556 рр., справжнє ім'я – Якопо да Каруччи) вже в ранніх творах виявив ознаки маньєризму, які згодом зробили його одним з лідерів цього напрямку. Композиції його картин динамічні, простір вирішений сміливо і нестандартно.

Назва картини *«П'єта»* (1526–1528 рр.) не зовсім відповідає її темі, та й саму тему визначити досить важко. Якщо тут йде мова про зняття з хреста, то не вистачає хреста, що є обов'язковим атрибутом картин такого типу. А якщо ця сцена являє Положення в Труну, то немає гробу. Маючи на увазі оплакування Христа, художник повинен був зобразити Богоматір, схилену у глибокій скорботі над сином, що лежить у неї на колінах – тут цього немає. Фахівці припускають, що, за задумом Понтормо, ця робота являла собою не ілюстрацію до Євангелія, а узагальнене зображення розставання Матері та її Сина (рис. 175).



Рисунок 155 – Мадонна Кастельфранко



Рисунок 156 – Гроза



Рисунок 157 – Юдиф



Рисунок 158 – Сільський концерт



Рисунок 159 – Спляча Венера



Рисунок 160 – Венера Урбінська



Рисунок 161 – Ассунта



Рисунок 162 – Аллегорія трьох віків



Рисунок 163 – Се людина (Esse Homo)



Рисунок 164 – Любов Небесна і Любов Земна



Рисунок 165 – Введення Марії у Храм



Рисунок 166 – Даная



Рисунок 167 – Венера перед дзеркалом



Рисунок 168 – Коронування терновим вінцем

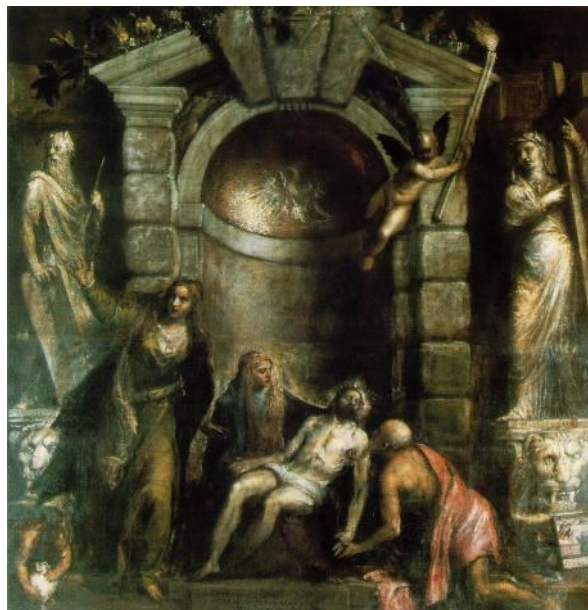


Рисунок 169 – П'єта



Рисунок 170 – Святе Сімейство



Рисунок 171 – Мадонна зі святим Захарією



Рисунок 172 – Турецька невольниця



Рисунок 173 – Антея



Рисунок 174 – Мадонна з довгою шияю

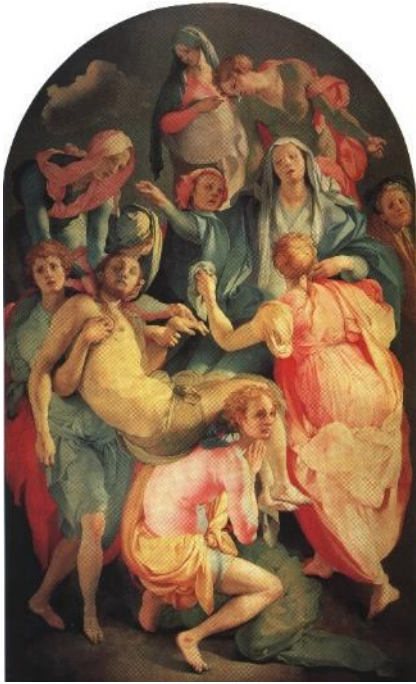


Рисунок 175 – П'єта



Рисунок 176 – Мадонна з Немовлям, святою Анною і чотирма святими

Фреска «**Благовіщення**» (1626–1528 рр.), очевидно, дуже гармонійно вписувалася в загальну композицію оформлення капели Каппоні. Враховуючи її тему, фахівці припускають, що вона служила символічним обрамленням до «П'єти».

Фігури, представлені в картині «**Мадонна з Немовлям, святою Анною і чотирма святими**» (1529 р.), неприродньо витягнуті і наводять на думку про персонажів останніх робіт Боттічеллі. Зовсім інша тут і фактура живопису: шар фарби настільки тонкий, що місцями можна навіть помітити підмальовок (рис. 176).

Лекція 10 Мистецтво пізнього Відродження в Італії

План лекції

1. Творчість Тінторетто
2. Творчість Веронезе

Мистецтво періоду пізнього відродження мало свої специфічні особливості. Якщо центрами архітектури були два міста – Рим і Венеція, то в сфері живопису осередком стала виключно Венеція. Найвидатнішими венеціанськими художниками того часу були Тінторетто і Веронезе.

Творчість Тінторетто

Прізвище *Тінторетто* (1518–1594 рр., справжнє ім'я – Якопо Робусті) походить від професії батька художника, який був красильщиком шовку («*tintore*» перекладається з італійської як «фарбувальник»). Протягом якогось часу був учнем Тиціана, першого значного успіху досяг у 30 років і з того часу вів спокійне, але творчо активне життя, розписуючи церкви і громадські будівлі. Він очолював велику майстерню, в якій працювало

багато учнів і асистентів, у тому числі його сини і донька. У пізніх роботах художник впритул підійшов до естетики бароко.

Перший великий твір Тінторетто, створений ним на замовлення релігійного братства скуола ді Сан Марко – *«Диво святого Марка»* (1548 р). Багатофігурну композицію пронизує бурхливий рух: охоплений сум'яттям натовп народу споглядає диво – появу з неба святого Марка, який зупиняє кару несправедливо засудженої людини. Сучасників художника вразила динаміка фігур – щоб збільшити просторову глибину композиції усі вони були зображені в русі: з поворотом торсу, нахиленими вперед чи відхиленими назад. Бурхлива жестикуляція, потужне моделювання форм і немов гарячі фарби – червоні й вишневі поряд із зеленими і золотом – надають сцені підвищено-емоційний характер. Фон картини, написаний широкими, розмашистими мазками, прозорий та світлий – на відміну від переднього плану (рис. 177).

До цього ж періоду належить картина *«Введення Марії до храму»* (1552–1555 рр.). Створенню ефекту висхідного руху служить розміщення персонажів зліва направо по діагоналі, що бере свій початок біля основи пірамідальної форми сходів – у лівому нижньому кутку картини. Витончена фігурка Марії, яка піднімається по сходам, чітким силуетом виділяється на світлому тлі неба, а несподівано сильні ракурси другорядних персонажів, винесені на передній план, зміщують усі усталені уявлення про строгу логіку композиційної побудови картини. Блискуче володіння рисунком і використання жорстких скульптурних форм зближує манеру Тінторетто з роботами тосканських майстрів, в той час як за своїм живописними якостям, тією легкістю, з якою художник маніпулює кольором і світлом, вона залишається в руслі венеціанської школи (рис. 178).

У 1554 р. братство Сан Рокко оголосило конкурс на кращий проект оформлення плафону однієї із зал Скуола Гранде ді Сан Рокко – зали Альберго. Поки не з'явилися інші конкуренти, Тінторетто подарував братству картину *«Святий Рох у славі»*, написану їм всього за 3 дні, і журі затвердило його кандидатуру. У 1565 р., після реалізації першої частини проекту, Тінторетто став членом братства і до 1587 р. виконав на замовлення цієї організації 56 картин.

Гігантський цикл творів (десятки картин і кілька плафонів) вражає своєю емоційністю, глибоким драматизмом і надзвичайним розмаїттям. У них він розкрився як неперевершений майстер передачі світла, сформувалися особливості його неповторного стилю.

«Розп'яття» (1565 р.) – монументальна композиція, що зображує натовп людей, збентежених, цікавих чи скорботних при вигляді розп'яття. Сама сцена розп'яття розпадається на декілька епізодів. Справа одного із розбійників прибивають до хреста, зліва піднімають хрест з іншим розбійником. Цей мотив, завдяки своїй могутності і виразності, буде неодноразово повторений в епоху бароко. Центральна частина композиції здається ізольованою від хаосу, що панує навколо, і завдяки просторовим паузам по колу створюється враження, ніби ця група персонажів немов висунута вперед і максимально наближена до глядача. Біля підніжжя хреста – група близьких, вражених видом страждання. І над усім цим морем людей, у надприродному сяйві, височіє хрест з розп'ятим Христом, який немов простирає руки над охопленим галасом, неспокійним світом (рис. 181).

У драматичній сцені *«Шлях на Голгофу»* (1566–1567 рр.) з безлічі персонажів виділяється осяяна слабким світлом фігура Христа. Погляд глядача продовжує рух вгору, затримується на фігурі римського воїна з мотузкою в руках і знову неминуче повертається до Христа, який пригнувся під вагою своєї ноші. Зображення процесії включає фігури інших воїнів, а також, у нижній частині композиції, постаті розбійників, що несуть на собі свої хрести, подібно Ісусу (рис. 179).

В картині *«Поклоніння пастухів»* (1579–1581 рр.) постаті простих людей – свідків поклоніння – своєю силою і міццю статури нагадують богів з полотен античних майстрів. Хлів показаний художником в поперечному розрізі, так що перед нами постають одночасно і нижні приміщення, і горище. Внизу знаходяться пастухи і селяни, що прийшли на поклоніння чи зайняті звичайними господарськими клопотами. Вгорі – Святе Сімейство і дві жінки, схожі одна на одну, як дві краплі води, і тому більше нагадують каріатид, що підтримують склепіння. Одна з них, з відкритими грудьми, втілює одночасно чуттєвість і материнство. Крізь зламані крокви в приміщення проникає чарівне, надприродне світло, що перетворює сцену в якусь феєрію (рис. 180).

Особливе місце у творчості майстра займає *«Темна вечерея»* (1592–1594 рр., собор Сан Джорджо Маджоре) – смілива новаторська картина, яка поєднує результати багаторічних художньо-композиційних пошуків і вважається вершиною творчості Тінторетто. Художник відмовився від традиційного рішення цього сюжету і переніс дію у напівпідвальне приміщення таверни. До того ж, стіл і апостоли розміщені під кутом до картинної площини, що надає сцені динамічності, а простору – глибини. Вгору піднімаються написані в техніці гризайлю ангели, створюючи всередині приміщення небесну сферу. Верхнє бічне світло сприяє виявленню об'ємів, безладність рухів створює враження випадково поміченої сцени, а незначні жанрові епізоди лише посилюють драматизм головного дії. Два джерела інтенсивного світла – висяча лампа і німб Христа – створюють нереальну ауру цієї картини. Домінантою композиції є світла постать Христа, який розломив хліб (найчастіше художники зображували сцену, в якій Христос пророкує зрадництво Юди). Оскільки сил у літнього майстра залишалося небагато, а його душевну рівновагу було порушено недавньою особистою трагедією – смертю дочки, дослідники схильні припускати, що робота над *«Темною вечерею»* була великою мірою виконана учнями майстерні Тінторетто. Невідомо, що саме з написаного належить пензлю учнів Тінторетто, однак не викликає сумнівів, що виняткова передача світлотіньових переходів і організація освітлення сцени – справа рук самого великого майстра (рис. 182).

Творчість Веронезе

Паоло Веронезе (1528–1588 рр., справжнє ім'я – Паоло Кальярі) народився у Вероні в сім'ї скульптора Габріеле Кальярі і навчався у свого батька та в художника Антоніо Баділе. Про талант художника швидко дізналися за межами Верони. У 1553 р. Веронезе вже працював у Венеції. Завдяки опіці Тиціана Веронезе брав участь у розписах плафонів нової бібліотеки Сан-Марко. Цей заказ був виконаний у 1560 р. З того часу і до самої смерті він залишався найкращим майстром монументально-декоративного живопису у Венеції. Його замовниками були як міські і церковні власті, так і приватні особи.

Веронезе був неперевершеним колористом і майстром складних просторових композицій. Персонажі його картин сповнені величі, розкішно одягнені і демонструють

церемоніальний бік венеціанського життя. Веронезе звертався до безпосереднього відтворення сучасного йому життя. У релігійних і алегоричних композиціях віддзеркалювалася святкова аристократична Венеція. Життя для Веронезе – яскраве святкове видовище. Улюблена тема його творів – святкові застілля, якими славилася Венеція.

Сюжет картини *«Шлюб у Кані»* (1562–1563 рр.) повертає нас в Галілею, де Христос створив своє перше диво, перетворивши воду на вино. У Веронезе подія розгортається на тлі блакитного неба і декоративної біломармурової архітектури венеціанських палаццо. Художник створює монументальний твір з величезною кількістю дійових осіб, серед яких можна бачити Христа, Богоматір і апостолів, а також багатьох його сучасників (у тому числі і правителів різних країн), що постають перед нами в самих різних іпостасях. Особливий інтерес у глядачів викликала група музикантів, розміщена в самому центрі композиції: публіку розважають грою на музичних інструментах чотири видатних італійських живописця (зліва направо): Веронезе, Якопо Бассано, Тінторетто, Тіціан (рис. 184).

Картина *«Пир в домі Левія»* (1573 р.) спочатку була написана як «Таємна вечеря», проте робота була настільки нетрадиційною, що викликала гостру критику з боку церкви і призвела до судового процесу над художником. Звинувачення, пред'явлене Веронезе трибуналом інквізиції, полягало в тому, що художник перекрутив зміст Євангельського тексту: шут з папугою, слуга з перебитим носом, Петро (а не Христос!), розрізає тушу ягнятка – усе це розцінювалось як виклик Священному Писанню. Трибунал постановив «виправити картину, щоб вона відповідала важливості зображуваного сюжету», однак винахідливий художник лише додав напис «І зробив для Нього Левій у своїм домі великий пир» (Лк. 5:29), перетворивши, таким чином, «Таємну вечерю» на «Пир в домі Левія» – причому без жодної шкоди для живопису (рис. 183).

Важливим етапом художньої кар'єри Веронезе була участь у розписах Палацу дожів, що постраждав від пожежі 1574 р. Веронезе отримав замовлення прикрасити плафон Зали дель Колледжо (Колегії), де відбувалися усі офіційні церемонії. Для нього художник написав чудову алегоричну картину *«Тріумф Венеції»* (1575–1577 рр.), яка і до сьогодні вважається шедевром колориту. На картині голову Венеції, що сидить на троні, вінчає корона. Оскільки зображення знаходиться в плафоні, художник був змушений вдатися до сильного перспективного скорочення, яке не тільки посилює враження величі Венеції, але і врівноважує всю композицію (рис. 185).

Фрески вілли Барбаро (1560–1561 рр.) – найвідоміші розписи Веронезе, що прикрасили віллу братів Даніеле і Маркантоніо Барбаро в м. Мазер, зведену за проектом Андреа Палладіо. В цілому фрески Веронезе прикрашають стіни й склепіння дев'яти залів вілли. Але найвідомішими є розписи Хрестового залу і Залу Олімпа.

У фресках Залу Олімпу не можна не помітити введених художником реалістичних елементів, найяскравішим з яких є зображення на плафоні господині вілли, Джустіани Барбаро, дружини молодшого з братів, Маркантоніо: фреска *«Синьйора Джустіана Барбаро з сином і годувальницею»* (1560–1561 рр.). Одягнена в елегантне синє плаття, оздоблене золотом і срібною парчею, вона «з'являється» на лоджії в супроводі літньої годувальниці. На парапеті ми бачимо крихітну плямисту собачку і зеленого папугу, а зліва, з глибини лоджії, визирає дитина – єдиний спадкоємець Маркантоніо Барбаро (рис. 187).

Розписи Хрестового залу, виконані Веронезе в техніці ілюзійнізму (трюмплей), за різноманіттям застосованих рішень не мають собі рівних. Хрестовий зал повний ілюзорної архітектури: колон, барельєфів, ніш, фальшивих дверей, з яких визирають різні персонажі – паж і дівчинка. На стінах Хрестового залу художник зобразив також вісім ніш, які зорово збільшують глибину простору, у кожній з яких розміщені фігури дівчат з різними музикальними інструментами. На стінах зображені реалістичні пейзажі, дуже схожі на ті, що насправді оточують віллу (рис. 186).



Рисунок 177 – Диво святого Марка



Рисунок 178 – Введення Марії до Храму



Рисунок 179 – Шлях на Голгофу



Рисунок 180 – Поклоніння пастухів



Рисунок 181 – Розп'яття



Рисунок 182 – Таємна вечеря



Рисунок 183 – Пир в домі Левія



Рисунок 184 – Шлюб у Кані



Рисунок 185 – Тріумф Венеції



Рисунок 186 – Розписи Хрестового залу вілли Барбаро



Рисунок 187 – Плафон Зали Олімпу на віллі Барбаро

Виконуючи розписи вілли, Паоло Веронезе не забув і про себе та свою дружину Олену Баділе. Дружину він зобразив у вигляді Дами з віялом в кінці лівої анфілади залів, а себе – в кінці правої анфілади у вигляді мисливця з собаками, що повертається з полювання.

Лекція 11 Архітектура і містобудування пізнього Відродження в Італії

План лекції

- 1. Римська архітектурна школа: творчість Джакомо да Віньоли*
- 2. Венеціанська архітектурна школа: творчість Андреа Палладіо*
- 3. Джорджо Вазарі і вулиця Уффіці у Флоренції*

Пізнє Відродження (1530–1580 рр.) – це не час занепаду, а період подальшого продовження традицій високого Відродження, але в інших історичних умовах, що зумовило особливості мистецтва і архітектури. В період пізнього Відродження найяскравішими були дві архітектурні школи – римська і венеціанська. В Римі, разом з розвитком принципів високого Відродження, спостерігається відхилення від класики у бік ускладнення композицій, більшої декоративності, порушення форм, масштабності і тектонічності. У Венеції, незважаючи на часткове проникнення нових віянь, більше збереглася класична основа архітектурної композиції. Перша школа закладала основи творчої манери, що лягла в основу архітектури бароко; друга значною мірою розвивала традиції високого Відродження, готувала подальший розвиток архітектури класицизму.

Римська архітектурна школа: творчість Джакомо да Віньоли

Найяскравішим представником римської архітектурної школи періоду пізнього Відродження був *Джакомо Бароцци да Віньола* (1507–1573 рр.; справжнє ім'я – Джакомо де Бароцци). До творчого наробку Віньоли належить багато культових споруд, а також чимала кількість замських палаців і вілл. В період Відродження тип вілли зазнав суттєвого

розвитку, зумовленого змінами її функціонального змісту. Ще на початку XV ст. це була заміська садиба зі стінами і оборонними баштами; наприкінці XV ст. вілла стає місцем заміського відпочинку; а з XVI ст. вілли перетворюються на резиденції великих феодалів і верховного духовенства. Вілла втрачає інтимність і набуває характеру парадної фронтально-осьової споруди, відкритої до навколишньої природи.

Вілла папи Юлія III (вілла Джулія) (1550–1555 рр.) зведена поблизу Риму. Співавторами Віньоли у проектуванні і зведенні вілли Джулія були Джорджо Вазарі та Бартоломео Амманнаті. Серед інших тогочасних вілл вона виділяється своєрідністю і цілісністю композиції. З елементів, що формують ансамбль вілли, найспокійнішим і близьким до класики є зовнішній фасад головної будівлі, на якому застосовані основні засоби тогочасного архітектурного оформлення: напівколони, пілястри, ніші та руст. В інших частинах комплексу застосовані композиційні та архітектурно-планувальні засоби, що є ознаками барокових тенденцій (рис. 188).

Комплекс в цілому представляє в плані подовжений замкнутий прямокутник, що складається з трьох елементів, немов нанизаних на єдину вісь – двох дворів і невеликого саду. Двори мають напівкруглу форму. Перший – великий, у глибині його – прохід у другий двір. З майданчика можна спуститися по одному з двох симетрично розташованих маршів плоских італійських сходів на нижчий рівень, в центрі якого за балюстрадою розміщений грот. Дуже гарно і своєрідно організована стіна, яка замикає другий двір: вона містить три отвори з напівциркульною аркою в центрі та з прямими перемичками по боках. Такий тричастинний отвір отримав назву палладіанського вікна, на честь архітектора Андреа Палладіо, який вперше його ввів в архітектурну практику. У віллі Джулія відчувається прагнення Віньоли надати своєму твору риси нарочитої краси і вишуканості, рафінованої відточеності деталей (рис. 189). Ці якості будуть вирізняти і багато інших творів архітектора, особливо вілли.

Замок Капрарола (вілла Фарнезе в Капраролі) (1558–1562 рр., м. Вітербо) – це унікальне поєднання укріпленого замку і чудового заміського палацу. Замок представляє собою потужну п'ятигранну споруду з круглим двором в центрі (рис. 190 – 191). Віньола використав існуючі підмурки, призначені для фортеці, і звів на них могутню споруду, декоровану ордерними елементами. Віньола ефектно протиставив розташовані по кутах споруди могутні глухі виступи бастіонів і високі стіни, розчленовані віконними отворами різних розмірів у поєднанні з ордерними елементами. Фасадам замка, прикрашеним ордером, притаманні класична стриманість і велич. З суворим зовнішнім виглядом замку контрастує внутрішній двір з двома ярусами кільцевих аркових галерей, перекритих склепіннями. Для підйому на другий поверх призначені розміщені в одному з кутів замку ефектні гвинтові сходи, що спираються на парні колони. В їх композиції чудово висловлена ідея вічного руху.

До найвідоміших культових споруд Віньоли належить **церква Іль-Джезу («В ім'я Христа»)**, 1586–1584 рр.) в Римі, яка стала завершальним етапом у довгій еволюції композиції храмових споруд епохи Відродження. В її плані і просторовому рішенні поєднано два принципи – базилікальний і центрально-купольний (рис. 192). Заради створення ілюзії великого внутрішнього простору церкви Віньола об'єднав бічні капели з центральною навою, що візуально значно розширило будівлю. Проте найбільше значення мав застосований в церкві Іль-Джезу новий принцип організації фасаду храму: двоярусна система з використанням у другому ярусі з'єднувальних волют. Цей прийом поклав основу

композиційної організації фасадів більшості культових споруд нового архітектурного стилю, що прийшов на зміну Відродженню, – бароко (рис. 193). Після смерті Віньоли церкву Іль-Джезу добудовував його учень – Джакомо делла Порта.

Венеціанська архітектурна школа: творчість Андреа Палладіо

Найвидатнішим архітектором венеціанської школи був *Андреа Палладіо* (1508–1580 рр.; справжнє ім'я – Андреа ді Пьстро делла Гондола). Його діяльність проходила в м. Віченца поблизу Венеції, де він будував палаццо і вілли, і безпосередньо у самій Венеції, де він зводив переважно культові споруди. Але роль Палладіо була вагомою, а на думку багатьох істориків архітектури – визначальною для подальшого розвитку не лише італійської, а й світової архітектури. Його творчість стало реакцією на антикласичні тенденції пізнього Відродження. Він намагався зберегти чистоту класичних принципів, відродити не тільки ордерні форми, а й цілі елементи і навіть типи споруд. Конструктивно правдивий ордерний портик став головною темою багатьох його творів. Для робіт Палладіо характерні досконалість у побудові ордера, чудова обробка деталей і пластичність усіх архітектурних елементів. Велика кількість дослідників і мистецтвознавців вважають, що саме творчість Андреа Палладіо в подальшому сприяла поширенню такого архітектурного стилю, як класицизм.

Перша значна будівля Палладіо – *базиліка (ратуша) у Віченці* (1549–1614 рр.). У 1545 році Палладіо виграв конкурс на право перебудови міської ратуші XIII століття. Використовуючи стару будівлю за основу, Палладіо оточив її двох'ярусною галереєю, поєднавши античні римські елементи з традиційно венеціанськими. Стіни у такому рішенні немов зникають, розчиняючись у наскрізних аркадах і балюстрадах, насичених повітрям, і надають будівлі привітний, відкритий і святковий вигляд. У цій споруді формується одна з основних особливостей творчого методу Палладіо – він створює нову систему пропорцій ордерів, використовуючи ордер не як просту декорацію фасаду, а як головний організуючий принцип конструкції, завдяки чому вона стає зрозумілою, здається простою і ясно організованою, гармонійною (рис. 194). В основу фасадів базиліки покладено так званий палладіанський мотив строєних прольотів, середній і найширший з яких перекритий аркою, а бічні – горизонтальними перемичками. У випадку базиліки це дозволило поєднувати прольоти старого ядра будівлі з необхідним зодчому кроком колон. При цьому ордер одержав подальше збагачення і розвиток в глибину за допомогою подвоєння малих колон, що підтримують арки. Крайні прольоти базиліки трохи зменшені, візуально закріплюючи кути будівлі і завершуючи його фасади. На першому поверсі застосовано доричний ордер, на другому – іонічний. Мотив трипролітної арки повторюється у всіх чотирьох фасадах.

Палладіо був автором багатьох палаццо. Усі вони дають нові, кожного разу особливі варіанти застосування ордерів. В жодного з архітекторів Відродження ордери не отримували такого широкого і різноманітного застосування, такої досконалості пропорцій.

Палаццо Ізенпо да Порта (1544–1552 рр.) є двоповерховим, що характерно для Північної Італії. Будівля має чітку і лаконічну композицію з великомасштабним і монументальним головним фасадом, оформленим з використанням ордерів. Перший поверх, оброблений рустом, відіграє роль п'єдесталу, на якому встановлені іонічні напівколони другого поверху. Палаццо є характерним прикладом глибинної композиції, бо мав виходити на

дві вулиці. У проєкті чітко розділені приміщення для господарів і гостей, які пов'язані парадним двором, оточеним колонадою великого коринфського ордера (рис. 196 – 197).

У *палаццо Вальмарана* (1566 р.) застосована вже інша система: тут використаний так званий великий ордер у вигляді коринфських пілястр, що охоплюють два поверхи. Архітектор широко користується великим ордером, трактуючи його як своєрідну систему «колона – стіна». Незважаючи на свій площинний характер, фасад читається дуже добре. Поєднання пілястр великого і малого ордера надає будівлі велику масштабність та імпозантність, тоді як визначальна тектонічна роль стіни красномовно виявлена її членуваннями, відверто умовним характером великого ордера і його відсутністю по кутах фасаду, сміливо підкреслених площинними скульптурами. Усі внутрішні приміщення палаццо органічно поєднуються в складну композицію, що немов розкривається у просторі і часі, в якій чергуються високі і низькі, просторі і тісні, прості і багато декоровані приміщення, які розрізняються також і масштабністю своєї архітектурної обробки, що є результатом єдиного глибокого задуму. План будинку з двома дворами також належить до глибинного типу композиції (рис. 195, 197).

Палаццо Тьене (1544–1551 рр.) – це перебудова вже існуючого готичного палаццо. Ймовірним автором початкового проєкту реконструкції палацу (1542 р.) виступив Джуліо Романо, однак уже під час будівництва, у 1544 р., коли Романо помер, його переробив Андреа Палладіо. Архітектурні елементи Палаццо Тьене, які приписують Романо, не властиві стилю Палладіо і легко впізнавані. Авторству Романо належать вікна і фасади нижніх поверхів, звернені на вулицю і у внутрішній двір, в той час як Палладіо вніс свої риси в антаблемент і капітелі верхніх поверхів. Особливістю палацу є чотириколонний атриум.

Палаццо Тьене – єдине палаццо Палладіо, композиція якого наближалася до традиційного флорентійському типу XV ст., з центральним, симетрично забудованим двором. Але величезні масштаби двору і оточуючих його монументальних аркад внесли в традиційну композицію абсолютно нові якості. Каре палацу повинно було зайняти цілий квартал і виходити на площу, куди розкривалися б приміщення для аренди крамниць. Реалізована частина палацу вражає своєю спокійною силою і суворою замкненістю. Широко застосовуючи в своїх палацових фасадах ордерні форми, Палладіо в той же час не приховує справжньої конструктивної основи будівлі – стіни. Стіна у Палладіо – вже не аморфна маса кладки: за прикладом ордера вона розчленована на основу, несучу частину і завершення. Це надає палаццо об'ємну виразність і матеріальність (рис. 198 – 199).

Палаццо Кьєрікаті (1550–1557 рр.) – інший приклад віртуозної майстерності Палладіо. Замовник розширив свою ділянку за рахунок міської землі, прилеглої до площі, і особливості цього розташування зумовили незвичайну композицію палацу. У відповідності з вимогою міста, Палладіо відкрив частину першого поверху для загального користування і, розгорнувши будівельний об'єм будівлі по фронту неглибокої ділянки, залишив місце для саду і, водночас, час зумів надати невеликому палацу вражаючий образ громадської споруди. Невеликий об'єм палаццо зайнятий парадними приміщеннями, анфілади яких завершуються великим залом на другому поверсі. Велика масштабність суворого за деталями ордера, сильна світлотінь лоджій, пластика колон, оригінально здвоєних по кутах, скульптури по сторонах широких сходів і над карнизом надають фасаду урочистий вигляд (рис. 199 – 200).

Надзвичайний інтерес представляють вілли Палладіо. Вони розвивають у різних варіантах одну принципову схему: основний призматичний об'єм з портиком і фронтоном

доповнюється з боків галереями, завершеними невеличкими флігелями. Цей тип композиції пізніше широко застосовувався в архітектурі класицизму – західноєвропейській і російській. Вілли Палладіо не схожі ні на замки, ні на місця, призначені виключно для розваг. Це великі замиські будинки з підсобними і господарськими приміщеннями та із залами для балів і концертів. Планування було відкритим, зробленим з урахуванням ландшафту і клімату.

При будівництві *вілли Емо (Каподиліста)* (1558–1665 рр.) Палладіо велику увагу приділяв розвитку так званої тричастинної схеми, що складається з головного об'єму і двох одноповерхових ордерних галерей, що відходять від нього в сторони і служать, по-перше, для зв'язку зі службами садиби і, по-друге, організовують парадний двір перед фасадом вілли. Саме ця схема замиського будинку мала в подальшому численних послідовників при будівництві садибних палаців. Будівля вирішена в тосканському ордері, простота якого близька до сільського оточення вілли (рис. 201). Основна будівля з чотириколонним портиком складається з двох поверхів, у верхньому з яких були розміщені житлові кімнати господарів. Особливістю вілли є широкий похилий в'їзд, що замінює традиційні двосторонні сходи.

Вілла Піовене (1539–1571рр., біля м. Віченца) – це традиційна для Палладіо схема поєднання головного центричного об'єму з двома бічними крилами. Головний корпус акцентує шестиколонний іонічний портик, поставлений на високий стилобат, на який ведуть двохмаршеві парадні сходи (рис. 202 – 203).

Вілла Барбаро (Мазер) (1560–1570 рр., поблизу м. Віченца) – одна з найбільш розкішних і добре збережених – була побудована Палладіо для сімейства Барбаро. Це чудовий приклад справжнього синтезу архітектури з живописом (розписи – Паоло Веронезе) і скульптурою (каміни, барельєфи, скульптурні вставки і кругла скульптура в німфеї – Алессандро Вітторія). Широка алея веде від дороги до будівлі з розгорнутою фронтальною композицією. Винесений вперед двоповерховий корпус протиставлений відсунутим назад бічним аркадам, на кінцях яких розміщені службові будівлі з химерно окресленими фронтонами. Головний зал, хрещатий в плані, розвиває композицію не тільки від входу в глибину аж до врізаної в пагорб багато обробленої ніші німфею, але і в напрямку поперечної анфілади житлових приміщень – прийом, незвичайний для Палладіо (рис. 204).

Найвідоміша з вілл Палладіо – *вілла Ротонда (вілла Капра)* (1551–1567 рр., поблизу м. Віченца) – не має бокових галерей і цим відрізняється від інших. План її квадратний. В центрі знаходиться круглий купольний зал, оточений прямокутними кімнатами, з якого ведуть виходи під портики. Таким чином, план «Ротонди» об'єднує дві геометричні фігури з символічним значенням: квадрат, що уособлює владу земну, і коло – втілення духовного начала. Прольоти сходів приховані стінами, які служать опорами для купольного залу-ротонди. Основний обсяг вілли включає лише парадні зали і деякі житлові кімнати для власників в третьому, аттиковому поверсі, тоді як господарські приміщення садиби майстерно заглиблені в пагорб по боках головного під'їзного шляху (рис. 205).

Вілла ротонда – це перша світська споруда епохи Відродження, увінчана куполом. Будівля зведена в пропорціях золотого перерізу за типом бельведеру з круглим залом, увінчаним куполом зі світловим ліхтарем. Чотири фасади з 6-колонними іонічними портиками з усіх боків разом з плоским куполом становлять чітку центричну композицію. Широкі сходи портиків пов'язують будівлю з навколишньою природою. Архітектор

майстерно використовував у звичайному житловому будинку класичні деталі храмової архітектури – високий подіум, портик, фронтон і ротонду, які надають будівлі величі.

Культові споруди Палладіо також побудовані на основі ордера. Палладіо справив значний вплив на культову архітектуру, знайшовши самостійне і принципово нове рішення однієї з найбільш важких проблем – церковного фасаду. Трактуючи складну структуру церкви з «базилікальним» розрізом як два суміщених об'єма, Палладіо висловив їх на фасаді своєрідним поєднанням композиційних схем двох античних храмів: вузький і високий портик чотириколонного храму, який відповідає центральному нефу, «накладений» на більш низький і широкий портик, що включає габарити бічних нефів. Послідовну розробку майстром цієї композиції можна простежити на мармурових фасадах кількох церков.

Проектуючи *церкву Сан Джорджо Маджоре* (1565–1610 рр.), Палладіо вірно оцінив виключне містобудівне значення місця споруди у плані Венеції. Розташувавши церкву на острові Сан Джорджо прямо навпроти П'яццетти, він повернув її фасад на стрілку між Великим Каналом і каналом Джудекка. Завдяки цій орієнтації весь комплекс Сан Джорджо, що включає велику церкву з класично врівноваженим фасадом і піднятим на барабані куполом, мальовничу групу монастирських будівель і кампанілу, чудово замикає венеціанську лагуну, перетворюючи її на один із самих прославлених міських пейзажів світу. План церкви вирішений у формі латинського хреста, що відповідає найбільш поширеній планувальній структурі того часу. Собор має три нави, в яких розташовано шість капел. Дві капели також є в трансепті (рис. 207). Просторова і тектонічна структура церкви, чітко виражена в інтер'єрі за допомогою великого ордера на п'єдесталах в нефі і малого ордера – в капелах, органічно пов'язана з композицією фасаду. Членування малого ордера пронизують весь фасад, а його середня частина значно вище бічних і виділена напівколонами на п'єдесталах, завдяки чому вся церква здається більшою і стрункішою (рис. 206). Після смерті Палладіо храм добудовував його учень *Віченцо Скамоцци*.

Церква Іль Реденторе (Спасителя) (1577–1592 рр.) на о. Джудекка у Венеції близька по композиції до попередньої будівлі, але її неф значно ширший, а обидва ордери в інтер'єрі не мають п'єдесталів і піднімаються прямо від рівня підлоги. Центральний неф продовжений за середхрест'ям довгим склепінчастим хором, відокремленим від вівтарного прольоту напівкруглою колонадою (рис. 207). Планувальна структура відображена в композиції фасаду: його середня частина домінує над бічними, і обидва ордери спочивають на високому цоколі, від якого спускаються до набережної широкі і пологі мармурові сходи. В цілому ж композиція являє собою переробку портика античного храму стосовно до фасаду християнської базиліки. Церква стоїть серед житлової забудови на вузькій набережній і видно її тільки з боку каналу. По мірі наближення купол, вежі і дах зовсім зникають за аттиком (і першою парою стінок-контрфорсів), і глядач повністю потрапляє під чарівність величавого і надзвичайно урочистого фасаду (рис. 208).

Окреме місце у творчій спадщині Андреа Палладіо займає *Театр Олімпіко* (1580–1585 рр., закінчено Скамоцци), споруджений для відкритої їм Олімпійської Академії у Віченці. Він являє собою переосмислений зодчим варіант античної театральної будівлі. Невеликий високий амфітеатр, що вміщує 1000 чоловік, з кам'яними лавками-сходами, обнесений зверху колонадою, увінчаною статуями. Глядацька зала та сцена перекриті спільною плоскою стелею. Внутрішні конструкції театру виконані з дерева, обробка інтер'єру – зі стукка. Подібно до римського театру, сцена театру Палладіо дещо піднята над

підлогою зали, витягнута в поперечному напрямку і обмежена високими стінами з трьох сторін. Два яруси ордерів, сильна пластика приставних колон, численні скульптури надають виняткову парадність композиції. Але головне нововведення – розвиток сцени в глибину і створення об'ємних декорацій: крізь п'ять отворів, зроблених у заднику сцени, глядачам видно міські вулиці, глибина яких майстерно посилена за допомогою ілюзорної перспективи. В цілісності інтер'єру важливу роль відіграє наростання багатства композиції до центру сцени – високої відкритої арки, введенням якої Палладіо рішуче відмовлявся від принципу сцени античного театру з її глухою задньою стіною. Сцена і глядацька зала злиті в гармонійну єдність і всім строем архітектурних форм, і загальним ритмом, і ясно відчутним погодженням членувань (рис. 209).

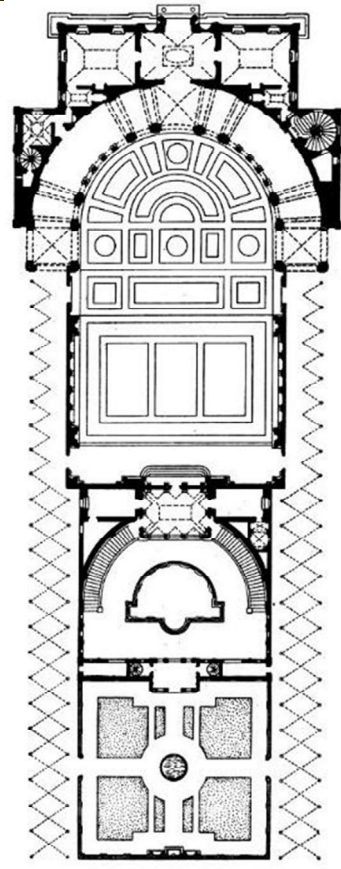


Рисунок 188 – Вілла Джулія: види з різних ракурсів та план комплексу



Рисунок 189 – Вілла Джулія: внутрішні двори

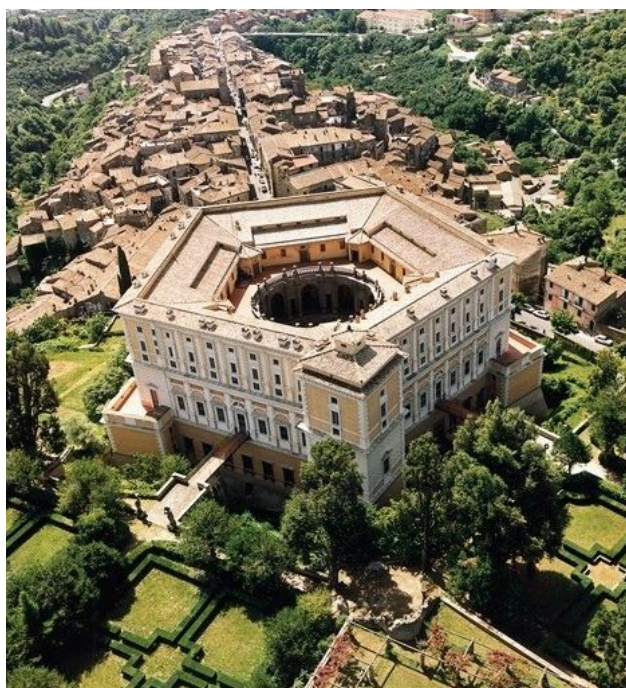


Рисунок 190 – Замок Капрарола: види з різних ракурсів

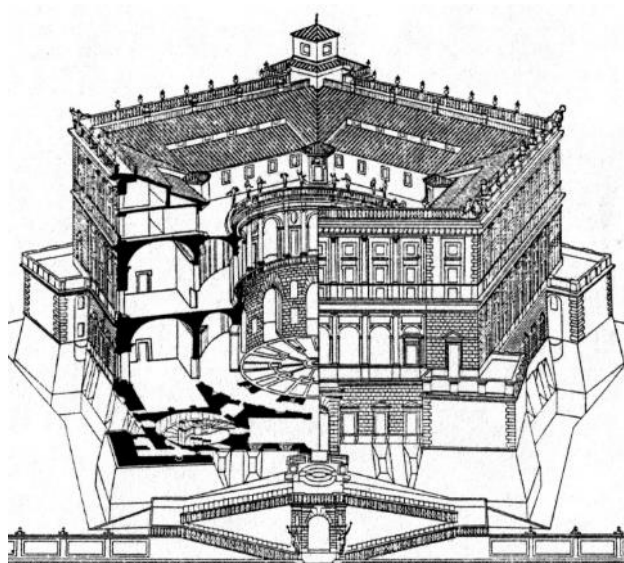
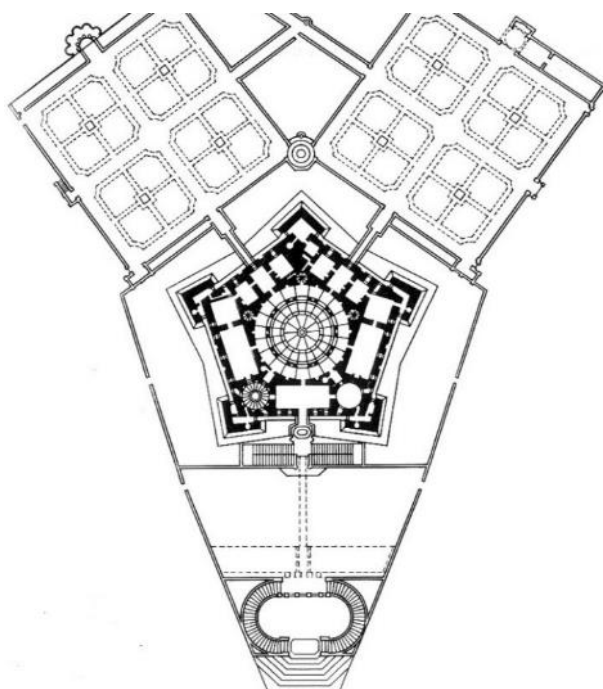


Рисунок 191 – Замок Капрарола: план, розріз, фасад та сходи

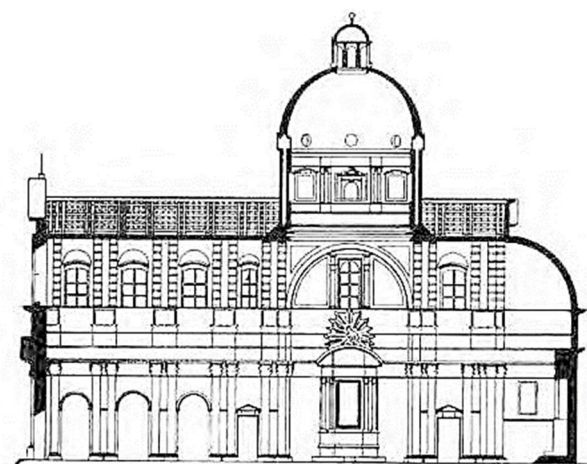
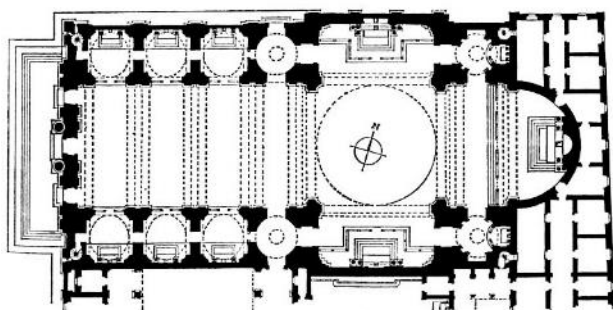


Рисунок 192 – Церква Іль-Джезу: план і розріз

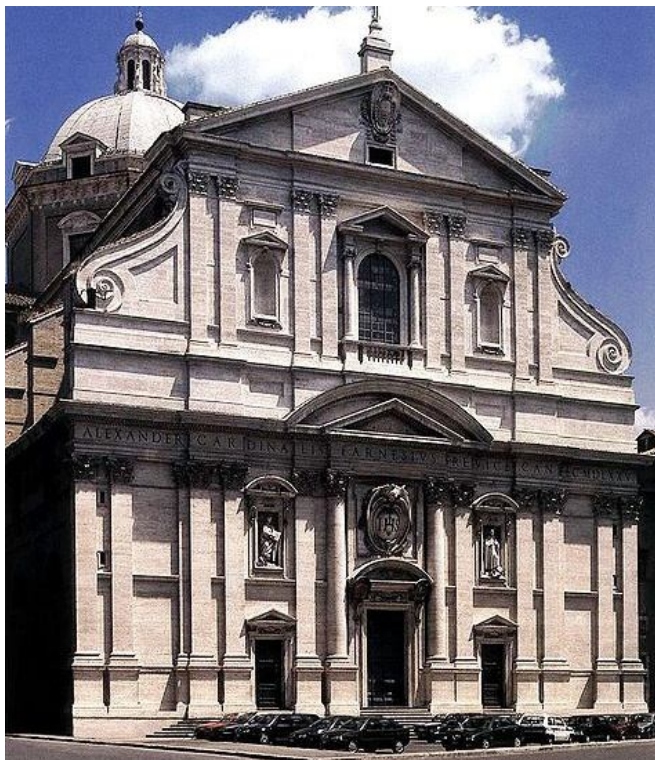


Рисунок 193 – Церква Іль-Джезу: фасад та інтер'єр

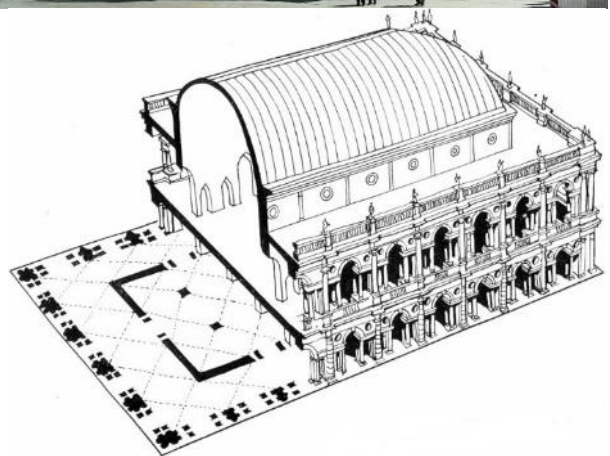
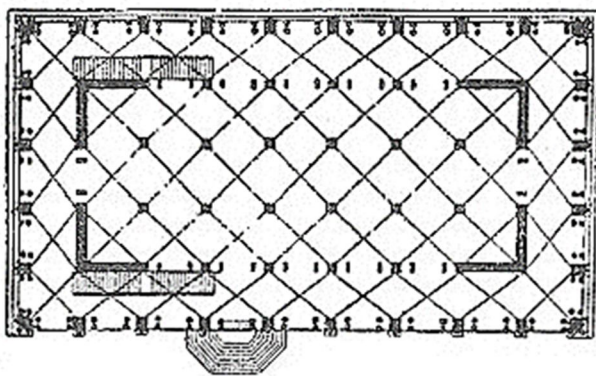


Рисунок 194 – Базиліка у Віченці: фасад, план, загальний вид і розріз



Рисунок 195 – Палаццо Вальмарана



Рисунок 196 – Палаццо Порто

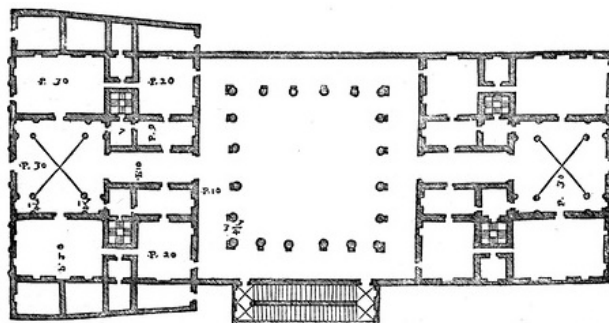
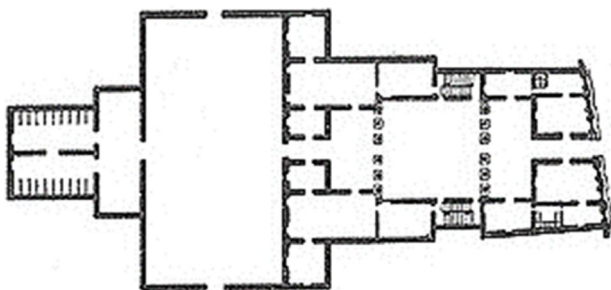


Рисунок 197 – Плани палаццо: Вальмарана (ліворуч) і Порто (праворуч)



Рисунок 198 – Палаццо Тьене: загальний вид і внутрішній двір

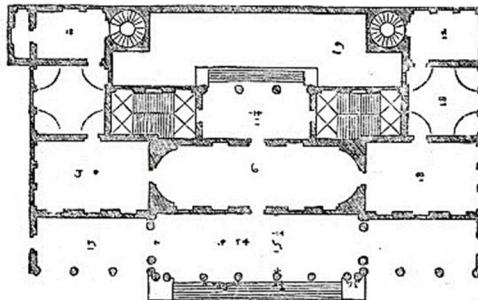
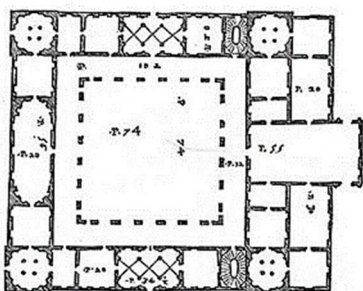


Рисунок 199 – Плани палаццо: Тьене (ліворуч) і Кьєрікаті (праворуч)



Рисунок 200 – Палаццо Кверікаті: фасад і загальний вид



Рисунок 201 – Вілла Емо



Рисунок 202 – Вілла Піовене

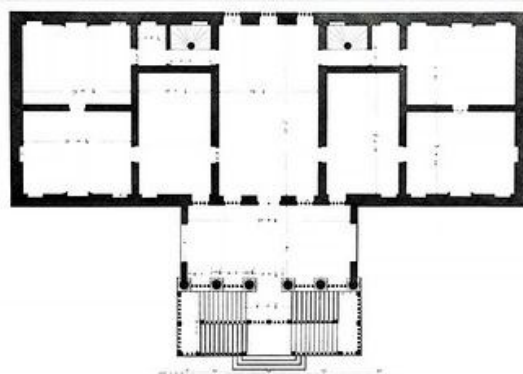
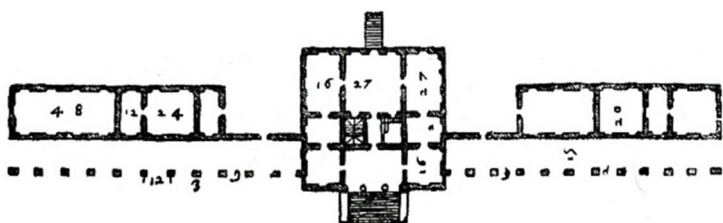


Рисунок 203 – Плани вілл: Емо (ліворуч) і Піовене (праворуч)

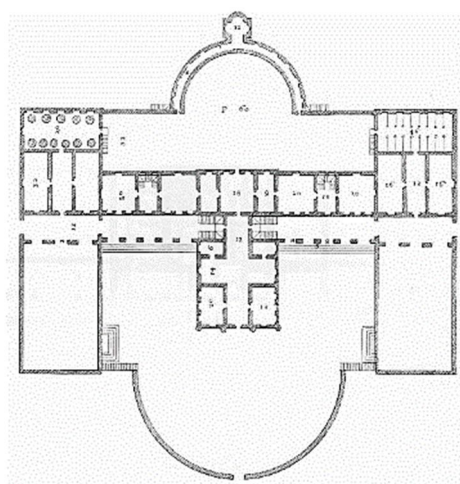


Рисунок 204 – Вілла Барбаро: загальний вид і план

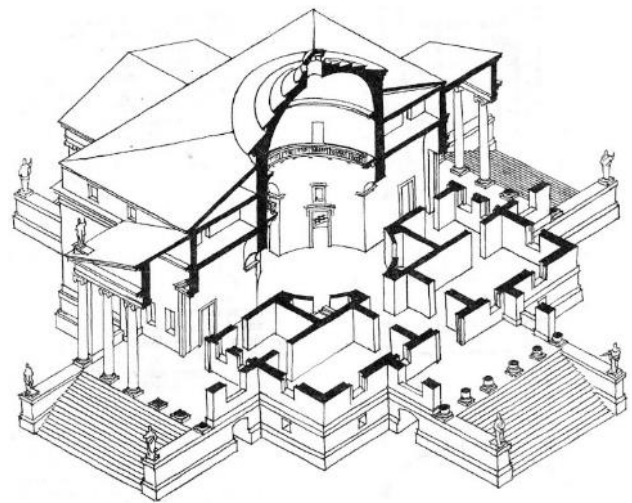
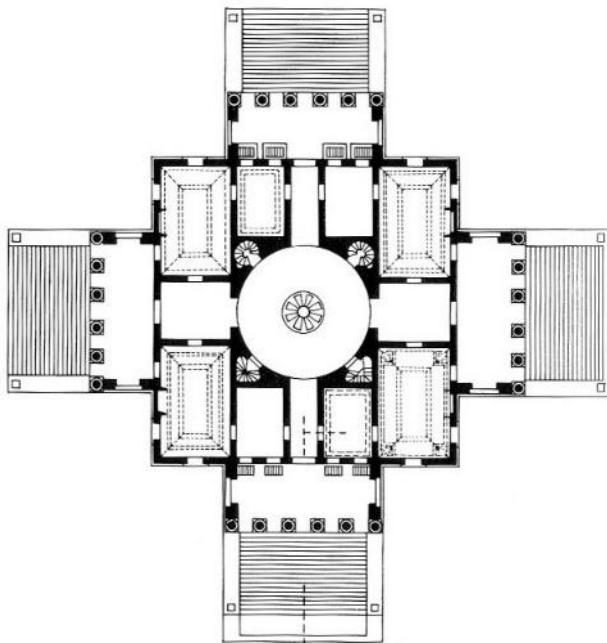


Рисунок 205 – Вілла Ротонда: загальний вид, інтер'єр, план і розріз



Рисунок 206 – Церква Сан Джорджо Маджоре: фасад та інтер'єр

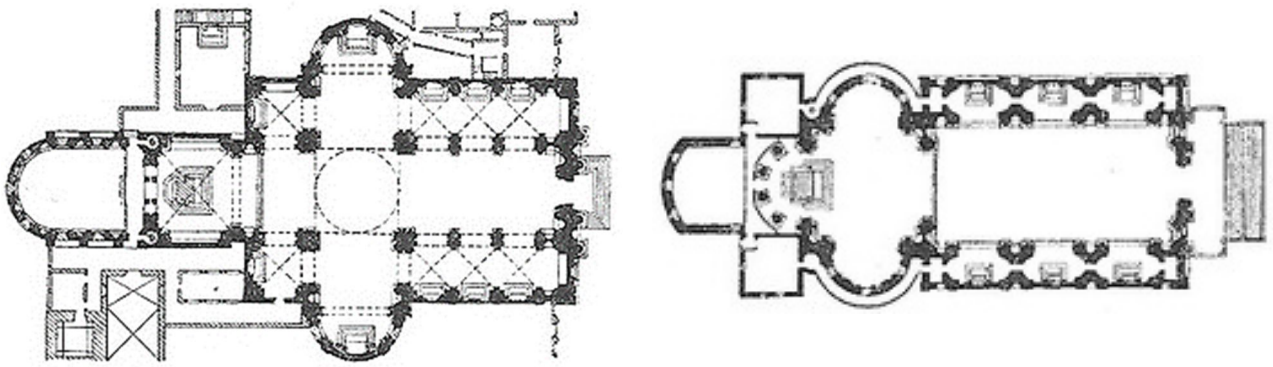


Рисунок 207 – Плани церков: Сан Джорджо Маджоре (ліворуч) та Іль Реденторе (праворуч)



Рисунок 208 – Церква Іль Реденторе: фасад та інтер'єр

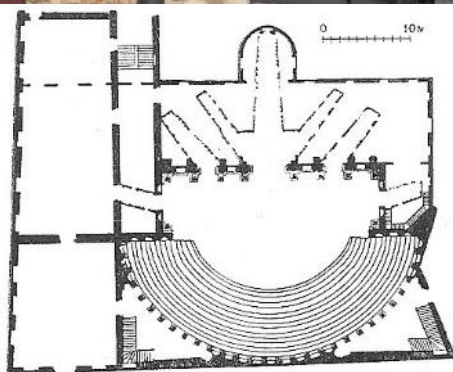


Рисунок 209 – Театр «Олімпіко»: загальний вид, план та інтер'єр

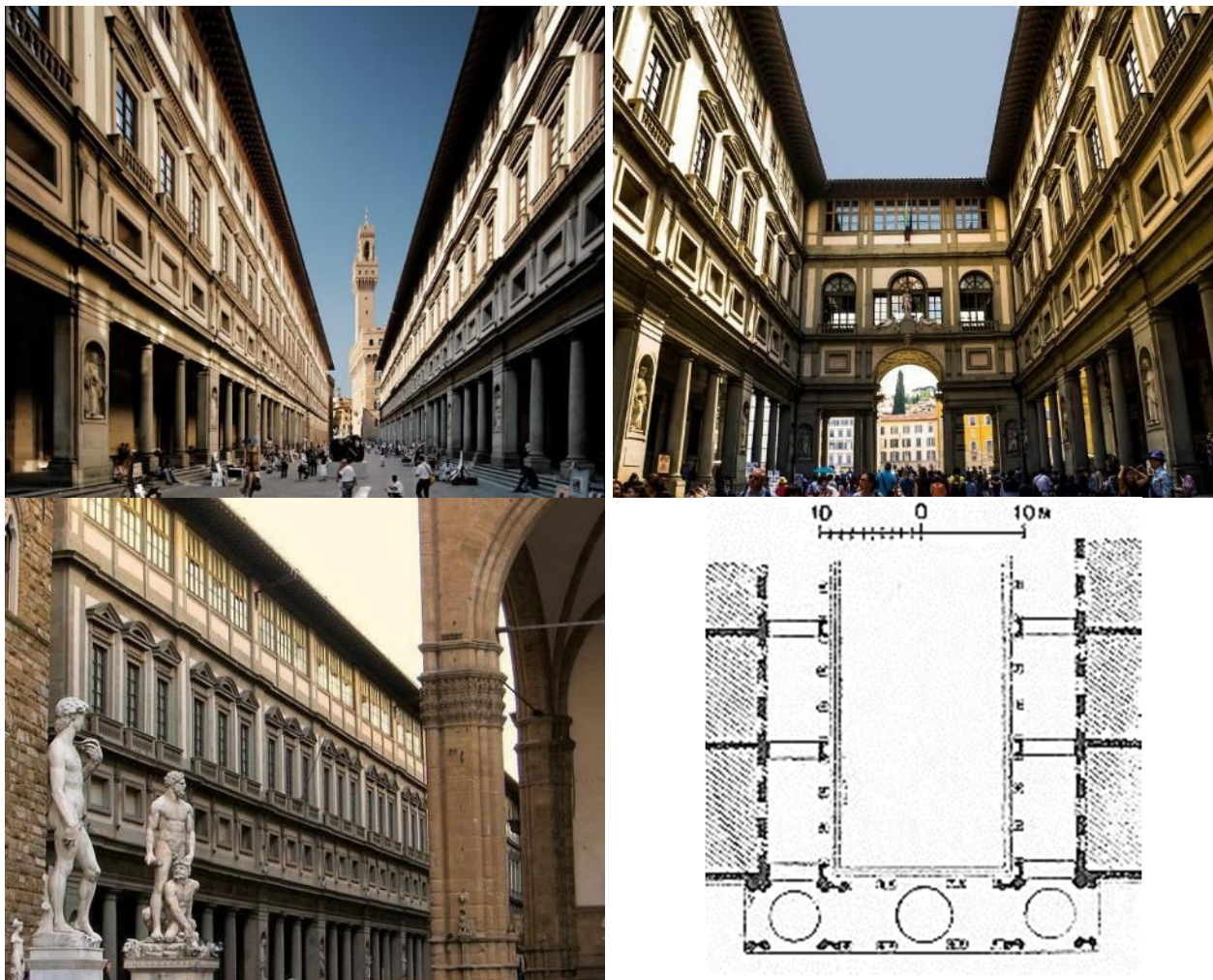


Рисунок 210 – Вулиця Уффіці у Флоренції: загальний вид та план

Джорджо Вазарі і вулиця Уффіці у Флоренції

У часи Відродження вулицю не сприймали як дещо єдине. Вулиці навіть зображували як низку окремих будівель. Так було у часи пізнього кватроченто до самого XVI ст. **Вулиця Уффіці** (1560–1574 рр.), зведена за проектом *Джорджо Вазарі* (1511–1574 рр.), була останнім великим ансамблем Флоренції епохи Відродження. Зведення будівель, що фланкували цю вулицю, здійснювалося на замовлення Козимо I для розміщення його придворних канцелярій, архіву, бібліотеки і сховища витворів мистецтва. Довжина вулиці була близько 130 м, а ширина – 18 м. Вона об'єднала простір площі Сеньйорії з річкою Арно. Цей вузький коридор, фланкований з двох сторін фасадами з сильно винесеними карнизами, справляє враження сценічної декорації завдяки поперечному корпусу з наскрізною колонадою і аркою. Три лінії карнизів підкреслюють глибину простору (рис. 210).

ТЕМА 2 АРХІТЕКТУРА І МИСТЕЦТВО ВІДРОДЖЕННЯ У ФРАНЦІЇ ТА ІСПАНІЇ

Лекція 12 Архітектура, містобудування й мистецтво епохи Відродження у Франції

План лекції

1. *Ренесанс. Архітектура Франції епохи Відродження*
2. *Містобудування Франції епохи Відродження*
3. *Мистецтво Франції епохи Відродження*

Ренесанс. Архітектура Франції епохи Відродження

Розвиток стилю Відродження в архітектурі Франції розпочався значно пізніше, ніж в Італії. Ознаки стилю з'являються тільки на початку XVI ст., що пов'язано зі стійкістю феодалізму і широким розвитком у будівництві готичної системи. Розвиток архітектури Відродження у Франції можна розділити на 2 етапи. Перший з них – ранній період (з початку XVI ст. до кінця 1530-х рр.) і другий – зрілий (1540–1570 рр.).

Раннє французьке Відродження пов'язане з долиною р. Луари, де знаходилися королівські замки – Блуа і Шамбор. Одним з центрів поширення культури Відродження був також Фонтенбло, де на початку XVI ст. була заснована колонія італійських художників і майстрів прикладного мистецтва, запрошених до Франції. Французьке Відродження вирізнялося національною своєрідністю. У багатьох спорудах раннього часу національні риси переважають над загальноренесансними ознаками. Для французького раннього Відродження особливо характерні високі дахи з люкарнами (чердачними вікнами) і дуже великі димові труби-стояки. Тематика раннього періоду тісно пов'язана з феодальною системою: найзначніші пам'ятки раннього французького Відродження – палаци короля і верховної знаті. Будівництво замків велося у трьох напрямках: 1) деякі готичні замки перероблялися в новому стилі зі зміною обробки фасадів; 2) до інших замкових споруд прибудовувалися нові корпуси, зведені в новому стилі; 3) зводилися абсолютно нові будівлі.

Корпус Франциска I в королівському замку Блуа (1515–1524 рр.) може бути прикладом приєднання до старого готичного замку нового флігеля. Найхарактерніші риси в обробці триповерхового фасаду: членування на поверхи, пілястри, вкриті типовим ренесансним орнаментом, великі вікна з хрестоподібним плетінням, а також надзвичайно круті дахи з люкарнами і димарями. Головною особливістю споруди є велика башта, що виступає з площини стіни на половину свого об'єму і містить спіральні сходи. Мотив спіральних сходів виник ще в архітектурі раннього середньовіччя і продовжував активно застосовуватися в межах раннього Відродження. Об'єм сходової вежі включає пілони, на які спираються марші. Каркасність конструкції цілком пов'язана з традиціями готики, декорування ж в основному ренесансне: пілони спираються на п'єдестали з античними деталями. Поверхні пілонів покриті стилістично чистим ренесансним орнаментом, безсумнівно підказаним італійськими зразками. Деякий інший характер має прийом включення круглої скульптури, прикритої балдахінчиками готичного типу (рис. 211).

Королівський **замок Шамбор** (1515–1559 рр.), авторами якого були *Д. Кортон*, *Ж. Сурдо*, *Д. Сурдо* і *Неве*, необхідно поставити на перше місце серед нових замків, повністю

збудованих в межах раннього Відродження. Основа його композиції – симетрія загального розміщення і виділення в ролі центрального елементу квадратного корпусу, що нагадує донжон. І донжон, і корпуси, розташовані по периметру ділянки, доповнені круглими баштами. Вежі, надзвичайно високі дахи, а також глибокий ров, заповнений водою, – все це в цілому при першому погляді створює враження готичної споруди. Проте це враження помилкове. Споруда побудована на стику двох епох – готики і Відродження. Звідси збереження в композиції багатьох зовнішніх ознак старої архітектури, до яких належать центральні сходи, що прорізують від рівня землі весь об'єм центрального донжона. Сходи спіральні, конструкція їх, як і в Блуа, каркасна.

Незважаючи на наявність веж, споруда не була розрахована на оборону. Стіни башт, як і інших частин будівлі, порізані вікнами, а всередині веж розташовувалися житлові приміщення. Красиві дахи з численними додатковими компонентами. Люкарні тут двоповерхові; труби, люкарні і центральна сходова вежа оформлені великою кількістю архітектурних деталей, пов'язаних в основному з ордерами. Надбудови мають частково функціональне значення – вони грали роль декоративних павільйонів: сюди по спіральних сходах піднімалися король та придворні і в гарну погоду прогулювалися по плоскому даху між надбудовами-павільйонами, милуючись красою навколишньої місцевості (рис. 213).

Приблизно в цей же час був зведений *замок Шатобріан* (перша пол. XVI ст.). Стіни замку прорізані вікнами, високими і порівняно вузькими, що відповідало традиціям національної архітектури. Вікна охоплюють по висоті майже всю стіну, починаючись низько над підлогою і піднімаючись майже до стелі. В результаті на фасадах виникли своєрідні світлові стовпи. Віконні прорізи мають кам'яні хрестоподібні плетіння, пов'язані з готичними традиціями (рис. 212).

У *замку Шенонсо* (XVI ст.), побудованому за участю архітекторів *Філібера Делорма* та *Андре Дюсерсо*, типово ренесансною ознакою є членування будівлі на поверхи тягами, які наближаються за своєю структурою до антаблементу. В межах кожного поверху присутні пілястри, що обрамовують віконні прорізи. Із впливом готичної архітектури пов'язані круті дахи, зокрема конічні, увінчані вежами високі димові труби-стояки (рис. 214).

Наведені приклади доводять, що новий стиль розвивався у Франції, як і в Італії, спершу в області архітектурної декорації; композиційні принципи і конструкції стали зазнавати змін дещо пізніше.

Французька архітектура зрілого Відродження розвивалася в інших політичних і соціально-економічних умовах. Резиденцією королівського двору стає Париж. На архітектуру міста звертається особлива увага, і більшість значних споруд цього і наступного часу зводяться саме там.

Лувр (1545–1570-ті рр.) – королівський палац, що знаходиться в самому центрі Парижу, на правому березі Сени – центральна споруда французької архітектури середини XVI століття. Авторами проекту Лувра були архітектор *П'єр Леско* і скульптор *Жан Гужон*.

Раніше тут стояв середньовічний замок, який мав ту саму назву, але похмура цитадель-фортеця вже не відповідала новим життєвим вимогам. З 1546 р., за наказом Франциска I, за проектом Леско на місці колишньої фортеці будується нова будівля – зручна і разом з тим представницька. Від старої будівлі був збережений лише замкнутий план з квадратним двором. Замок було замінено міським палацом. Композиційна побудова палацу,

порівняно з ранніми замками, значно змінилася. В Луврі дахи значно знижені, вони відіграють другорядну роль, а головний акцент зосереджено на рішенні поверхонь стін. В основі тектонічного рішення фасадів Лувру вже не лопатки, позбавлені правильних пропорцій та ентазисів, як це спостерігалось в спорудах раннього Відродження, а правильно побудовані ордери з точно знайденими архітектурними деталями. У другому поверсі великі вікна обрамляються тонко розробленими наличниками, увінчаними фронтонами. На тимпанах фронтонів, на аттику – рельєфні зображення німф в легкому одязі, що тріпоче на вітру. Захоплює пластична майстерність, з якою передані рухи персонажів, складки напівпрозорих тканин, фігури жінок. Луврські фасади – чудовий приклад синтезу мистецтв, найдосконаліший витвір творчого дуету Леско – Гужон (рис. 215).

За час роботи Леско фактично були забудовані лише дві сторони основного квадрата Лувру – південна і західна, тобто дворові фасади, на які перш за все було звернено увагу, бо парадний двір в ті часи був центром придворного життя. Саме це основне ядро палацу представляє найбільший історико-художній інтерес – все, що було побудовано після Леско його наступниками, багато в чому повторювало теми та мотиви першої половини XVI ст.

У 1564 р. Катерина Медичі наказала архітектору *Філіберу Делорму* збудувати заміський **палац Тюільрі**, який був зведений на відстані 500 м від Лувра, безпосередньо за міською стіною (рис. 216). Згодом розпочалося будівництво з'єднувальної галереї від Лувра до Тюільрі (архітектори *Шамбіж, Метезо, Дюсерсо*), яке завершилося тільки у 1595 р., за часів Генріха IV. Майже одночасно з будівництвом палацу Тюільрі перед ним був розбитий регулярний сад, який став заключним елементом довгої композиції луврсько-тюільрійського ансамблю.

До періоду зрілого французького Відродження належить також **замок Ане** (сер. XVI ст.), побудований *Філібером Делормом* для фаворитки Генріха II Діани Пуатьє і зруйнований під час франко-пруської війни у 1870 р. (зберігся лише лівий корпус). Замок Ане знаменує новий етап у розвитку архітектурної композиції французького замку. Замість теми з замкнутим двором тут прийнята П-подібна конфігурація, яка більше відповідала маєтковому типу споруди. Передній корпус замку відділений огорожею з воротами. Будівля ще завершена традиційними високими дахами з димовими трубами і люкарнами, кути закріплені невеликими декоративними башточками, що підсилюють враження середньовічного замку – шато, яким будівля, спланований як світська, фактично вже не була. Особливо цікавий центральний ризаліт, що зберігається зараз у Парижі, в музеї Академії мистецтв. Тут було знайдене нове, специфічно французьке рішення у вигляді триярусного, вузького по фронту стовпovidного портика з античним порядком чергування ордерів: на першому поверсі – тосканський, на другому – іонічний, на третьому – коринфський. Сам прийом побудови триярусного портика вертикального ладу, незважаючи на наявність ордера, генетично пов'язаний з принципами готики (рис. 217).

Містобудування Франції епохи Відродження

В період Відродження містобудування у Франції активно розвивалося як на теоретичному, так і на практичному рівнях. У 1560–1570-ті рр. вийшли в світ перші теоретичні трактати, які написали французькі архітектори *Філібер Делорм* (1510–1570 рр.) і *Жак Андруе Дюсерсо* (1510–1585 рр.), а на межі XVI–XVII ст. з'явилися перші трактати, спеціально присвячені містам. У трактаті *Жака Перре*, написаному у 1601 р., розроблено

«*Проект ідеального міста*», де головна увага надана укріпленню міста за допомогою земляних бастіонів і ровів (рис. 218).

Для розвитку містобудування французькі королі намагалися залучити до двору найбільших майстрів з Італії. На запрошення короля Франциска I у Францію приїхав Леонардо да Вінчі, проекти якого з реконструкції русла Луари залишили помітний слід в історії цього району країни. На початку XVI ст. в Парижі жив і працював італійський архітектор Фра Джокондо (1433–1515 рр.), який побудував у себе на батьківщині багато мостів. Під впливом цього архітектора в Парижі почали будувати міцніші і досконаліші в інженерному відношенні мости, які стали забудовувати типовими зблокованими будинками. При дворі Франциска I працював також відомий болонський інженер, будівельник фортець Джироламо Маріні.

В цілому ж, характерною рисою Франції періоду Відродження був той факт, що там було зведено багато нових міст. Це зумовлено тим, що Франція, на відміну від Італії з її окремими містами-державами, була монархією і могла фінансувати будівництво з єдиного загальнодержавного бюджету. Усі зведені в цей час міста мали регулярне планування і варіювали різні типи ідеальних міст.

Вітрі-ле-Франсуа (1545 р.) – місто-фортеця на р. Марні, зведене за проектом Джироламо Маріні і назване на честь Франциска I. Це було квадратне в плані місто розміром 612 x 612 м. В центрі знаходилася головна торговельна площа, яку перетинали під прямим кутом дві основні вулиці, забудовані одноманітними будинками. Місто було оточене земляними бастіонами, що було необхідно, враховуючи близькість східних рубежів держави (рис. 219).

Розробка і реалізація проектів ідеальних міст, започаткована в період Відродження, продовжувалася у Франції ще тривалий час, протягом XVII століття.

Місто ***Анрішмон*** (поч. XVII ст.) було побудоване для гугенотів у відповідності з Нантським едиктом, який дозволяв протестантам жити лише у певних районах Франції. Це було квадратне в плані місто з центральною площею, від якої променеподібно розходилося вісім вулиць. На перетині цих вулиць з поперечними знаходилися ще чотири площі. Укріплення міста скоріше нагадували кам'яну огорожу ніж фортечні споруди (рис. 220). Анрішмон не був добудований у зв'язку зі смертю короля Генріха IV.

Місто ***Рішельє*** (30-ті рр. XVII ст.) побудоване за проектом *Жака Лемерсьє* біля палацу кардинала Рішельє. Місто має в плані форму правильного прямокутника, з чітким геометричним розподілом міських магістралей (рис. 221).

Місто-фортеця Неф Брісак (кін. XVII ст.), автором якого був *Себастьян Вобан*, побудоване на лівому березі Рейну і має форму восьмикутної зірки, в яку вписаний рівносторонній хрест. На перетині основних міських магістралей, розташованих по осях «хреста», знаходиться квадратна площа (рис. 222).

Проникнення ідей Відродження в планування і забудову Парижу почалося ще на рубежі XV і XVI ст. століття тому в Парижі з'явилися перші геометрично правильні площі.

Площа Вогезів (1606–1612 рр.) – перша Королівська площа в Парижі, побудована у його східній частині на місці знесеного наприкінці XVI ст. Турнельського замку за проектом *Луї Метезо*. Спочатку тут за розпорядженням короля Генріха IV побудували будівлю

парчевої мануфактури, а потім за його ж вказівкою була побудована квадратна в плані площа розміром 139 x 139 м. Площа була оточена одноманітними будинками, побудованими з червоної цегли з білокам'яними аркадами і деталями, з покрівлями, покритими темним шифером. Якщо аркада нижнього поверху була трохи монотонна, то верхні поверхи будівель зберегли характер окремих павільйонів, чому сприяло роздільне перекриття кожного з них високою покрівлею. Крім того, в центрі північної і південної сторін площі були побудовані павільйони короля та королеви, які височіли над іншими будівлями, підкреслюючи головну композиційну вісь площі та вулицю, що єднала її з вулицею Сент-Антуан. Спочатку на площі відбувалися турніри і гуляння привілейованої публіки Парижа. У 1639 р. в центрі площі був поставлений кінний монумент Людовіка XIII, який надалі оточили партерним садом та огорожею (рис. 223).

Площа Дофіна – інша королівська площа, збудована майже одночасно з площею Вогезів на краю острова Сіте. Ділянка, на якій виникла площа, примикала до Пон-неф (Нового мосту). Роботи з будівництва цього мосту були пов'язані з благоустроєм мисової частини острова Сіте, яка отримала архітектурне оформлення у вигляді прямокутного устою з підпорними стінами, на якому за розпорядженням Марії Медичі був встановлений кінний монумент Генріху IV. По інший бік, на ділянці колишнього королівського саду, була побудована трапецієподібна в плані площа. Як і площа Вогезів, площа Дофіна була оточена однакової забудовою, що складалася з цегляних будівель з білокам'яною аркадою і деталями. Площа Дофіна мала два входи, розташованих по осі, орієнтованої на монумент Генріху IV. Ім'я архітектора, який будував цю площу, залишилося невідомим.

На початку XVII ст. з'явилися перші містобудівні закони. Відомо, що король Генріх IV видав спеціальний едикт, що передбачав забудовувати вулиці в центрі Парижа однаковими будинками від «кута до кута». Одна з таких вулиць – вулиця Арлея – проходила позаду площі Дофіна, інша – вулиця Дофіна – продовжувала напрямом Нового мосту на лівому березі Сени.

Незважаючи на безсумнівне прагнення французьких архітекторів до регулярності ансамблів, останні були ще невеликими фрагментами середньовічного в цілому Парижа.

Мистецтво Франції епохи Відродження

Якщо охарактеризувати в цілому мистецтво Відродження у Франції, то можна відзначити безперечне лідерство скульптури і суттєве відставання живопису, який ще перебував під сильним впливом середньовічних традицій.

Найвідомішим скульптором французького Відродження був **Жан Гужон** (1510–1568 рр.), відомий, насамперед, як автор скульптурного оформлення Лувра. Авторство далеко не всіх творів Жана Гужона документально підтверджене, але абсолютно достовірним є скульптурне оформлення цілого ряду архітектурних об'єктів, у тому числі **«Оплакування Христа»** і **«Євангеліст Іоанн»** (1544–1545 рр.) – рельєфи для вівтаря церкви Сен Жермен Локсеруа.

«Німфи» (1547–1549 рр.) – рельєф **Фонтану Невинних**, одне з вищих досягнень Гужона. Архітектурна частина фонтану була створена Леско. Головні рельєфи розміщувалися у вузьких проміжках між пілястрами. Німфи представлені в образах струнких витончених дівчат з мрійливо-одухотвореними обличчями. Пропорції їх гнучких фігур

подовжені, рухи різноманітні і граціозні. У руках дівчата тримають вази, з яких ллється вода, і зображені на рельєфі потоки води немов перегукуються зі струменючими складками їх легкого прозорого одягу (рис. 224).

«**Діана**» (1558–1559 рр.) – статуя для фонтану замка в Ане. Богиня представлена напівлежачи поруч з оленем, якого вона обіймає за шию. Пропорції фігури кілька подовжені; обличчя привертає увагу виразом спокійної задуми і зосередженості. Є припущення, що обличчя богині носить портретні риси фаворитки Генріха II Діани Пуатьє (рис. 225).

Крім Гужона, в період Відродження працювало ще досить багато скульпторів: *Мішель Коломб* (1430–1512 рр.) – «**Битва святого Георгія з драконом**» (1508–1509 рр., церква замка Гайон); П'єр Бонтан (1507–1570 рр.) – «**Жінки, що супроводжують військо**» (1548 р., церква абатства Сен-Дені в Парижі).

Високою майстерністю відзначався скульптор *Жермен Пілон* (1535–1590 рр.). У найвідомішій його роботі «**Гробниця Валентини Бальбіані**» (1583 р.) образ портретованої вирізняють особлива натхненність і витонченість. Вона зображена напівлежачи на саркофазі, на ній багате плаття і головний убір. На хвилину вона відірвалася від книги, яку читала, і задумалася, не помічаючи маленької собачки, що ластиться до неї. Вражаючим є найтонше пластичне моделювання форм, що передає фактуру матеріалів: ніжність шкіри, пружність локонів, щільність візерунчастої парчі (рис. 226).

Живопис Відродження у Франції – це, переважно, або вівтарні картини, або парадні портрети. Художники, що працювали в період Проторенесансу і раннього Відродження обирали, переважно, релігійні сюжети. Пізніше широкого розвитку отримав портретний жанр.

Вівтарна картина «**Вівтар Рекін**» (1445–1450 рр.), написана художником на ім'я *Ангерран Картон* (чи *Шарантон*), ще близька до готичної традиції письма, але використання лінійних перспективних скорочень при побудові трону, на якому сидить Богородиця, а також моделювання фігур за допомогою кольору і світла, говорять про ренесансний характер роботи (рис. 227).

Картина *Жана Фуке* (1420–1481 рр.) «**Богоматір з Немовлям**» (1450 р.) є частиною нині розрізненого диптиху з Мелена. Образ мадонни відрізняється портретністю рис обличчя – моделлю послужила фаворитка Карла VII, Агнеса Сорель. Струнка, витончена, з туго перетягнутою талією, з напівоголеними грудьми, спокійна і безпристрасна, стоїть Марія, підтримуючи свого сина. Їх бліді безкровні тіла, сіро-блакитна сукня і горностаєва мантия Марії різко виділяються на тлі вогненно-червоних і яскраво-синіх фігурок замислених немовлят-херувимів, які тісняться навколо трону (рис. 228).

Обидва художника працювали в період, який умовно можна назвати «передвідродження», тому ще мають сильний відбиток готичної техніки.

Художник *Жан Клуе Молодший* (1485–1540 рр.) працював безпосередньо в період Відродження. Його «**Портрет Франциска I**» (1525 р.) – чудовий зразок парадного портрету. Франциск I представлений на портреті в усьому сяйві своєї слави. Дещо холодний блиск колірного рішення картини, візерунчаста орнаментальність розкішного атласного костюма передають ту атмосферу пишноти, якою оточив себе король. У портреті поєднується прагнення до об'єктивної точності та індивідуальної характеристики і, водночас, до пишної декоративності (рис. 229).



Рисунок 211 – Корпус Франциска I в Блуа



Рисунок 212 – Замок Шатобриан

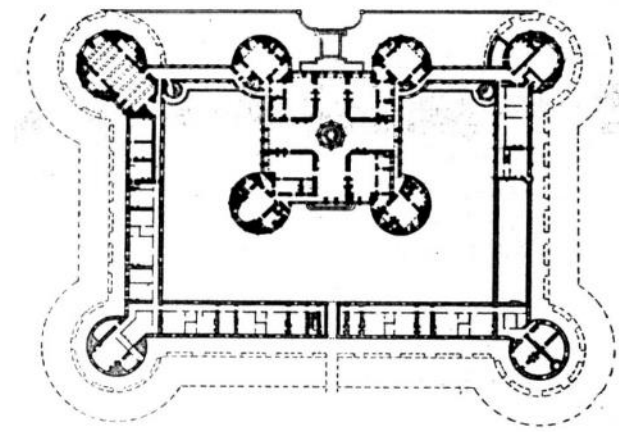


Рисунок 213 – Замок Шамбор



Рисунок 214 – Замок Шенонсо





Рисунок 215 – Лувр: фасад та фрагмент фасаду Леско-Гужона

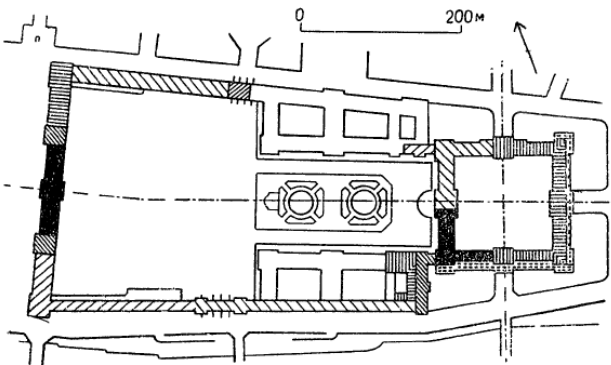


Рисунок 216 – Луврсько-Тюїльрійський ансамбль: план (ліворуч) та палац Тюїльрі (праворуч)

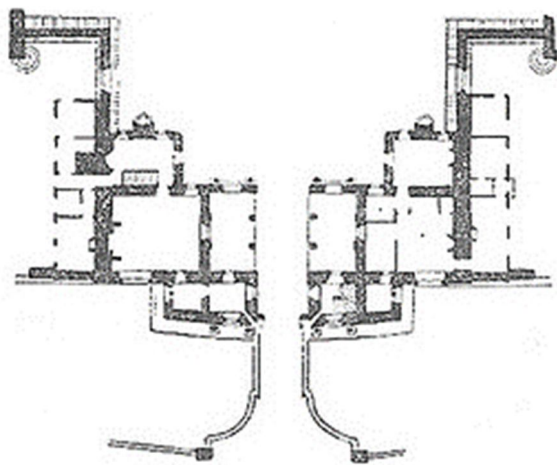


Рисунок 217 – Замок Ане: план і вхідний портал

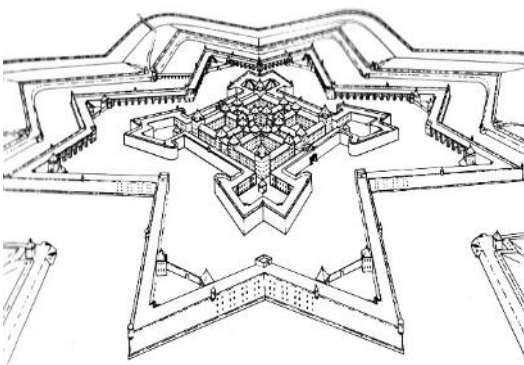


Рисунок 218 – Проект ідеального міста

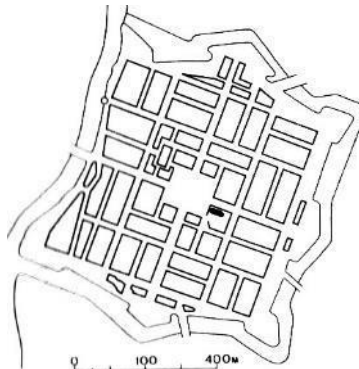


Рисунок 219 – Вітрі-ле-Франсуа

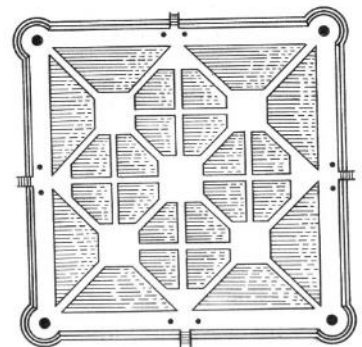


Рисунок 220 – Анрішмон

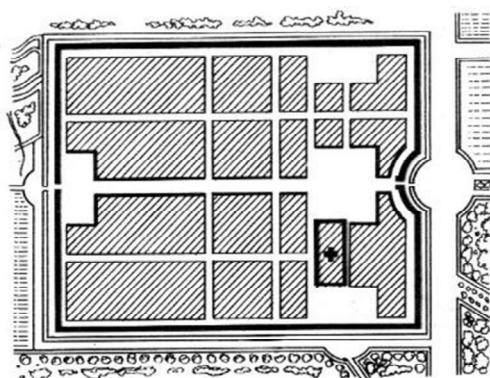


Рисунок 221 – Рішельс

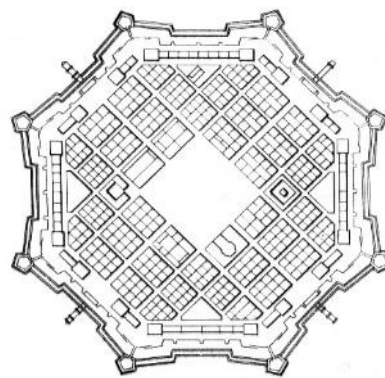


Рисунок 222 – Неф-Бріссак



Рисунок 223 – Площа Вогезів



Рисунок 224 – Фонтан Невинних: «Німфи»



Рисунок 225 – Діана



Рисунок 226 – Гробниця Валентини Бальбіані



Рисунок 227 – Віттар Рекін

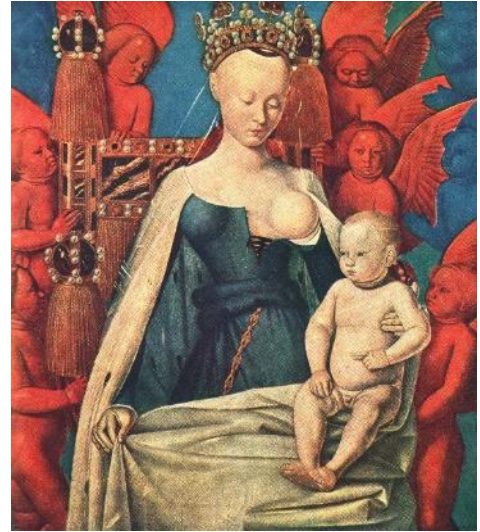


Рисунок 228 – Богоматір з Немовлям

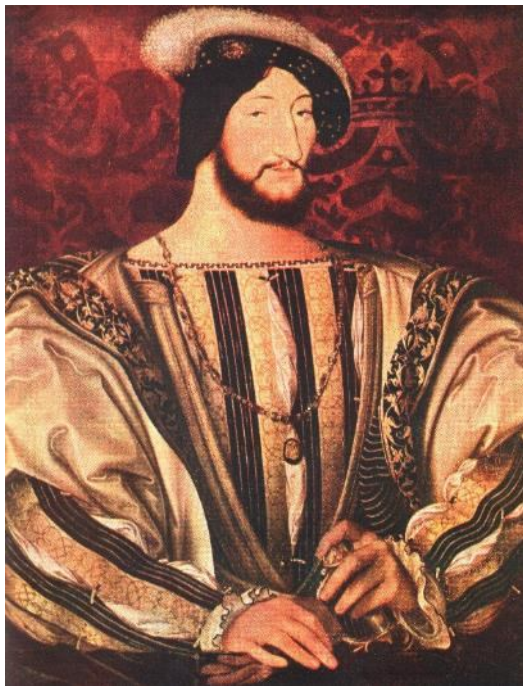


Рисунок 229 – Портрет Франциска I



Рисунок 230 – Портрет Шарлотти Французької

До визначних парадних портретів Клуе належать також **«Портрет Маргарити Наваррської»** (1530 р.) і **«Портрет Шарлотти Французької»** (1522 р.). Портрет доньки Франциска I Шарлотти, яка прожила всього 7 років, був написаний приблизно за рік до її смерті. Не зважаючи на стандартне оформлення в дусі парадного портрету, він сповнений тонкого ліризму, людяності та одухотвореності й належить до числа кращих дитячих портретів у світовому живописі (рис. 230).

Лекція 13 Архітектура, містобудування й мистецтво епохи Відродження в Іспанії

План лекції

1. Архітектура і містобудування Відродження в Іспанії
2. Мистецтво Відродження в Іспанії

Архітектура і містобудування Відродження в Іспанії

Відродження в іспанській архітектурі охоплює кінець XV–XVI століття. В його еволюції можна виділити два періоди: ранній (кін. XV–перша пол. XVI ст.) і зрілий (друга пол. XVI ст.).

Ранню стадію архітектурного стилю Відродження іспанці зазвичай називають стилем платереско (золотих справ майстрів). Цей термін зумовлений тим, що обробка фасадів набула у той час кружевного, філігранного характеру, притаманного ювелірним виробам, а основним засобом архітектурної обробки стали орнаментальні мотиви. Любов до декоративно насиченої обробки вихована була у іспанських архітекторів готикою, так званою мавританською архітектурою, а також стилем мудехар, який передував платереско і був сумішшю готичних і мавританських мотивів.

Яскравими прикладами цього стилю є *колегія Сан Грегоріо у Вальядоліді* (1488–1496 pp.), автором якої був *Хуан де Гуас* (за іншою транскрипцією – *де Егас*). У композиції portalу, який нагадує візерунчастий щит і виступає з основної площини будівлі, переважають готичні декоративні мотиви. Розчленування його на вертикальні смуги, які дещо стримують вільний і мальовничу рух архітектурних форм, все ж не відіграє визначальної ролі. Оздоблення portalу не підпорядковане суворим законам тектоніки, воно розраховане, насамперед, на створення яскравого декоративного враження. Введений в композицію будівлі внутрішній двір – це справжнє буйство орнаменту (рис. 231 – 232).

Замок герцогів Інфантадо в Гвадалахарі (палац Мендоса) (1475–1493 pp.) також зведений за проектом *Хуана де Гуаса*, може бути характерним прикладом платереско. Декоративна насиченість, переважання дрібних орнаментів і архітектурних тем слід розглядати як специфічно іспанську, народну, національну особливість (рис. 233). При цьому зовнішній вигляд будівлі дещо архаїчний: вхідний портал зсунутий вліво, а різні за величиною вікна нерівномірно розкидані по поверхні фасаду. Своєрідною «родзинкою» фасаду є пірамідальні виступи. Прикрасою палацу є внутрішній двір з дворівневою аркадою на колонах, усі елементи якої вкриті рельєфами. У вигляді дворівневої аркади на колонах, але вже з більш правильними пропорціями, вирішений один з бічних фасадів палацу.

Окрім палаців і королівських резиденцій у католицькій Іспанії кінця XV–XVI століть будувалися муніципальні і культові споруди, шпиталі, а також навчальні заклади – духовні школи і університети, наприклад, *університет в м. Саламанка (корпус Escuelas Mayores)* (1515–1533 pp.). Авторство проекту приписується різним майстрам; за однією з версій, це були брати Хоакін та Альберто Чуррігера. В будівлі виражена ясна логічна система вертикальних і горизонтальних членувань загальної композиції з чітко позначеним центром у кожному ярусі. Елементи декору укладені в ячейки, обрамлені лініями карниза і орнаментовані ребристими пілястрами. Будівля університету прикрашена дивовижним кам'яним декором та ажурним різьбленням. На відміну від вищеназваних архітектурних об'єктів, внутрішній двір університету оточує одноповерхова аркада, але вона, так само, як і в інших будівлях, пишно декорована різьбленням та рельєфами (рис. 234).

Період зрілого Відродження припав на другу половину XVI ст. – роки правління Філіпа II, пов'язані в сфері архітектури з різкими змінами стилістичної спрямованості будівель. Жива, експресивна, різноманітна в декоративному відношенні архітектура першої половини XVI ст. змінюється суворою за формами, стриманою і академічною в основі.

Прикладом може бути *палац Карла V в Гранаді* (1526–1558 рр.) – споруда, зведена в класичних формах італійського високого Відродження за проектом *Педро Мачука* на території Альгамбри, колишньої резиденції мавританських халіфів. В плані це квадрат із вписаним колом діаметром близько 30 м, що утворює замкнутий внутрішній двір. Його простір немов охоплено спокійним і чітким ритмом кругового руху двох'ярусної колонади (внизу – тосканського, вгорі – іонічного ордера), яка підтримує обхідну галерею. Чіткій логічності архітектурних членувань круглого двору відповідає послідовна система класичного ордера на всіх чотирьох фасадах палацу. Нижній поверх обтяжений масивним рустуванням. Центральні ризаліти немов концентрують у собі основні елементи архітектурного обрамлення всієї поверхні будівлі, посилюючи їх виразність: пілястри змінюються спареними колонами, круглі вікна – ошатними медальйонами, прикрашеними барельєфами (рис. 235).

Найвідомішим архітектором об'єктом періоду зрілого Відродження був *замок Ескоріал* (1563–1584 рр.), зведений для Філіпа II північніше Мадрида під керівництвом двох визначних архітекторів: *Хуана Батіста де Толедо* (до його смерті у 1569 р.) та *Хуана де Еррера*. Король переслідував мету – створити нову резиденцію подалі від столиці, де він міг би вести напівзатворницький спосіб життя, у майже ізольованих від зовнішнього світу покоях палацу-монастиря. Крім того, Філіп II хотів підкреслити європейське значення своєї держави. Через це в плані Ескоріал – це великий прямокутник, розчленований зсередини корпусами на кілька менших дворів. За центральним двором, Патіо дель Рейос (Двором Королів), розміщений собор Святого Лаврентія. У правій частині палацу знаходиться монастир, у лівій – духовна семінарія, а за собором – палацові покої. Здалеку Ескоріал сприймається як величезний кам'яний масив з виступаючими над ним шпилястими завершеннями веж, з дзвіницями і куполом собору. У дворі Патіо дель Рейос така сама стриманість форм: акцентом є портик з шести тосканськими напівколонами з пружними, відмінно промальованими палладіанськими стовбурами. Фасади декоровані мінімально, з невеликим використанням ордерів у вигляді лопаток (рис. 236).

Загальна композиція палацу з його симетрично розміщеними дворами типова для Ренесансу. У цьому сенсі Ескоріал входить в єдину групу найбільших споруд епохи Відродження всіх країн, які композиційно утворюються за подібними принциповими схемами – паризькі Лувр і Тюільрі, лондонський Уайт-хол. Його архітектура – типовий прояв пізнього Відродження з початковими ознаками класицизму.

Мистецтво Відродження в Іспанії

Найвідомішим іспанським художником епохи Відродження був *Ель Греко* (1541–1614 рр., справжнє ім'я – *Доменіко Теотокопулі*). За походженням він не був іспанцем: художник народився на о. Крит, а у 25 років переїхав до Італії, де проходило його навчання і формування творчої особистості. Протягом 1567–1570 рр. Ель Греко жив і працював у Венеції, а потім, протягом 1570–1575 рр., – в Римі.

У картині «*Зцілення сліпого*» (1567–1570 рр.) та інших роботах цього періоду головним в образній системі Ель Греко є колорит. Майстер досягає дивовижної яскравості і сяйності фарб, які немов випромінюють внутрішнє полум'я, відчутно вплив венеціанської школи. Картина в цілому свідчить про тісний зв'язок Ель Греко з мистецтвом венеціанських

майстрів. Але вже тут з'являються риси того внутрішнього збудження, які вирізняли образи Ель Греко протягом подальшої еволюції його творчості.

Вже зрілим майстром, у 1575 р., Ель Греко запросили до іспанського двору. Найвідоміша з робіт цього періоду – *«Поклоніння імені Христа (Сновидіння Філіпа II)»* (1578–1580 рр.). Це перша з робіт, створених художником в Мадриді. В ірраціональному просторі поєднуються образи раю, землі і пекла. Всі учасники грандіозного містичного дійства поклоняються імені Христа, яке виникає на небі. Для більшої напруженості композиції та підкреслення значущості події Ель Греко вдається тут до підкресленої деформації фігур. Колорит, хоч і побудований на його улюбленому прийомі контрастного зіставлення яскравих кольорів, все ж зберігає характерну для венеціанців загальну теплу золотисту тональність. Тільки уклінна фігура Філіпа II темною плямою виступає на тлі сяючих фарб, завдяки чому сприймається як образ, взятий з реального світу (за сюжетом, Філіпу II сцена чудесного поклоніння імені Христа привидівся уві сні) (рис. 237).

При королівському дворі творчість майстра не знайшла визнання, тому місцем його життя і творчої діяльності стало м. Толедо. Тут він написав одну з найвідоміших своїх картин – *«Погребіння графа Оргаса»* (1586–1588 рр.). В основі сюжету лежить середньовічна легенда про толедського графа Оргаса, відомого своїми добрими справами. У сутінковому нічному освітленні відображена урочиста похоронна церемонія. На тлі чорних нарядів ідалго мерехтять золотом парчеві мантиї святих, які чудесним чином зійшли з небес, щоб поховати Оргаса. Найчудовіше в картині – гостропсихологічні портрети толедців. Ці люди різного віку і характеру – втілення духовної краси: на їх суворих, замкнутих, блідих обличчях можна прочитати силу почуттів, відтінки настроїв, тонкість розуму, самозаглибленість, гордість, непохитність. Разом з тим, усі вони об'єднані подивом перед дивом, що відбувається перед їхніми очима, і глибокою скорботою при думці про неминучу смерть (рис. 238).

Узагальненням композиції більшості картин пізнього етапу творчості Ель Греко є картина *«Воскресіння Христове»* (1597–1600 рр.) (рис. 239). Композиція будується на ритмічному поєднанні випуклих форм, неспокійних хвилеподібних ліній, різких ракурсів, контрастах світла і тіні, динаміки і відчуття схвильованості. Сильно подовжені фігури у пристрасному пориві спрямовуються вгору, а низький горизонт збільшує їх масштаби.

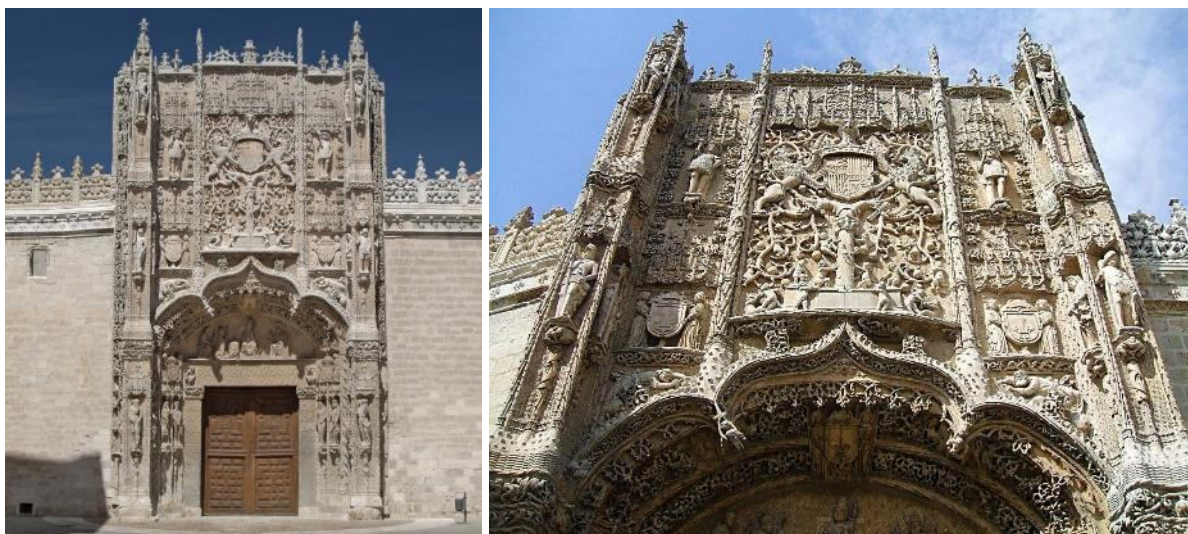


Рисунок 231 – Колегія Сан Грегоріо: вхідний портал



Рисунок 232 – Колегія Сан Грегоріо: внутрішній двір



Рисунок 233 – Замок герцогів Інфантадо: загальний вид і внутрішній двір



Рисунок 234 – Університет в м. Саламанка

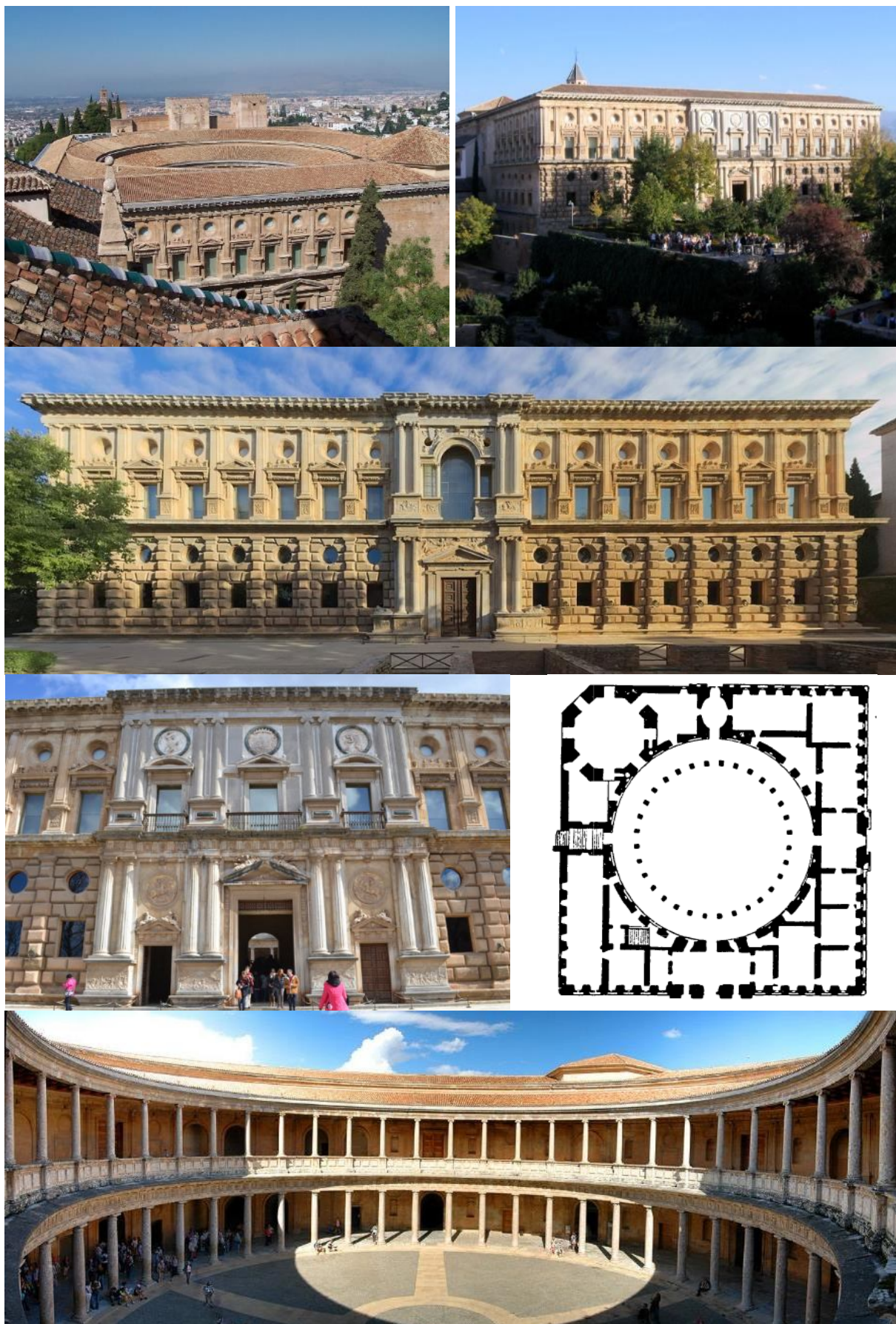


Рисунок 235 – Палац Карла V в Гранаді

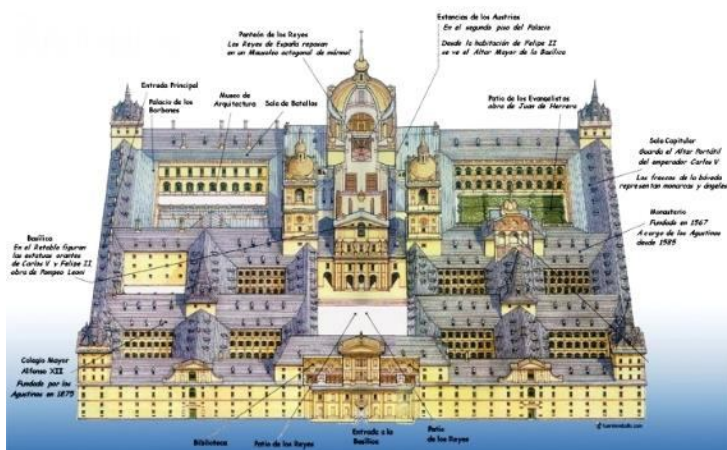
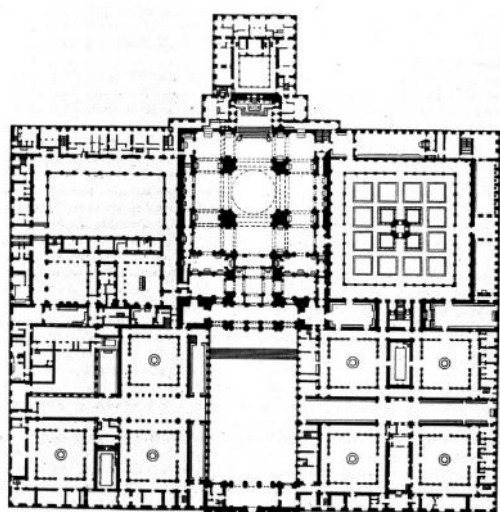


Рисунок 236 – Ескориал: планувальна структура, загальний вид і фрагменти фасадів



Рисунок 237 –



Рисунок 238 –



Рисунок 239 – Восресіння



Рисунок 240 – Ортенсіо Паравісіно

Тонка проникливість художника проявилася в чудових портретах, які точно відтворюють зовнішні риси і духовні особливості людей. Коло портретованих Ель Греко надзвичайно широке – він дає уявлення про різні типи людей Іспанії того часу.

Інтелектуальною і душевною тонкістю, трепетом життя відзначений романтичний образ «**Ортенсіо Паравісіно**» (1609), поета-містика, людини з мужнім, але тонким, стурбованим обличчям, з мрійливим поглядом. Художник передає в образі поета безпосередність, бунтівливість духу і внутрішню свободу (рис. 240).

ТЕМА 3 АРХІТЕКТУРА І МИСТЕЦТВО ВІДРОДЖЕННЯ В ЦЕНТРАЛЬНІЙ І ПІВНІЧНІЙ ЄВРОПІ

Лекція 14 Архітектура епохи Відродження в Нідерландах і Німеччині

План лекції

1. *Архітектура Відродження в Нідерландах*
2. *Архітектура Відродження в Німеччині*

Архітектура Відродження в Нідерландах

Архітектура Відродження в Нідерландах охоплює XV і XVI століття. Нідерланди, які не мали власної античної спадщини і знаходилися географічно далеко від Італії, не могли створити архітектурний стиль, який би безпосередньо спирався на форми класичного мистецтва давнини. Ускладненим було також і сприйняття архітектурних форм італійського Відродження. Інформація про італійську архітектуру потрапляла у Нідерланди переважно у вигляді картин і гравюр. Найголовніше, що Нідерланди відрізнялися не тільки від Італії, а й від Франції і Англії у соціально-економічному відношенні. Вони були країною з міською культурою. Звідси тематика архітектури: тут будувалися, переважно, цивільні споруди – будинки цехів, ратуші, інші громадські і житлові будівлі; будівництво замків було дуже обмеженим.

Між окремими районами країни існували відмінності у будівельних матеріалах і архітектурно-будівельних методах. У північній частині країни (Голландія) переважала цегляна техніка, що відбивалося на архітектурно-декоративних формах, а в південно-західній (Фландрія) будівлі облицьовувалися каменем.

Одним з найпоширеніших типів забудови в містах були цехові будинки. Вони займали земельні ділянки існуючих раніше готичних споруд, тобто, праворуч і ліворуч від них знаходилися сусідні будівлі. Звідси – вузький фронт забудови і зростання будівлі по вертикалі, до 5 – 6 поверхів. Завершувалися будинки високим щипцем – фронтоном, який був зрізом крутого двоскатного даху. Фронтони іноді теж ділилися на два – три яруси у відповідності з кількістю поверхів горищних приміщень. За конструктивною схемою цехові будинку в цілому зберігали каркасну структуру готики.

У *цехових будинках на Гран-плас в Антверпені* (XV ст.) в першому поверсі був введений мотив аркади з півциркульними обрисами перемичок, наділених замковими каменями. Мотив цей з італійської архітектури, але він сприймається не явно вираженим через спотворені пропорції (рис. 241).

У *цехових будинках в Брюсселі* в обробці верхніх поверхів використані ордера, античні орнаментальні теми, застосовані каріатиди, але все сильно змінене в малюнку і пропорціях внаслідок відсутності відповідних зразків. Проте брюссельські будинки, порівняно з антверпенськими, є вже більш ренесансними (рис. 242).

В період Відродження в Нідерландах було зведено багато ратуш. *Ратуша в Брюсселі* (1401–1456 рр.), авторами якої були *Якоб Ван Тінен* і *Ян Ван Рейсбрук*, – це триповерхова будівля, що завершується високим крутим дахом з чотирма пінаклями по кутах. На центральній осі фасаду розміщена надзвичайно висока башта, що сягає 114 м. Образний задум цієї будівлі являє собою, по суті, творче переосмислення старого типу міських

торгових рядів, увінчаних монументальною вежею. Нижній поверх ратуші вирішений у вигляді аркової галереї – мотив, що також походить від середньовічних торгових рядів, але тут отримав новий зміст: оскільки торгових приміщень в ратуші не було, аркада нижнього поверху виконувала насамперед декоративно-представницькі функції. Фасад досить насичений скульптурними елементами. У простінках між вікнами, а також у проміжках між поверхами розташовано безліч статуй, які втрачають свою самостійність і сприймаються в якості своєрідного декору. Сама вежа, дещо масивніша у нижніх ярусах, у верхній частині, в поєднанні з системою ярусних контрфорсів, стає легкою та ажурною і завершується високим наскрізним шатром, увінчаним фігурою архангела Михаїла (рис. 243).

Ратуша в Антверпені (1560–1564 рр.) побудована за проектом *Корнеліса Флоріса* на вільній ділянці, і через це має композиційну своєрідність. У плані будівля представляє собою розтягнуте вшир каре з вузьким внутрішнім двором. Головний триповерховий горизонтально-видовжений об'єм доповнено центральним ризалітом, що відтворює звичну для Нідерландів вертикальну композицію з високим фронтоном. Саме цей центральний ризаліт, немов накладений на фасад, і надає споруді специфічно нідерландського характеру (рис. 244).

М'ясний ринок в Гаарлемі (поч. XVII ст.), автором якого був *Лівен де Кей*, зведений за традиційною схемою – призматичний об'єм, завершений високим дахом з розвинутими горищними приміщеннями, внаслідок чого на торцях виникли багатоярусні щипці. Явно проступає національний колорит – основним матеріалом служить виведена назовні червона цегла, доповнена деталями з білого тесаного каменю (рис. 245).

Архітектура Відродження в Німеччині

У німецькій архітектурі XV ст., як і в Нідерландах, не було рішучого повороту до нового образного змісту і нової мови архітектурних форм, що характеризували архітектуру Італії. Хоча готика як провідний архітектурний стиль вже втрачала свої позиції, її традиції були ще дуже сильними. В Німеччині зводилися як громадські будівлі (ратуші і т.п.), так і замки.

Ратуша в Бремені (1405–1410 рр., перебудова – 1608–1612 рр.), автором реконструкції якої був *Людгер фон Бентхайм*, ще має сильний готичний вплив, проте ордерна аркада на першому поверсі є безумовно класичною, характерною для архітектури італійського Відродження. Типово ренесансним є також прийом чергування трикутних та лучкових фронтончиків. Це зумовлено тим, що ренесансні риси були надані споруді лише в процесі перебудови: значно збільшені вікна, зведено великий засклений еркер, увінчаний фламандським фронтоном, прибудована ордерна аркада (рис. 246).

Будівництво основної будівлі **ратуші в Кельні** (1569–1573 рр.) було розпочато в більш ранній період, коли вплив традицій ренесансної архітектури був не таким сильним тому в ній переважають архітектурні форми, характерні для готики. Згодом архітектор *Вільгельм Фернуккен* до фасаду старої ратуші зробив прибудову у формі двох'ярусної аркової галереї, де елементи класичної ордерної архітектури отримали максимальний розвиток: аркада правильних пропорцій, витончені коринфські колони, антаблемент з класичним поєднанням елементів (рис. 247).



Рисунок 241 – Цехові будинки в Антверпені



Рисунок 242 – Цехові будинки в Брюсселі



Рисунок 243 – Ратуша в Брюсселі



Рисунок 244 – Ратуша в Антверпені



Рисунок 245 – М'ясний ринок в Гаарлемі



Рисунок 246 – Ратуша в Бремені



Рисунок 247 – Ратуша в Кельні: лоджія і загальний вид



Рисунок 248 – Ратуша в Ротенбурзі: загальний вид і фасад



Рисунок 249 – Замок в Гейдельберзі: загальний вид і фасад

Ратуша в Ротенбурзі (1572–1578 рр.), зведена по проекту *Леонарда Вайдмана*, являє собою будівлю більш вільної композиції (рис. 248), що зберегло близькість до старих традицій німецького зодчества навіть у поєднанні з новими архітектурними формами: аркова галерея першого поверху (зведена наприкінці XVII ст.) і ордерний портик головного входу досить органічно поєднуються з високим щипцевим дахом і традиційними готичними башточками

Замок курфюрста Отто Генріха в Гейдельберзі (1556–1569 рр.) багаторазово руйнувався підчас воєн. Відреставроване повністю тільки одне крило, зведене в стилі бароко. Ренесансні корпуси залишені в руїнах. Проте і в такому вигляді вони вражають своєю архітектурою. Фасад замку суцільно заповнений гранично мальовничою декорацією, яка не

залишає жодної вільної ділянки стіни. Однак, часто посаджені вікна, обрамлені ренесансним орнаментом, статуї в нішах, пілястри, рустика, ошатний декорований скульптурою портал в цілому підпорядковані суворо ритмічним членуванням і правильним, чітким пропорціям, що ставить цю споруду в ряд найкращих зразків ренесансної палацової архітектури (рис. 249).

Лекція 15 Архітектура і містобудування епохи Відродження в Англії

План лекції

1. Архітектура Англії епохи Відродження
2. Містобудування Англії епохи Відродження

Архітектура Англії епохи Відродження

Архітектурний стиль Відродження в Англії розпочався з середини XVI ст., що порівняно з Італією пізніше на цілих 150 років, а з Францією – на півстоліття. Виникнувши пізно, Ренесанс в Англії затримався до середини XVII століття – періоду англійської промислової революції. Проте в тогочасній Англії важко говорити про якийсь чистий архітектурний стиль: у XVI ст. ще дуже сильним був вплив готичної архітектурної традиції, а у XVII ст. вже набули значного розвитку барокові та класицистичні тенденції, бо саме ці стилі панували на той час в континентальній Європі. Тому одні й ті самі архітектурні об'єкти, композиційно побудовані на основі ордерної системи, різні історики й мистецтвознавці відносять до різних архітектурних стилів (Ренесансу, бароко чи класицизму).

Тематично монументальне будівництво в Англії цього часу близьке до французького. Це переважно палаци аристократії і королівські палаци, інколи – житлові будинки і громадські споруди. У замковому будівництві, на відміну від французького, порівняно швидко були відкинуті ті традиційні прийоми, які втратили своє функціональне значення через зміни соціального життя. Якщо французькі замки довго зберігали план із замкнутим внутрішнім двором, то в Англії, навіть у відносно ранніх спорудах, з'явилася схема Н-видного плану без внутрішнього двору і без ровів-каналів. Англійські замки були переважно триповерховими. В центральному, основному корпусі розміщувалися галереї, на другому поверсі – портретна зображеннями предків господарів будинку. З входом пов'язане головне приміщення будинку – хол, який був одночасно вестибюлем і парадною залюю.

Характерним для англійських замків було поєднання готичної архітектури з архітектурою Відродження. Так, **замок Уоллатон-хол** (1580-ті рр.), автором якого був **Роберт Смітсон**, є одним з найхарактерніших прикладів такого синтезу. На перший план виступає майже каркасна конструкція – сумарна поверхня віконних прорізів перевищує площу простінків і міжповерхових перемичок. На відміну від французьких, вікна – іншого типу: в даному випадку вони квадратної або навіть подовженої по горизонталі форми з частим, сітчастим кам'яним переплетом (рис. 250). Великі вітражного типу вікна з вузькими простінками, баштові крила, виступаючий в центрі над основною частиною споруди обсяг холу, що нагадує донжон середньовічного замку, оглядові вежі по кутах останнього, усе це – ремінісценції готики. Але поряд з ними присутні і ренесансні прийоми – симетрія споруди з виділенням центрального об'єму, поверхове членування із застосуванням ордерів.

У *Хардвік-холі в Дербширі* (1590–1597 рр.), який був зведений під керівництвом Роберта Смітсона (за деякими джерелами – Роберта Лаймінга), характерною рисою є переважання вікон, у даному випадку підкреслено вертикальних, над площиною стіни, а також димові труби-стояки, зібрані в жмутки, що було притаманним для архітектури цього часу в цілому. У плані палац нагадує широку літеру «Н». в середині будинку – двоповерхова зала, яка розділяє його на два крила. В кожному з крил запроектовано по три башти, які й створюють неповторний образ будівлі (рис. 251).

Характерною ознакою *Хетфілд-хаус в Хетфордширі* (1605–1612 рр.) була триповерхова башта центрального входу з класичним чергуванням ордерів на фасаді: над доричними колонами розташовані іонічні, а ще вище – коринфські. На південному фасаді арки першого поверху і прямокутні вікна розчленованого пілястрами і завершеного ажурною балюстрадою другого поверху виявляють вплив раннього французького (рис. 252).

Одним з найвідоміших архітекторів англійського Відродження був *Ініго Джонс* (1573–1652 рр.). Протягом декількох років Ініго Джонс вивчав античне мистецтво і архітектуру в Італії. Саме в цей період він познайомився з будівлями Палладіо і придбав його теоретичну працю «Чотири книги про архітектурі», з якою не розставався вже до кінця своїх днів. Незабаром після повернення в Англію, Джонс поступив на службу до короля Якова I Стюарту. Після другої поїздки в Італію (1613–1615 рр.) був призначений інтендантом королівських будівель, а з 1618 р. розпочав свою багаторічну роботу в Лондонській комісії будівель.

Найвидатніша робота *Ініго Джонса* – *Уайтхол*, королівський палац, що проектувався на березі Темзи, поруч з Вестмінстерським абатством. Він був задуманий у вигляді величезного прямокутника (350×226 м), розділеного по довжині на три частини. В центрі розташовувався просторий парадний двір, а кожна з двох бокових частин поділялася на три менших двори. Триповерхові фасади великої довжини також ділилися на три частини кожний відповідно до структури плану. Фасади оформлені за ренесансною системою – з чітким поділом на поверхи. На кожному поверсі використано свій ордер. Основний засіб обробки площини стін – руст. Бокові двоповерхові частини будівлі центруються портиками з фронтонами. В цілому спроектована будівля носить яскраво виражений ренесансний характер, причому в деталях пластичного опрацювання явно відчувається вплив творчості Палладіо: у специфічно італійській м'якості абсолютно правильно побудованих ордерів, у мотиві стовбурів колон, перерубаних квадрами, у чергуванні лучкових і трикутних фронтонів, у використанні мотиву потрійних палладіанських вікон (рис. 253).

Незважаючи на високу архітектурну і містобудівельну якість проекту, він не був реалізований, окрім невеликої зали *Банкеттінг-хауз* (1619–1622 рр.). Розташований серед різнохарактерних споруд, Банкеттінг-хаус сприймається як цілком закінчена будівля. Його двоярусні фасади дають уявлення про красу і велич задуманої Джонсом архітектури палацу. Цей фасад складається з двох поверхів з цоколем та балюстрадою. Потужність стіни підкреслюється рустуванням обох поверхів, монолітним цоколем і виступаючою середньою частиною з трьома вікнами, де пілястри, що членують обидва поверхи, перетворюються на напівколони; кути будівлі укріплені парними пілястрами. Після того, як архітектор прибрав фронтон з гербом над середнім ризалітом і скульптурні фігури з віконних фронтончиків, як це передбачалося в першому варіанті проекту, залишивши прикрасою фасад тільки ліпні

гірлянди з масками між капітелями першого поверху, будівля отримала більш суворий і благородний образ. Всередині Банкеттінг-хаус – це велика зала з галереєю, що проходить на рівні міжповерхового карнизу головного фасаду (рис. 254 – 255).

Ініго Джонс був також автором лондонської **церкви святого Павла** (1631 р.). Віддаленим прототипом цієї першої англійської церкви в класичному дусі був архаїчний грецький храм в антах. Але англійський архітектор знову витлумачив по-своєму традиційну фасадну композицію. Чотири опори – дві колони тосканського ордера між двома чотиригранними стовпами – несуть архітрав, сильно винесений карниз і фронтон з відкритими кроквами. Такий портик церкви надає монументальність невеликій споруді з її гранично простими формами (рис. 256).

В університетських містах Оксфорді та Кембриджі інтерес до античності відображається в нових прибудовах до старих коледжів. Цікавим прикладом громадської будівлі є **Бодліанська бібліотека в Оксфорді** (1602–1618 рр.), зведена за проектом *Томаса Холта*. Баштоподібний вхід, на якому один над одним розташовані одразу всі п'ять ордерів Віньоли, одночасно свідчить про безперечні зв'язки з ордерною системою Відродження і, разом з тим, про її дещо наївне і спрощене розуміння: ордер, насамперед, використовується як декорація, а не як конструктивна основа будівлі (рис. 257).

Містобудування Англії епохи Відродження

На відміну від міст континентальної Європи, міста Англії у XV-XVI ст. розвивалися без будь-яких чітко виражених планувальних задумів. Єдиним, хто в XVI ст. бачив містобудівні проблеми Англії у всій їх повноті і перспективі, був гуманіст, утопічний соціаліст і великий державний діяч *Томас Мор* (1478–1535 рр.). У своєму трактаті «Утопія» (1516 р.) Томас Мор намалював картину ідеальної держави, легко пізнаваної за фантастичними образами і назвами. В «Утопії» Мора не було приватної власності, праця була загальною обов'язком, політичний лад був заснований на демократичних засадах – одним словом, все перебувало у повній протилежності до соціально-економічного і політичного ладу Англії початку XVI ст. Проте містобудівне вираження ідей Томаса Мора представляло великий інтерес. Згідно із його задумом, весь острів Утопія був покритий мережею рівномірно розподілених міст, оточених сільськогосподарської зоною і обмежених в чисельності населення (6000 родин в кожному). Бажання Т. Мора протиставити стихійному процесу урбанізації Англії організований зразок розвитку спричинило за собою принципи регулярного містобудівного мистецтва, які особливо сильно позначилися на плануванні і забудові головного міста Утопії, в якому неважко було пізнати перетворений і впорядкований Лондон. Прямокутне в плані місто, площа якого визначалася Мором у дві на дві з невеликим милі, являло собою зразок регулярного містобудівного мистецтва з сильно вираженою функціональною основою плану.

Головні практичні містобудівельні розробки періоду Відродження в Англії пов'язані з Великою пожежею 1666 р., що майже знищила центральну частину Лондона. Було розроблено кілька проектів реконструкції, найцікавішим з яких був проект *Крістофера Рена* (1632–1723 рр.) з ідеєю створення регулярної композиції плану міста. Слід зазначити, що Рен був знайомий з передовими містобудівними роботами свого часу: реконструкцією вуличної системи Риму і створенням грандіозних композицій у Версалі та Парижі. Це й призвело Рена до ідеї створення регулярної планувальної композиції Лондона.

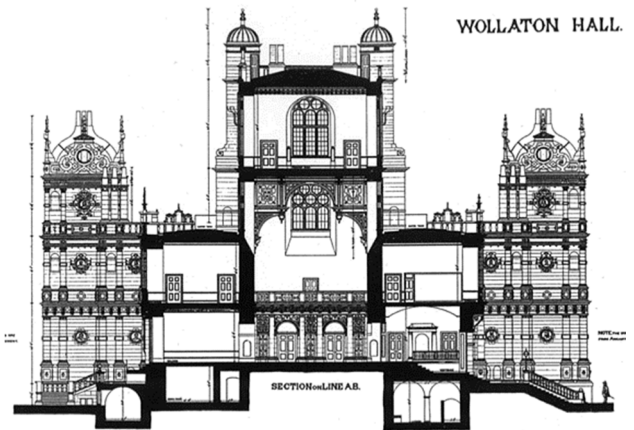
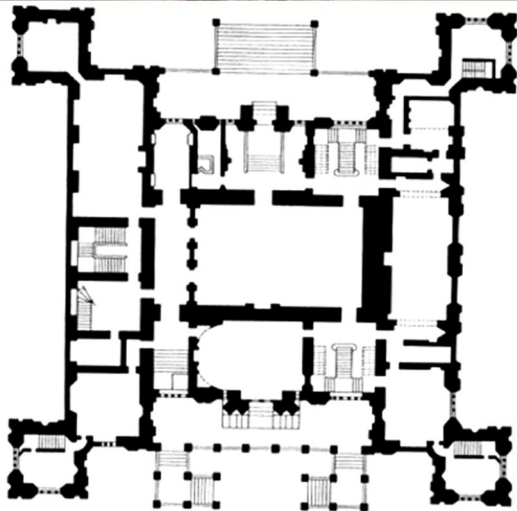


Рисунок 250 – Уоллатон-хол: фасади, план і розріз

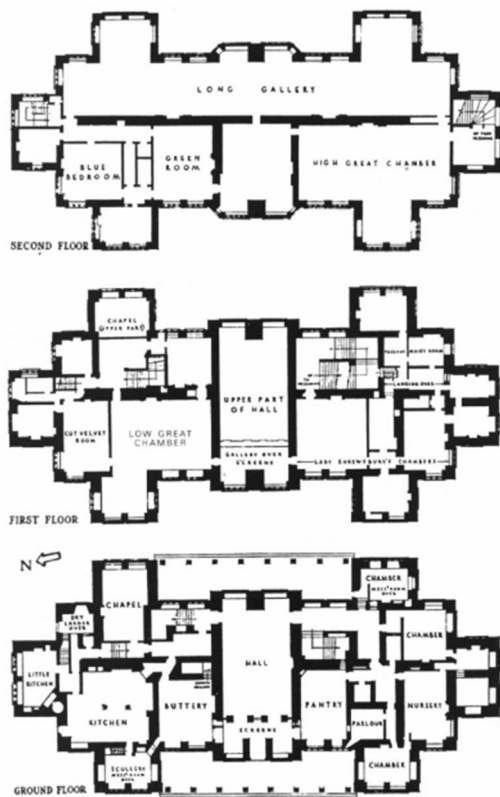


Рисунок 251 – Хардвік-хол: плани, загальний вид і фасад



Рисунок 252 – Хетфілд-хауз: загальний вид, план і фасад

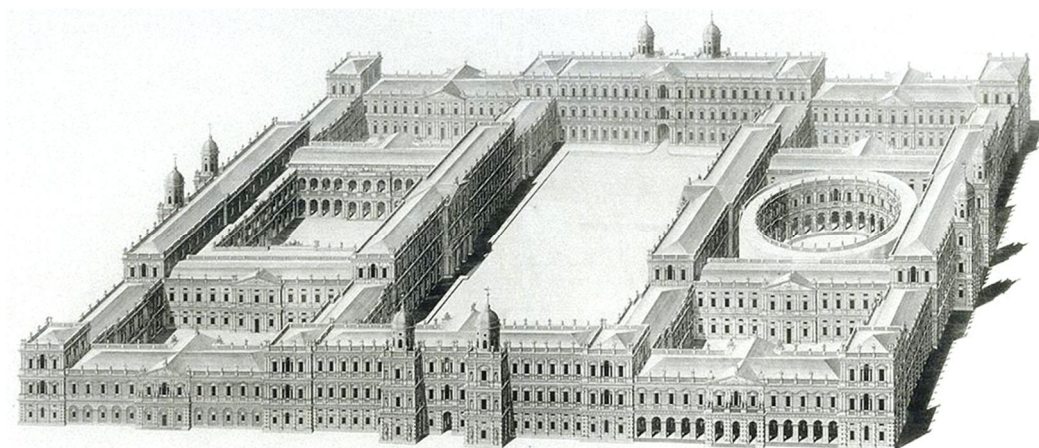


Рисунок 253 – Уайтхол



Рисунок 254 – Банкетінг-хауз: фасад і загальний вид

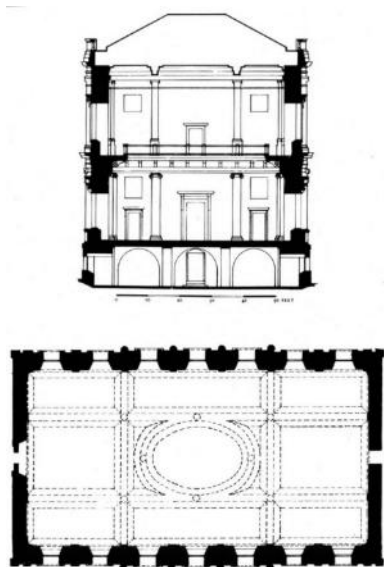


Рисунок 255 – Банкеттінг-хауз: розріз, план та інтер'єр

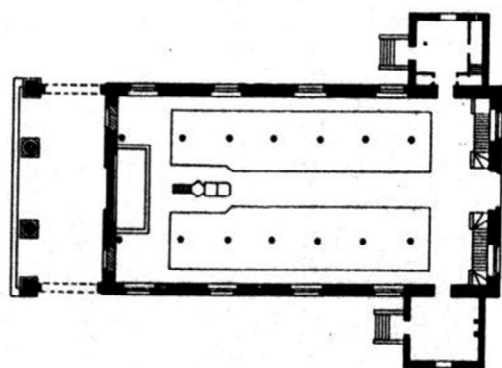


Рисунок 256 – Церква Святого Павла: план і фасад



Рисунок 257 – Бодліанська бібліотека: загальний вид і вхідний портал

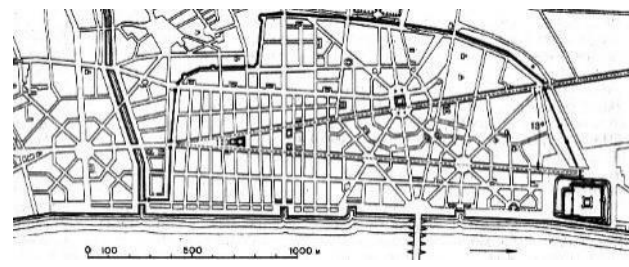


Рисунок 258 – Постраждала від пожежі частина Лондона (ліворуч) і проект регулярної організації міста (праворуч)

Проект полягав у створенні двох променевих вулиць, які б починалися біля західних воріт Сіті на соборній площі і прямували на схід. Одна з них, паралельна Темзі, дійшла б до Тауера, а друга перетинала б місто і закінчувалася біля північно-східних воріт. В центрі Сіті передбачалася велика овальна площа, на якій мали бути біржа і банки. Ця площа мала бути фокусним центром для численних вулиць, які б розходилися від неї. Прямокутна система вулиць біля собору святого Павла і живописніша біля біржевої площі поєднувалися в єдине композиційне ціле радіальними вулицями і парадною набережною, яка теж планувалася у проекті Рена (рис. 258).

Проект Рена не був втілений, бо жителі Лондона не схотіли поступитися своїми мастками і земельними ділянками задля втілення грандіозного планувального задуму.

Лекція 16 Мистецтво епохи Відродження у Нідерландах

План лекції

1. *Творчість Яна ван Ейка*
2. *Творчість Ієронімуса Босха*
3. *Творчість Пітера Брейгеля Старшого*

Розквіт мистецтва, за духом близького до італійського Відродження, розпочався у Нідерландах у XV–XVI ст., після того, як у XIV ст. окремі провінції були об'єднані в єдину централізовану державу. Нідерландське мистецтво набуло демократичнішого характеру, ніж італійське. У ньому відчутні риси фольклору, фантастики, гротеску, гострої сатири, але головна його особливість – глибоке відчуття національної своєрідності життя, народних форм культури, побуту, характерів, типів, а також відображення соціальних контрастів у житті різних верств суспільства.

Творчість Яна ван Ейка

Одним з найвідоміших нідерландських художників був *Ян ван Ейк* (1390–1441 рр.). Він був дуже освіченою людиною: знав геометрію, географію та хімію. Ван Ейк був придворним художником Івана Баварського, герцога Голландії, Зеландії і Генегау, а також придворним художником і радником з політичних питань Філіпа III Доброго, герцога Бургундського. При цьому майстер багато подорожував – відвідував Іспанію, Англію та Португалію.

Але головна заслуга ван Ейка полягає у тому, що він був справжнім реформатором європейського живопису – художник був одним з першовідкривачів техніки масляного живопису, яка зробила переворот у світовому мистецтві. Саме під враженням робіт ван Ейка італійські художники почали освоювати цю техніку.

Найвідомішою роботою ван Ейка є *«Гентський вівтар»* (1426–1432 рр.). Вважається, що цю вівтарну картину починали писати у співавторстві брати ван Ейк – Ян і Губерт (?–1426 рр.), але основну частину роботи виконав Ян вже після смерті Губерта. Гентський вівтар – це великий двоярусний багаточастинний складень, у якому ряди картин і сотні фігур об'єднані композицією і архітектонікою. Зміст композиції взято з Апокаліпсису, Біблії, Євангелія, але їх сюжети немов переосмислені і трактовані у конкретних живих

образах. Тема прославлення Бога і його творіння, роздуми про долю людства, ідея єдності людини і природи, почуття просвітленості, захоплення розмаїттям форм світу вперше у нідерландському мистецтві знайшли тут досконалий художній вираз.

У нижньому ярусі складня розміщено «Поклоніння Агнцю». Композиція вирішена як велична масова сцена в пейзажі, простору якого притаманна підвищена перспективність – погляд спрямовується в глиб пейзажу, до фігури агнця, куди поспішають маси людей. У верхньому ярусі зображені Бог-отець, Богородиця та Іван Хреститель. На бокових створах – янголи. Ряд замикають оголені фігури Адама і Єви. При цьому проблема зображення оголеного тіла вирішується художником по-новому. В образі Адама немає жодного впливу античної класики, на основі якої італійці писали ідеальну за пропорціями фігуру. Побудова людської фігури у ван Ейка відповідає лише даній конкретній індивідуальності. Це нове, значно безпосередніше бачення людини – важливе відкриття у західноєвропейському живописі (рис. 259).

Радісна барвистість головної частини вівтаря відтіняється монохромністю зовнішніх стулок, настроєм тиші і спокою, що панують у їх композиції. Тут зображене земне повсякденне життя, сповнене неквапливої діловитості і душевного тепла. Сцена благовіщення (вгорі) передана в затишному, скромному інтер'єрі, наповненому світлом і повітрям, при цьому із зображеного вікна відкривається вид на місто Гент. У нижній частині вівтарної композиції – монументальні портрети донаторів, в обличчях яких стримана побожність не приховує відбитка бюргерської тверезості і самовдоволення (рис. 260).

Серед інших робіт Яна ван Ейка на релігійну тематику варто відзначити картину *«Мадонна канцлера Ролен»* (1434 р.). Донатор Ніколас Ролен, призначений канцлером Брабанта у 1422 р., зображений схиленим на коліна на візерунчастій підлозі багато прикрашеного інтер'єру. Здається, що канцлер, занурений у благочестиві роздуми, тільки що підняв голову і його погляду відкрилося чудесне видіння: ангел увінчує короною Цариці Небесної голову Діви Марії, на колінах якої сидить Немовля Ісус, піднявши праву руку в жесті благословення. Здається, що разом з канцлером весь навколишній світ став свідком цієї священної сцени богоявлення (рис. 261).

Картина *«Мадонна Лукка»* (1436 р.) довгий час перебувала в колекції Карло Луїджі, герцога Луккйського, звідки й отримала свою назву. В «Мадонні Лука» композиція гранично спрощена, зате релігійний підтекст набагато глибше. Разом з тим, ван Ейк далекий від уявлення Мадонни як символу скромності та смирення. Розкішний престол Богоматері, прикрашений чотирма статуєтками левів, нагадує трон царя Соломона, яким його зазвичай зображували художники середньовіччя, а балдахін кокетливо прикрашений бахромою та легковажними рослинними мотивами. Богоматір зображена в момент годування Немовляти: її дещо непропорційні по відношенню до всієї фігури напівоголені груди також стали свого роду викликом цнотливій традиції (рис. 262).

«Дрезденський триптих» (1437 р.) – це невеликий похідний складень, який отримав назву за місцем його теперішнього зберігання (Дрезденська картинна галерея) Триптих розписаний з обох сторін, але особливо вражає у відкритому вигляді. На лівій стулці зображений донатор вівтаря (ймовірно, ним був італійський купець Мікеле Рапонді) в момент, коли він був представлений Богоматері своїм небесним покровителем – архангелом Михаїлом; центральний образ являє Мадонну з Немовлям; на правій стулці зображена свята

Катерина Олександрійська. Трон Богородиці прикрашений фігурами пеліканів, які в готичному мистецтві вважалися символом самопожертви (рис. 263).

Ван Ейк був чудовим портретистом. Палітра художника не надто яскрава, він використовує не колірні контрасти, а гру світла на поверхні картини, коли фігури і предмети знаходять реальні вагу і об'єм, характерну фактуру поверхні. Його портретам властива надзвичайна ретельність і, разом з тим, узагальненість, які виявляють самоцінність кожного персонажа і предмета. Так, наприклад, в картині *«Портрет кардинала Ніколо Альбергаті»* (1430 р.) прикладом може послужити зіставлення інтенсивного і глибокого червоного кольору кардинальської мантиї з темним сіро-зеленим тлом картини. В складках рота і розумному живому погляді, в піднятих бровах, зморшках біля очей виражені стареча добродушність і втома, ясність розуму і ледь помітна хитрість.

Але найвідомішою з робіт Яна ван Ейка у цьому жанрі є *«Портрет подружжя Арнольфіні»* (1434 р.). Характерною особливістю картини є дуже велика кількість символів, що розкривають і підкреслюють зміст роботи, а також філігранна розробка найдрібніших деталей. Система символів тут наскільки ж багата, настільки і прозора. Свічка в люстрі, єдина і до того ж запалена вдень, про що свідчить смужка світла за вікном, – символізує божественну присутність; кришталеві чотки на стіні – благочестя і чистоту; фрукти на столі нагадують про райський сад, а яблуко на підвіконні – про первородний гріх; дерев'яна фігурка святої Маргарити, небесної покровительки вагітних жінок, як і постать самої героїні, говорять про те, що вона скоро стане матір'ю; собака біля ніг господарів символізує вірність – так само як і взуття, сенс і призначення якої тільки в парі. Однозначність символів, а також клятвений жест піднятої правої руки чоловіка, довірливо простягнута рука жінки і загальна атмосфера урочистості моменту, підкреслена схрещенням рук в геометричному центрі композиції, можуть свідчити про те, що ми присутні на церемонії одруження Джованні Арнольфіні та його обраниці. Непомітні на картині, але чітко видимі в дзеркальному відображенні фігури двох невідомих людей в червоному і блакитному представлені тут не випадково – саме ця пара виступає в якості свідків при обряді одруження, і саме їх присутність надає події законну силу.

Є в цієї загадкової картини й інше трактування. Багато мистецтвознавців вважають, що ця картина – це автопортрет самого Яна ван Ейка разом з його дружиною Маргарет напередодні народження їхнього сина. На користь цієї думки свідчить багато фактів. По-перше, ніде не задокументовано, що на картині саме Арнольфіні. По-друге, чоловік на картині зовсім не схожий на італійця, а належить саме до північного типу зовнішності. Крім того, жінка на картині дуже схожа на Маргарет з портрету 1439 р. Нарешті, судячи з квітучих дерев, подія відбувається навесні 1434 р., і зображена на картині жінка має в найближчий час стати матір'ю, а документально підтверджено, що син Яна і Маргарет ван Ейк народився у червні 1434 р.

Творчість Ієронімуса Босха

Ієронімус Босх (1453–1516 рр., справжнє ім'я – Ієронімус ван Акен) – один з найзагадковіших художників не лише у нідерландському Відродженні, а й у світовому мистецтві взагалі. Достовірних фактів з життя Босха відомо дуже мало. Відомо, що батько і дід Ієронімуса, Антоніс і Ян ван Акени, також були художниками. Задокументовано, що майстер народився і провів майже все життя в місті Хертогенбосх, скорочена назва якого

послужило Босху псевдонімом. З достовірною підтвердженою інформацією – все. Навіть датування його картин визначено дослідниками дуже умовно. Думки про Босха були і є досить суперечливими: одні вважали його єретиком та безбожником (через кількість зображуваних ним демонів), інші – глибоко віруючою людиною (був членом братства Нотр Дам), у ньому бачили веселого насмішника чи божевільного з хворобливою уявою, сектанта чи алхіміка.

Для сучасного глядача сприйняття картин Босха ускладнене незнанням середньовічної символіки. Поєднання речей і предметів, які нам видаються безглуздими чи випадковими, для сучасників майстра мали цілком конкретне значення: зображення риби асоціювалося з постом; тюльпан символізував обман; жаба – довірливість чи наївність; сова – гріх і невір'я; зимородок – пиху і марнолюбство; закрита книжка – дурість і неосвіченість; свині біля корита – проституцію; півень, що риється в смітті – хіть.

Проте ранні роботи Босха більшою мірою образні, а не символічні, наприклад, *«Сім смертних гріхів»* (1475–1480 рр.). В центрі композиції – зображення Христа, яке Босх супроводжує підписом: «Стережися, стережися, Бог бачить». По колу розташовані сцени, що ілюстрували «сім смертних гріхів» – тобто тих злодіянь або вад, які здатні остаточно погубити душу людини і приректи її на вічні муки пекла. Гнів, гординя, перелюбство, лінь, нестриманість у їжі та питті, користолюбство і заздрість – для ілюстрації кожного з гріхів Босх приводить яскравий, добре зрозумілий глядачеві приклад з життя. Так, гнів виражений у сцені п'яної бійки (внизу); заздрість постає у вигляді крамаря, який злобно поглядає на свого сусіда (лівіше); користолюбство втілює собою суддя, що бере хабар (ще лівіше). Далі, за годинниковою стрілкою: обжерливість представляють ненажера і п'яниця; лінь – стара, що спить у кріслі і навіть забула помолитися перед сном; перелюб – дві пари в наметі в компанії демоноподібних істот; гординя – жінка, яка відверто любується своїм відображенням у дзеркалі. Художник показує, як йдуть до своєї погибелі звичайні люди, занурені в повсякденні клопоти. По кутах, в медальйонах, Босх розмістив зображення «чотирьох останніх речей» – смерті і Страшного суду (угорі), пекла і раю (внизу).

У пізніших роботах, особливо у вітварних триптихах, зміст розкривається саме через приховані символи і алегорії. У триптиху *«Сад земних насолод»* (1485 р.) ліва і права створки протиставлені одне одному – це картини Раю і Пекла. В центральній частині, на фоні неймовірних рослин і механізмів, зображені великі маси людей і тварин, які втілюють багатогранність гріховності людського життя.

На лівій ступці триптиха зображено момент створення Єви. На передньому плані, біля Дерева пізнання, майстер показує Адама, який тільки-но прокинувся, підводиться з землі і в подиві дивиться на Єву, яку йому показує Бог. Здивований погляд, який Адам кидає на першу жінку, – це вже крок на шляху до гріха. А Єва, витягнута з ребра Адама, – це не просто жінка, а ще й знаряддя спокуси. Над усім цим височіє Джерело життя, з якого вибираються на сушу різноманітні істоти і визирає сова – вісник нещастя (рис. 264).

Сади Едему, що розкинулися навколо Фонтану життя, нагадують величезний ботанічний сад, де сусідять південні пальми і скромна північна рослинність, неймовірні тварини, птахи, земноводні, причому не тільки реально існуючі, але і плоди уяви художника. Слон і тюлень, жираф і ведмідь, єдиноріг і корова нітрохи не обтяжуються своїм сусідством. Різноманіття живих форм на перший погляд існує у гармонічній єдності, на принципах

добросусідства. Але, вдивившись пильніше, ми побачимо і кішку, що впіймала мишу, і лань, вбиту хижаком. Отже, на думку Босха, зло причаїлося вже в райському саду.

У центральній частині триптиха навколо овалного ставка рухаються величезні маси людей і тварин. Їх оточують неймовірні рослини, механізми, химерні поєднання тих і інших. І все це, підкоряючись невидимому режисерові, живе і рухається, з'єднуючись в химерні комбінації, розпадаючись і дроблячись на окремі ієрогліфи. Людське життя багатоліке у своїй гріховності – такий, мабуть, основний сенс центральної композиції.

Центральна частина триптиха являє собою панораму фантастичного «саду кохання», наповненого безліччю оголених фігур чоловіків і жінок, небаченими тваринами, птахами і рослинами. Закохані безсоромно віддаються любовним утіхам у водоймах, в неймовірних кришталевих спорудах, ховаються під шкіркою величезних плодів або в стулках раковин. З людськими фігурами змішалися звірі неприродних пропорцій, птиці, риби, метелики, водорості, величезні квіти і фрукти.

У композиції картини виділяються три плани. На першому плані показані різні радості: ставок розкоші, квіти абсурду і замки марнославства. Другий план зайнятий строкатою кавалькадою численних оголених вершників, які їдуть на оленях, грифонах, пантерах і кабанах – не що інше, як круговорот пристрастей, що проходять через лабіринт насолод. Третій (найdaleший) план – фантастичні механістичні споруди навколо водойми, над якими в блакитному небі люди літають на крилатих рибах і з допомогою власних крил.

Усі персонажі і сцени об'єднані між собою не стільки внутрішньою логікою оповіді, скільки символічними зв'язками: вишні, полуниця і виноград символізують гріховну сексуальність, позбавлену світла божественної любові; птахи стають уособленням похоті і розпусти; риба – символ неспокійного жадання; раковина є жіночим початком; суниця служила символом чистоти і невинності. Скляна сфера, що вкриває трьох грішників, ілюструють голландське прислів'я: «Щастя і скло – які вони недовговічні!».

Права частина вівтаря – картина Пекла, темна, похмура, тривожна, з окремими спалахами світла, що пронизують нічну імлу. У центрі її – «дерево пізнання», яке більше нагадує порожню шкаралупу на гнилому стовбурі. Порівняно з ранніми зображеннями, Пекло в даному випадку більш механістичне і раціональне. Воно нагадує собою вже не гігантську кухню, а швидше жакливу машину, чудово налагоджену, яка працює без збоїв, чітко, у раз і назавжди заданому ритмі. І якщо раніше Босх вражав енциклопедичністю зображень промислової технології свого часу, то тепер у його фантастичних механізмах можна углядіти геніальне пророцтво майбутньої машинної цивілізації.

Картина Пекла являє собою третю стадію гріхопадіння, коли сама Земля перетворилася на пекло. Фоном для зображення Пекла у Босха завжди служить палаюче місто, але тут будівлі не просто горять, швидше вони вибухають, викидаючи струмені вогню. Основна тема – хаос, в якому нормальні відносини перевернуті догори дном. Предмети, які раніше служили для гріха, тепер перетворилися на знаряддя покарання. Так, на знаряддя катування перетворені музичні інструменти (як символ хтивості і розпусти): навколо величезної волинки (символу чоловічого початку) водять людей, винних у протиприродному гріху; одного грішника розіп'яли на арфі; поруч з ним червонотілий демон проводить співанку пекельного оркестру по нотах, написаних на сидницях іншого грішника. А ненажер карає птахоголовий монстр, що сидить у високому кріслі і ковтає грішників (рис. 264).

У триптиху *«Віз з сіном»* (1500–1502 рр.) бокові створки подібні до попередньої роботи – це «Гріхопадіння» і «Пекло», а на центральній картині люди намагаються відірвати щонайбільший жмуток від копиці сіна на великому возі, який демони тягнуть до пекла. Оповідання відкривається сценою битви на небесах (у верхній частині лівої стулки) і повалення повсталих ангелів на землю у вигляді комах. Нижче ми бачимо райський сад, а також сцени створення Єви, гріхопадіння і вигнання Адама і Єви з раю. Центральна частина триптиха являє собою картину світу «за Босхом»: шалене людство – монахи і бюргери, селяни і сильні світу цього, хворі та здорові оточують віз, накидаються на нього в надії урвати для себе хоч якусь частину земного добра і достатку. Дуже ймовірно, що вибір сюжету художнику підказало старовинне нідерландське прислів'я: «Світ – копиця сіна, і кожен намагається схопити з нього скільки може». Компанія безтурботних улюбленців долі, які розташовані на вершині возу, схоже, досягла меж своїх бажань; вони не помічають, що впряжені у віз люди-монстри везуть його, а слідом і весь натовп прямо в Пекло, зображене на правій стулці триптиха. Над усією цією сценою у хмарах зображено Христа з розпростертими руками, але події на землі йдуть своєю чергою, і ніхто не помічає присутності Спасителя (рис. 266).

Триптих *«Спокуса святого Антонія»* (1505–1506 рр.) – це зображення багатогранного зла, яке у різних формах насувається з усіх боків. Вівтар вражає химерною витонченістю образів. Зло насувається з усіх боків страшним кошмаром: примарні фантоми, моторошні личини, металеві конструкції в поєднанні з тілами людей і тварин, лицарські обладунки, посуд і начиння, що приймають форми птахів, риб і звірів – усе це рухається, живе якимсь своїм ірреальним, але метушливо-динамічним життям на тлі абсолютно реальних ландшафтів. І морська затока, і палаюче серед ночі нідерландське село, і горбисті рівнини, серед яких тече спокійна річка, – усі картини природи гранично реалістичні, сповнені величної краси і гармонії. З парадоксального поєднання реального та ірреального постає панорама земного життя, що протікає під владою зла (рис. 270).

Триптих *«Страшний суд»* (1500–1510 рр.) – це пекельні муки, у відображенні яких розкрилася неперевершена фантазія Босха. Художник зобразив у лівій частині сцену «Гріхопадіння», а в центральній і правій – відповідно, «Страшний суд» і «Пекло». При цьому картина райського саду, очевидно, мало цікавила художника – настільки схематично і байдуже вона опрацьована. Інша справа – зображення Страшного суду і мук адових. Тут Босх просто вражає необмеженими можливостями свого таланту і невичерпністю зображень гріха, катувань і страждань (рис. 269).

Дещо «традиційним» можна вважати лише триптих *«Поклоніння волхвів»* (1510 р.). В лівій і правій частині триптиха в образах апостолів зображені його замовники – знатний бюргер Пітер Бронкхорст і його дружина Агнеса. Пози головних персонажів і ретельність опрацювання їх обличь свідчать про те, що майстер міг писати і в зовсім іншій манері. І все ж, в процесі більш детального вивчення триптиха, стає зрозумілим, що ця «традиційність» – всього лише чергова ілюзія. По-перше, центром композиції є не фігура Богородиці з Ісусом на руках, як це було прийнято, а фігури трьох східних царів-волхвів: Мельхіора, Бальтазара і Каспра. Вони поклоняються немовляті Христу і підносять йому дари – золото, ладан і смирну. Босх вводить в канонічний сюжет і зовсім нові образи: це фігура святого Йосипа,

який сушить над багаттям пелюшки, а також цікаві селяни, які здивовано споглядають церемонію поклоніння, зазираючи у хлів (рис. 271).

Кілька картин Босх написав на тему Страстей Господніх. Найвідоміша з них – *«Сходження на Голгофу»* (1490–1500 рр.). Стилiстично ця картина близька традиційній франко-фламандській книжковій мініатюрі з її оповідним характером, який відіграє вирішальну роль у побудові композиції, розділеної на два яруси, що призводить до її ущільнення і «стиску». У верхній частині натовп веде за собою на Голгофу лагідного і смиренного Христа, а в нижній зображені розбійники, один з яких увірував перед смертю. Стиснувши і наблизивши простір, художник домогся того, що фігури Христа і розбійників чітко виділяються на тлі супроводжуючих і виступають на перший план (рис. 266).

«Несення хреста» (1515–1516 рр.), як і всі твори Босха на тему Страстей Господніх, відзначені індивідуальним переживанням, особистим болем, почуттям глибокого, щирого співчуття. Увесь композиційний простір заповнений людськими фігурами, точніше обличчями. Втім, назвати ці грубі, потворні фізіономії стражників, катів та роззяв обличчями людей важко, оскільки вони висловлюють досить специфічну гаму почуттів та емоцій. Фанатична жорстокість, скотська байдужість, тупа зловтіха – на тлі цього людського звіринця особливо прекрасним здається спокійне і лагідне обличчя Христа. Композиція картини побудована на двох діагоналях: перша визначена поперечиною хреста, яку несе на своєму плечі Ісус, друга проходить по напрямку рук персонажів і з'єднує лівий нижній кут з правим верхнім (рис. 268).

Босх був чудовим графіком. Про це свідчать і самі його роботи, і те, що його рисунки часто копіювалися, наприклад, гравюра *«Гнів»* (рис. 272). Багато з графічних образів Босха, плодів його геніальної уяви, здатні налякати глядачів своєю незвичністю, протиприродністю, поєднанням в одній істоті неймовірних рис. Але в них є і елементи веселих карнавальних масок. Тому важко відповісти, кого більше нагадують персонажі Босха: видіння нічних кошмарів чи образи народного фольклору, відомі за казками, легендами і приказками. Наприклад, *«Монстри»*. Багато уваги Босх приділяв темі калік і злидарів, зображення яких у художника було реалістичним і іронічним водночас: серії графічних робіт *«Каліки»*, *«Злидарі»*.

Творчість Пітера Брейгеля Старшого

Ще одним новатором і реформатором нідерландського живопису був *Пітер Брейгель Старший* (1525/30–1569 рр.). Звертаючись до образної мови фольклору, народної фантастики, вдаючись до іномовлень, притч і приказок, Брейгель звільнив традиційні біблійські і євангельські сюжети від церковної догматики, наслідуючи при цьому середньовічні традиції «народної сміхової культури». Разом з тим, у своїх композиціях, сповнених нескінченними жартами, художник розкриває дуже серйозні, а інколи навіть трагічні моменти життя сучасного йому суспільства.

Такою є картина *«Падінні Ікара»* (1555–1560 рр.). Прочитавши назву картини, глядач залишається здивованим: де він, цей відважний підкорювач небес, легендарний Ікар? У центрі уваги – пронизаний сонячним світлом морський пейзаж і сцени мирної сільської праці на передньому плані. Ми бачимо селянина, який старанно і неспішно борознить поле, замріяного пастуха, що, сперся на свій посох, далі перед нами відкривається пронизлива синява морської гладі, видно туманні обриси далекого міста і кораблі, що на всіх вітрилах

поспішають в гавань. І раптом, неподалік від того місця, де влаштувався рибак, погляд несподівано вихоплює ноги гинучого античного героя, який вже майже зник в безодні. Його крила розпалися, і тепер вітер розносить пір'я над поверхнею моря. У «Метаморфозах» давньоримського поета Овідія сказано, що усі, хто бачив політ Дедала та Ікара (рибалка, пастух, орач), завмирали від подиву, сприймаючи їх за неземних богів. У Брейгеля ми бачимо і рибалку, і орача, і пастуха, проте ніхто з них не тільки не захоплюється Ікаром, але навіть не співчуває йому. Все відбувається у повній відповідності зі старовинними нідерландської прислів'ям: «Ні один плуг не зупиниться, коли хтось помирає». Загибель античного героя показана як непомітний епізод, що тоне у буденності (рис. 273).

В картину *«Битва Карнавалу і Посту»* (1559 р.), де зображене народне свято, художник включає масу дрібних, влучно охарактеризованих епізодів, які розкривають головну, об'єднуючу їх тему. Строката юрба з різноманітними персонажами – ряженими, торговцями, музикантами – знаходиться в безперервному русі, який по суті свій або безглуздий, або гріховний. Сенса багатьох сцен не зрозумілий з першого погляду і розкривається лише за допомогою «закодованих» у них притч, прислів'їв і символів. Різкий контраст до натовпу, що поринув у веселощі, становить процесія людей у чорному одязі, які виходять з храму. Проте ніхто із занурених в суєту персонажів не звертає ніякої уваги на цю скорботну процесію (рис. 274).

Деякі з робіт Брейгеля були написані під впливом творчості Босха, наприклад, *«Тріумф смерті»* (1562 р.). Крім того, у ній відбилися і власні враження художника від національної трагедії: наприкінці 50-х років XVI ст. іспанці, відстоюючи свою владу в Нідерландах, вогнем і мечем пройшлися по всій території країни; відбувалися масові розправи над інакомислячими, лилися потоки крові, палали вогнища інквізиції. Саме в цей час Брейгель створює масштабне полотно, на величезному просторі якого розміщує велику кількість багатофігурних сцен, пов'язаних між собою образом смерті, яка наздоганяє людей всюди – і в бою (в центрі картини), і на бенкеті, і на любовному побаченні (у правому нижньому куті), і в полі за роботою (на передньому плані внизу). Фоном для трагедії є жахливий у своїй гротескності пейзаж випаленої пустелі, «прикрашений» шибеницями та іншими знаряддями кари. Колір неба важко помітний через дим згарищ: з усіх чотирьох стихій вогонь є тріумфатором, в той час як вода отруєна трупами, земля безплідна, а повітря заражене. У центрі картини художник помістив символічне зображення власне «торжества смерті» – скелета з косою, який вривається в саму гущавину бою на моторошного виду худому коні. За бійцями стіною стоять монолітні полчища скелетів, що прикриваються трунами, немов щитами. Мотив «танцю смерті» присутній всюди – смерть забирає короля, кардинала, купця, простолюдина, і порятунку від неї немає (рис. 275). Дослідники відзначають явну схожість «Тріумфу смерті» Брейгеля з триптихом Босха «Віз сіна».

У картині *«Несення хреста»* (1564 р.) Брейгель звернувся до теми мук Христових і зробив акцент не на образі Христа, а на образі натовпу, що супроводжує його на Голгофу. По всьому шляху слідування їдять кінні стражники. Їх червоні шати виділяються серед темних фігур городян. Цей пункт червоних плям нагадує ланцюг кривавих слідів і допомагає побачити фігуру Христа (в центрі композиції), що падає під тягарем своєї скорботної ноші. Але у присутніх тут людей віз з розбійниками викликає більший інтерес, ніж муки Ісуса. На передньому плані зображені близькі Христа: скорботна Матір Божа, апостол Іоанн і заплакана Марія Магдалина, однак і вони не привертають уваги натовпу. Голгофа на дальньому плані, праворуч, більше схожа на циркову арену, ніж на місце страти – саме туди,

в передчутті гострого видовища, спрямовуються роззяви з усіх сторін, і саме там Христос, нарешті, опиниться удостоєним їх уваги. Завдяки усім цим композиційним і графічним засобам тема байдужого ставлення людей до трагедії звучить особливо гірко і пронизливо: байдужість веде до людської роз'єднаності і духовної сліпоти, зводить смисл Розп'яття до рівня майданної забави (рис. 276).

Увесь 1565 р. Брейгель присвятив роботі над серією пейзажів під умовною назвою *«Місяці» («Пори року»)*. Скільки їх було – точно не відомо. За однією версією, їх було дванадцять: кожна зображала певний місяць; за іншою – чотири: по картині на пору року. Найбільш правдоподібною видається версія, що Брейгель написав шість картин, присвятивши одну картину двом місяцям одразу. На сьогодні збереглися чотири картини, що символізують різні місяці: *«Мисливці на снігу»* (лютий – березень) (рис. 277), *«Сінокіс»* (червень – липень), *«Жнива»* (серпень – вересень), *«Повернення стада»* (жовтень – листопад). Дві картини, що представляють «грудень – січень» і «квітень – травень», вважаються втраченими. У всіх картинах художник виводить на перший план укрупнені фігури людей. Ці люди, заняття яких природно підпорядковані зміні пор року, перебувають у піднесеному настрої і цілком задоволені своєю долею: щоденне сумлінне виконання своїх обов'язків гарантує їм не тільки благополуччя, але і забезпечує внутрішню гармонію.

У своїй творчості Брейгель дуже часто звертався до зображення життя простих людей, за що навіть отримав прізвисько «*мужицький*». До цього циклу належить картина *«Танок нареченої (селянський танок)»* (1566–1567 рр.), яка занурює глядача в атмосферу нестримних веселощів. Колірні плями зеленого, чорного, червоного і білого акцентують пульсуючий ритм танцю, посилюючи враження запаморочливого вихору. Сильні ефекти перспективи розсовують рамки зображення, дозволяючи глядачеві відчувати себе учасником свята (рис. 279).

«Селянський танок» (1568 р.) – ще один твір, в якому Брейгель втілює близьку йому тему селянського свята. Він часто здійснював поїздки по країні, під час яких багато і з задоволенням спілкувався з селянами, а потім правдиво і дуже реалістично відтворював життя, побут і звичаї простих людей у своїх творах.

В картині *«Селянське весілля»* (1568 р.) тісна сільська хата не підійшла для багатолюдного бенкету, тому гості зібралися в чисто прибраному великому сараї. Двері його зняті з петель і використовуються в якості своєрідного підноса. Біля входу юрбиться наступна партія гостей: іспанська влада, побоюючись таємних сходок селян, обмежували кількість присутніх за святковим столом людей двома десятками. На почесному місці сидить наречена – рум'яна сільська красуня з розпущеним волоссям і тоненьким вінцем на голові. Нареченого за столом не видно, що дало підставу багатьом дослідникам вважати, ніби зміст картини перегукується з біблійною притчею про Церкви-Наречену, яка чекає Нареченого Небесного, тобто Ісуса Христа. Згідно іншої версії, факт відсутності нареченого на весіллі може бути пояснений старовинним фламандським прислів'ям: «Бідний той, хто не присутній на власному весіллі» (рис. 282).

Брейгель, як і колись Босх, у своїх творах неодноразово використовував мотив жебраків і калік. У картині *«Сліпі»* (1568 р.) розкрито дві трагедії: фізичного каліцтва і сліпоти недалековидного людства, що не знає своєї долі. Композиція побудована по низхідній діагоналі, вздовж якої рухаються сліпі жебраки. Кожен з них однією рукою тримається за того, хто йде попереду, а іншою спирається на свій посох. Раптово повадир втрачає рівновагу і падає в яму. Неважко здогадатися, що решта зараз впадуть слід за ним.

Брейгель надзвичайно виразно передав ці драматичні моменти: сцена нагадує сповільнену зйомку (рис. 278).



Рисунок 259 – Гентський вівтар: відкриті стулки

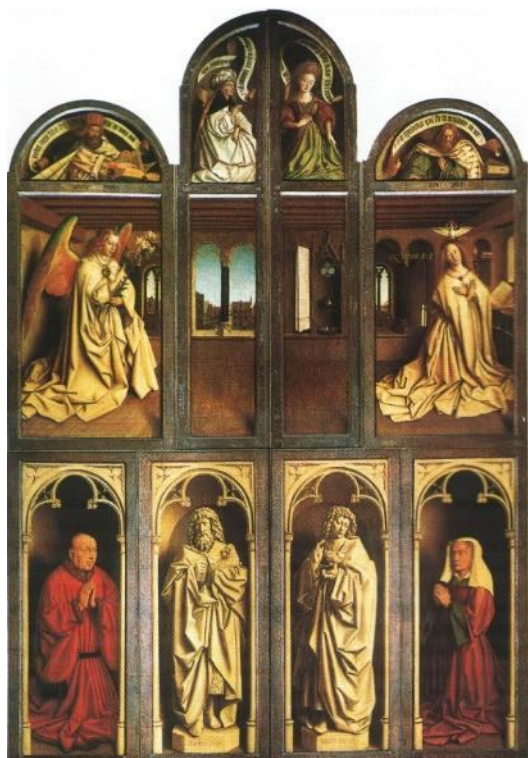


Рисунок 260 – Гентський вівтар: закриті стулки



Рисунок 261 – Мадонна канцлера Роллена



Рисунок 262 – Мадонна Лукка



Рисунок 263 – Дрезденський триптих

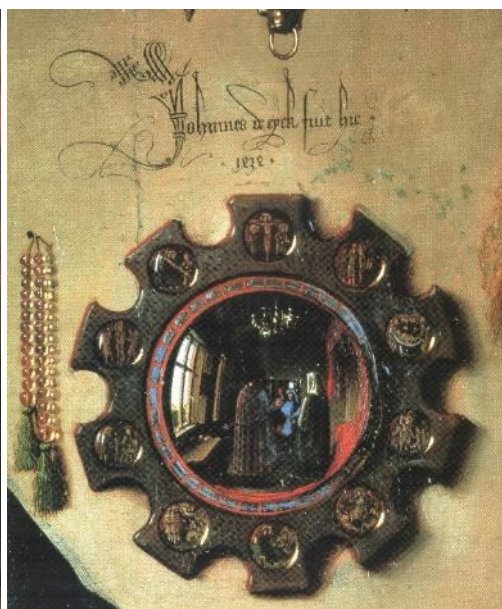


Рисунок 264 – Портрет подружжя Арнольфіні :робота в цілому (ліворуч) і фрагмент (праворуч)



Рисунок 265 – Сад земних насолод

Рисунок 266 – Сходження на Голгофу



Рисунок 267 – Віз з сіном



Рисунок 268 – Несення Христа



Рисунок 269 – Страшний суд



Рисунок 270 – Спокуса святого Антонія



Рисунок 271 – Поклоніння волхвів



Рисунок 272 – Гнів



Рисунок 273 – Падінні Ікара



Рисунок 274 – Битва Карнавалу і Посту



Рисунок 275 – Тріумф Смерті



Рисунок 276 – Несення хреста

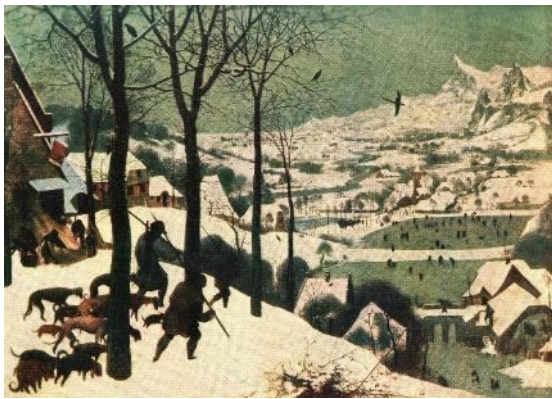


Рисунок 277 – Мисливці на снігу



Рисунок 278 – Сліпі

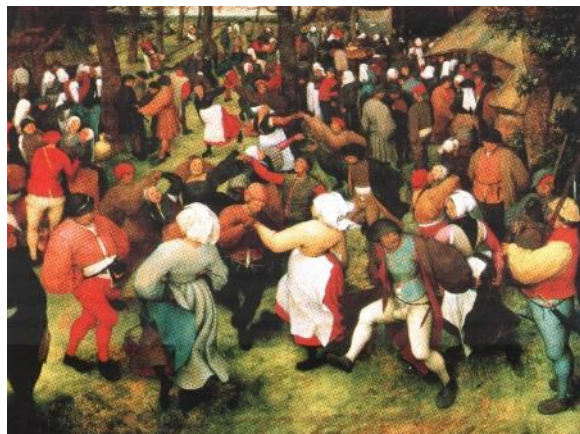


Рисунок 279 – Танок нареченої



Рисунок 280 – Селянське весілля

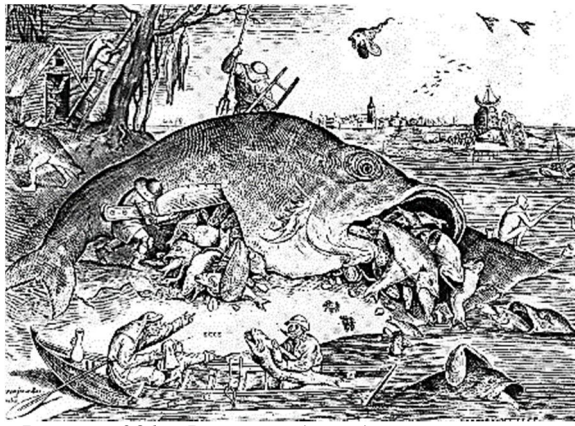


Рисунок 281 – Великі риби поїдають маленьких



Рисунок 282 – Алхімік

Початок кар'єри Брейгеля співпав з розквітом графічного мистецтва. На сьогодні відомо близько 40 рисунків художника. Деякі з них були ескізами до картин, а інші спеціально зроблені для гравюр.

У роботі над малюнком *«Великі риби поїдають маленьких»* (1557 р.) Брейгель явно запозичує деякі мотиви демонології Босха. Тема роботи пов'язана з відомим прислів'ям, яке інтерпретується тут дослівно: той, хто поїдає слабшого, сам може виявитися жертвою більш сильного. Цікаво, що спритний ділок Ієронім Кок купив у Брейгеля *«Великих риб...»*, і для того, щоб забезпечити твору велику популярність, підписав його ім'ям давно померлого Босха. Факт видавничого свавілля став відомий громадськості лише через деякий час після смерті Брейгеля (рис. 281).

У роботі *«Алхімік»* (1558 р.) Брейгель засуджує одержимість алхіміка, його жадібність і байдужість до близьких. Алхімік проводить свої чергові досліді по перетворенню неблагородних металів на золото. Тим часом, двоє його дітей лазять у шафі, намагаючись знайти що-небудь їстівне, а дружина витрушує пил з порожнього мішка в надії знайти хоч одну монетку. Художник показує, що в гонитві за міфічним багатством люди часто стають жебраками, зображуючи на дальньому плані ту ж сім'ю у пошуках притулку (рис. 282).

Лекція 17 Мистецтво епохи Відродження в Німеччині та Англії

План лекції

1. Творчість Альбрехта Дюрера
2. Творчість Лукаса Кранаха Старшого
3. Творчість Ганса Гольбейна Молодшого

Творчість Альбрехта Дюрера

Альбрехт Дюрер (1471–1528 рр.) був найвидатнішим художником німецького Відродження. Він народився у Нюрнберзі в сім'ї золотих і срібних діл майстра і спочатку навчався в майстерні батька, а потім у художника Вольгемута; двічі відвідував Італію, де знайомився з технікою тамтешніх художників. Дюрер вивчав математику, перспективу, анатомію, цікавився природознавством і гуманітарними науками, створив кілька наукових трактатів (*«Керівництво з вимірювання»*, *«Чотири книги про пропорції людини»*), розробив

перспектограф. Він писав портрети, закладав основи німецького пейзажу, змінював трактування традиційних біблійних і євангельських сюжетів. Особливу увагу художника привертала гравюра.

Цікавою особливістю творчої спадщини Дюрера є те, що він залишив велику кількість автопортретів. *«Автопортрет»* (1493 р.) – самий ранній з автопортретів Дюрера, був свого роду візитною карткою і призначався для «знайомства» з його нареченою, Агнесс Фрай, з якою Альбрехта заочно посватали батьки молодих людей.

Робота *«Автопортрет з пейзажем»* (1498 р.) була написана після того, як серія гравюр Дюрера, що ілюструє «Апокаліпсис», досягла небувалого успіху. Звідси – чітко передані в обличчі художника гордість та впевненість у собі (рис. 283).

Ті, хто не знає, що картина *«Автопортрет в шубі»* (1500 р.) представляє Дюрера, в перший момент можуть подумати, що на ній зображений Христос – настільки цей автопортрет вписується в традиційну іконографічну схему (рис. 284).

«Автопортрет» (1500–1502 рр.) повністю відповідає опису Дюрера, який давали його сучасники і бібліографи: «природа наділила його прекрасним тілом і витонченими рисами: у нього було виразне обличчя, блискучі великі очі, широкі груди, пряма, гордовита постава, рельєфні м'язи».

З 1515 до кінця 1520-х рр. провідним жанром у творчості Дюрера був портрет. Ця своєрідна портретна галерея сучасників – одна з найкращих, створених в Європі епохи Відродження: у невеликих погрудних портретах є класична завершеність, яка підкреслюється ідеальною збалансованістю композиції і чеканністю силуетів фігур, розміщених переважно на нейтральному фоні.

У портретах Дюрера, точніше в обличчях його персонажів, немає традиційної для ренесансних портретів спокійною відчуженості. Особливо це помітно в роботі *«Портрет імператора Максиміліана I»* (1518 р.), картині, що увічнила імператора Максиміліана I, людину вольову і рішучу. Цікавий композиційний прийом зображення в руках правителя граната – символ єднання багатьох під владою одного, – який переважно використовувався в іконографії: гранат зображували в руках Ісуса Христа (рис. 288).

Композиційним центром роботи *«Портрет молодого чоловіка (Портрет Бернхардта фон Рестена)»* (1521 р.) є зображене крупним планом обличчя, енергійно виіплене тонкими переходами світла й тіні.

Картина *«Портрет Якоба Мюффеля»* (1526 р.) відтворює досить дивне обличчя: карі очі без вій, занадто довгий ніс і вузькі губи – Мюффель явно не був красенем. Однак у спокійному і мудрого погляді, венах, що проступили на благородному високому чолі, енергійному малюнку скул проступає внутрішній розум, відблиск напруженого внутрішнього життя і сила характеру. Вдивившись у ці деталі, розумієш, що саме така сильна і вольова людина була удостоєна честі стати бургомістром Нюрнберга (рис. 289).

В роботі *«Портрет Ієроніма Хольцшюера»* (1526 р.) зморшки між бровами видають людину вперту і скандальну. Сиве волосся, бакенбарди, вуса і борода могли б зробити з портретованого глибокого старого, однак енергійний і рішучий погляд свідчать про те, що чоловік ще повний сил і здоров'я.

Деяко іншими є написані трохи раніше портрети близьких Дюрера: *«Портрет Агнес Фрай»* (1495 р.) – дружини Дюрера (рис. 285), *«Портрет батька художника»* (1497 р.)

(рис. 287), *«Портрет матері художника»* (рис. 286). Тут художнику для передачі внутрішнього світу людей, яких він досконало знає, достатньо лише кількох штрихів.

Значне місце у творчості Дюрера займав релігійний живопис.

У композиції *«Вівтар Паумгартнерів»* (1502–1504 рр.) (рис. 291) бічні стулки вівтаря прикрашені фігурами святих: зліва ми бачимо святого Георгія з переможеним драконом біля ніг, праворуч – святого Євстафія з прапором. Святий Євстафій був написаний з Лукаса Паумгартнера, а святий Георгій – з його брата Стефана. Центральна картина представляє сцену Різдва Христового, на якій традиційно зображені Йосиф, Марія, Ісус і ангели. На передньому плані ліворуч і праворуч зображені мініатюрні фігурки членів сімейства Паумгартнерів, що свідчить про вплив традицій середньовічної книжкової мініатюри.

«Вівтар Іова. Праве крило: Два музики» (1503–1504 рр.) був написаний на замовлення курфюрста саксонського Фрідріха, очевидно, у зв'язку з епідемією чуми в Нюрнберзі, захисником від якої вважався святий Іов. За легендою, музиканти прийшли втішити Іова в його печалі. Одного з музикантів, барабанщика, Дюрер наділив своїми рисами обличчя. Дві інші частини триптиха загублені. Імовірно, на лівій ступці був зображений святий Іов (рис. 292).

Картина *«Поклоніння волхвів»* (1504 р.) виглядає зовсім «по-італійськи»: те саме лазурне Венеціанське небо, руїни стилізованих під античну архітектуру будівель, розкішний східний одяг волхвів і, звичайно, образ Марії-Мадонни. За однією з непідтверджених версій, саме ця картина була центральною частиною *«Вівтаря Іова»* (рис. 293).

Картина *«Христос і фарисей»* (1506 р.) була створена під час другої поїздки Дюрера в Італію. Композиції цієї роботи притаманні типові для італійського живопису риси, однак в їх готичній інтерпретації. Дюрер раніше нехтував перспективою і не дбав про передачу глибини простору. Композиційний та смисловий акцент цієї сцени створюють чотири зображених в центрі долоні: Ісуса і одного з фарисейів. Тема Ісуса і книжників досить часто зустрічалася у венеціанському живописі того періоду, однак старці були зазвичай незлобивими, зате Ісус виглядав напружено, і конфлікт між ними був побудований, по суті, на різниці у віці – у Дюрера він посилений ще й протиставленням каліцтва і краси (рис. 294).

Під час перебування Дюрера у Венеції представники німецької діаспори замовляють йому картину *«Свято чоток (Поклоніння Діві Марії або Свято трояндових гірлянд)»* (1506 р.). Для Дюрера це була можливість довести венеціанцям, що їх думка про його творчість як про «слабку з точки зору кольору» не відповідає дійсності. Друга назва картини *«Поклоніння Діві Марії або Свято трояндових гірлянд»* більше відповідає її суті та полягає у символіці цих кольорів: білі троянди означають радість, а червоні – Муки Господні. Мадонні з дитиною поклоняються імператор, якого Марія вже прикрасила вінком, і папа Римський, до якого тягнеться Ісус (рис. 295).

Картина *«Поклоніння Святій Трійці»* (1511 р.) найбільш ренесансна з усіх робіт Дюрера, у ній продумано все: композиція, перспектива, колорит (рис. 296). Трійця зображена на центральній осі композиції: Святий Дух у вигляді голуба, Бог Батько, увінчаний короною, і розп'ятий Христос. Навколо них симетрично розташовані чотири групи, що поклоняються Божественному Престолу: угорі ліворуч – мученики на чолі з Богоматір'ю; праворуч – пророки, пророчиці й сивіли, яких очолює Іван Хреститель; унизу ліворуч – діячі церкви під проводом двох Пап; унизу праворуч – на чолі з імператором і королем стоїть натовп мирян.

Тривалий час Дюрер намагався знайти універсальну математичну формулу ідеальних пропорцій людського тіла. У диптиху *«Адам і Єва»* (1507 р.) він надає увагу виключно тілам персонажів і зображує досконалі типи – ідеальних чоловіка і жінку. Однак, прагнучи відійти від середньовічної традиції, він надто вже узагальнив фігури прабатьків, і вони втратили свою життєвість. Зате робота значно виграла з точки зору зовнішньої краси (рис. 290).

Найбільшу популярність Дюрер отримав як неперевершений графік. У 1498 р. він видав серію гравюр *«Апокаліпсис»*, що складалася з 15 листів з короткими цитатами на звороті. Ставши дуже популярними, ці гравюри без дозволу копіювалися і друкувалися іншими майстрами. Дюрер навіть відкривав судову справу, щоб захистити свої авторські права. Найвідомішою гравюрою Дюрера з серії *«Апокаліпсис»* є *«Чотири вершника»* (1497–1498 рр.), яка зображує смерть, суд, війну та мор, і за силою пориву та похмурою експресією не має аналогів у німецькому мистецтві того часу.

Смерть, суд, війна і мор шалено мчать над землею, знищуючи все на своєму шляху. Їх вирізняють різкі жести, рухи, похмурі обличчя, сповнені люті і гніву. Вся природа обійнята хвилюванням. Хмари, складки одягу, гриви коней бурхливо розвиваються, тремтять, утворюючи складний ритмічний візерунок каліграфічних ліній (рис. 297).

Серед інших робіт варто відзначити гравюру *«Сходження у пекло»* (1511 р.) з серії *«Великі страсті»*. Крім композиції, цікавою є також нова техніка виконання роботи. Якщо раніше панував різкий контур малюнка, слабо заповнений паралельним штрихуванням, то тепер він замінений більш гнучким малюнком, виконаним лінією перемінної товщини, введені штрихи, що лягають за формою, застосовані перехресні лінії, що дають глибокі тіні.

Гравюра *«Лицар, Смерть і Диявол»* (1513 р.) розкриває світ гостроконфліктних відносин людини з навколишнім середовищем, його розуміння обов'язку і моралі. Шлях закутого в броню вершника сповнений небезпеками. З похмурої хащі лісу навперейми йому скачуть диявол з алебардою і смерть з пісочним годинником, що нагадують про швидкоплинність всього живого, про небезпеки і спокуси життя. Не звертаючи на них уваги, рішуче простує вершник по обраному шляху. В його суворому обличчі – напруга волі, осяяної світлом розуму, моральна краса людини, вірної боргу, яка мужньо протистоїть небезпекам (рис. 298).

В гравюрі *«Святий Ієронім у келії»* (1514 р.) в образі святого Ієроніма розкрито ідеал гуманіста, який присвятив себе досягненню вищих істин. У вирішенні теми, побутовій інтерпретації образу вченого провідну роль відіграє інтер'єр, втілений художником в емоційне поетичне середовище. Келія Ієроніма – це не похмурий притулок аскета, а скромна кімната сучасного художнику будинку. Фігура Ієроніма, зануреного в переклади священних книг, – осередок композиційних ліній, які підпорядковують собі безліч повсякденних деталей інтер'єру, що огорожує вченого від хвилювань і суєти світу.

«Меланхолія» (1514 р.) – це втілення вищої істоти, генія, наділеного інтелектом, який володіє всіма досягненнями людської думки того часу, який прагне проникнути в таємниці всесвіту, але одержимого сумнівами, тривогою, розчаруванням і смутком, які супроводжують творчі шукання. Серед численних предметів кабінету вченого та столярної майстерні крилата Меланхолія залишається бездіальною. Холодне небо, осяяне фосфоричним світлом комети і веселки, кажан, що злітає над бухтою – провісник сутінків і

самотності – підсилюють трагічність образу. Але за глибокою задумою Меланхолії ховається напружена творча думка, яка сміливо проникає в таємниці природи (рис. 299).

Для Дюрера, як і для Леонардо да Вінчі, мистецтво було однією з форм пізнання. Звідси його надзвичайна цікавість до природи. Він створював пейзажні акварелі, зображував рослини і тварин: *«Вид Арко»* (1495 р.), *«Озеро в лісі»* (1495–1497 рр.), *«Молодий заєць»* (1502 р.), *«Великий шматок дерну»* (1503 р.).

Творчість Лукаса Кранаха Старшого

Лукас Кранах Старший (1472–1533 рр.) був придворним художником курфюрстів Саксонських і писав картини на різноманітні теми. Як і більшість майстрів того часу, він писав на релігійну тематику. Проте його святі – це зовсім не святі, а одягнуті в розкішне вбрання придворні.

Картина *«Мучеництво святої Катерини»* (1510 р.) – один з кращих творів Кранаха, що виник на стиці його раннього і пізнього творчого періодів, коли, використовуючи попередній досвід і ставлячи перед собою нові завдання, майстер створив свій найзначніші роботи. Дійсно, на ранніх роботах Кранаха не можна знайти жодної настільки витончено написаної фігури, як головна героїня цього твору (рис. 300).

В картині *«Заручини святої Катерини»* (1516–1518 рр.) чорна стіна в лівій частині є результатом більш пізньої запису. Ймовірно, в цьому місці спочатку була зображена завіса. Але і та щільна темна поверхня стіни, яку ми бачимо зараз, дуже добре служить контрастним фоном, підсилює яскравість інтенсивних кольорів в одязі фігур. Святі одягнені в такий ошатний одяг (в одній зі святих, поміщених на передньому плані, подол сукні обшитий горностаєвим хутром, в іншій – розшитий золотими зображеннями гранатів), що у глядача з'являється сумнів, чи є в картині вирішальним релігійний сюжет, або він просто привід для демонстрації розкішних нарядів зображених в образах святих придворних дам (рис. 301).

Біблійні прабатьки – *«Адам і Єва»* (1526 р.) – мотив, до якого Кранах неодноразово звертався у своїй творчості. Найчастіше це був епізод, у якому Єва передає Адамові заборонений плід, природа якого досі не з'ясована. Кранах залишається вірним римокатолицькій іконографічній традиції, зображуючи у вигляді забороненого плоду яблуко. У сцені гріхопадіння художники зазвичай уникали зображувати тварин. Кранах же робить цих божих створінь безмовними свідками гріхопадіння. Вражає і тонкий психологізм у зображенні перших людей: нерішучий, трохи розгублений і здивований Адам і кокетлива провокуюча Єва.

Кранах був одним з найкращих портретистів свого часу, а так як він був придворним художником курфюрстів Саксонських, то мав безліч замовлень. Серед клієнтів були придворні і члени правлячої родини. Особливе місце серед парадних портретів посідає *«Портрет курфюрста Фрідріха Мудрого у зрілому віці»* (1525 р.) (рис. 303).

Багато портретів Кранах написав з молодої дружини спадкоємця Саксонського престолу, а пізніше – курфюрста Йоганна Фрідріха, Сибілли Клевської. Подейкували, що Сибілла була закохана в художника і з задоволенням позувала йому як у різноманітних костюмах, так і оголеною.

При написанні картини *«Юдиф»* (1530 р.) Кранах у праву руку принцеси вклав меч, а під ліву пристроїв округлий валик, який на картині був перетворений на чоловічу голову. Багато дослідників вважають, що в руках у принцеси художник зобразив свою голову. Такою

ми бачимо Сибілу Клевську в образі Юдифі – алегоричному втіленні нещадної жіночої влади над чоловічою силою (рис. 302).

Картина *«Соломія»* (1530 р.) написана в той же час, що і *«Юдиф»* і практично повністю її повторює. Основна відмінність – включений в композицію картини краєвид за вікном.

Кранах часто намагався передати почуттєві ефекти, для чого писав картини, персонажами яких були невідповідні одне одному любовні пари. Картина *«Закохана стара і юнак»* (1520–1522 рр.) – єдиний приклад такого варіанту сюжету, коли спрагла любові жінка старша за чоловіка. Варто зазначити, що в XVI ст. зв'язок літньої жінки з молодим чоловіком не був рідкістю: досить часто траплялося, що молодий підмайстер брав у дружини літню господиню-вдову, щоб, завдяки шлюбу, отримати звання цехового майстра. Художник підходить до картини швидше з гумористичної сторони. Красивий молодий чоловік з деякою нудьгою в погляді і беззуба стара поруч з ним справляють гротескне враження (рис. 305).

Закоханий старий на картині *«Непідходяща пара»* (1522 р.) зображений не з кращого боку: жадібний погляд, усмішка задоволення («нарешті ти моя») роблять обличчя чоловіка потворним і неприємним. Більш симпатичною зображена жінка, хоча по ній видно, що вона дозволяє себе обіймати тільки за гроші і посміхається тільки з обов'язку, а її зшита з дуже тонкого матеріалу, мало не прозора сорочка говорить про намагання одягнутися, як личить для даного випадку. Як і в попередній картині, кранах не засуджує, а лише зображує гранично фривольну для свого часу сцену (рис. 304).

Дуже цікавою і своєрідною є картина *«Джерело вічної молодості»* (1545–1546 рр.). Робота представляє художню цінність внаслідок глибокого зв'язку між персонажами і природою (рис. 306). Ліворуч можна виявити групи літніх жінок, які прибувають до чарівного джерела на возах, запряжених кіньми, у центрі зображено безпосередньо сцену чудесного омолодження, а праворуч ми стаємо свідками бенкету і розваг вже зовсім молодих людей.

Творчість Ганса Гольбейна Молодшого

Ганс Гольбейн Молодший (1497–1543 рр.) вважається одночасно художником німецьким і англійським, бо розпочав свою творчу діяльність в Німеччині, а завершив її в Англії. Він був одним з найвидатніших портретистів свого часу. Його портрети були парадними, це не лише зображення замовника, а й демонстрація його соціального статусу.

Одними з перших відомих робіт Гольбейна були портрети бургомістра м. Базеля і його дружини. Портрети бургомістра Якоба Мейєра та його дружини є парними і композиційно пов'язані між собою за допомогою мармурових колон та блакитного тла – цей прийом був абсолютно новим для німецької живопису.

На картині *«Портрет бургомістра Якоба Мейєра»* (1516 р.) бургомістр, великий самовпевнений чоловік, явно пишається своєю посадою. У руках він тримає золоту монету – деталь, яка підкреслює особливі переваги Базеля перед багатьма іншими містами Німеччини: міська влада мала право на карбування власних грошей.

У другій, парній роботі *«Портрет дружини бургомістра Мейєра Доротеї Конненгайссер»* (1516 р.). дружина бургомістра зображена в дорогому красивому платті і капелюшку, її шию прикрашають нитка перлів і золотий ланцюжок – багатство не випинається, воно просто є (рис. 307).

Для цієї родини він написав також віттарну картину, яка отримала назву «*Мадонна бургомістра Мейєра*» («*Віетар Мейєра*» чи «*Дармштадська мадонна*») (1526–1529 рр.). Гольбейн представив бургомістра та його родину під покровом розкритого плаща Богородиці – популярний іконографічний тип під умовною назвою Богоматір Милосердя. Праворуч, у глибині картинного простору, ми бачимо першу дружину бургомістра, Маргариту Байєр, яка померла у 1511 р., поруч з нею – Доротею Канненгайсер, на якій він одружився в 1512 р., а на передньому плані зображена його дочка від другого шлюбу – Ганна (рис. 308).

До відомих робіт німецького періоду належать також портрети відомих людей того часу. Так, Еразм Роттердамський «в репрезентативних цілях» досить часто відсилав свої живописні зображення самим різним людям – від закордонних однодумців-гуманістів до правителів європейських держав, через що постійно потребував послуг портретиста і кілька разів звертався до Гольбейну. «*Портрет Еразма Роттердамського*» (1523 р.) призначався для єпископа Кентерберійського, який був відданим шанувальником таланту Еразма Роттердамського і його постійним покровителем. Обличчя філософа зображено в три чверті, його вираз злегка іронічний і не позбавлений легкого почуття переваги (рис. 311).

У картині «*Портрет Георга Гісце*» (1532 р.) обстановка говорить про діловитість і розважливості портретованого купця. Вказуючи рукою на документи, він немов статечно оповідає про свою діяльність, що йде далеко за межі контори.

Англійський король Генріх VIII, так само як Карл V і Франциск I, охоче приймав при дворі видатних вчених і філософів, відомих письменників і художників, справедливо вважаючи, що «короля грає свита». Підчас першого візиту Гольбейна до Лондона монарх розгледів його непересічний талант і вже підчас другого візиту запропонував йому стати придворним художником. Гольбейн охоче погодився, і у виграші залишилися обидві сторони: король отримав чудового портретиста, художник забезпечив собі майбутнє. Так розпочався англійський період його творчості, і Гольбейна з німецького художника перетворився на художника англійської.

Як придворний художник Гольбейн написав кілька парадних портретів короля. В роботі «*Портрет Генріха VIII*» (1536–1537 рр.) Гольбейн підкреслює могутність правителя: його широкі плечі виходять за рамки картинного простору. Король одягнений в розкішний одяг, що відповідає його статусу. Золоті кільця і медальйон, блискучий шовк, білосніжне пір'я на головному уборі, блиск дорогоцінного каміння – усе це покликане підкреслити багатство і процвітання королівського дому (рис. 309).

«*Портрет Генріха VIII*» (1539–1540 рр.) представляє Генріха VIII анфас. Король дивиться на глядача холодним гордовитим поглядом. Гольбейн, як завжди, демонструє виняткову віртуозність у зображенні деталей, максимально точно зображуючи вишукані прикраси, які так любив монарх (рис. 310).

До творчого наробку Гольбейна входять також портрети численних дружин Генріха VIII і його дітей.

Пристрасний роман Генріха VIII з Джейн Сеймур почався ще в той час, коли він був одружений на Ганні Болейн, яка, в свою чергу, замінила на цьому «посту» першу дружину короля – Катерину Арагонську. На портреті «*Королева Джейн Сеймур*» (1536–1537 рр.) ми бачимо молоду жінку з холодним поглядом і вперто стиснутими губами. Її зчеплені пальці, прикрашені подарунками короля, видають натуру нервову і дратівливу. Гольбейн намагався

не концентрувати свою увагу на опрацюванні рис обличчя портретованої, хоча був чудовим портретистом-психологом, і образ жінки, яка не зупиниться ні перед чим для досягнення мети, безсумнівно, вдався б йому. Замість цього майстер – швидше за все, не бажаючи образити короля, якому був все-таки безмежно відданий – з підвищеною увагою опрацьовує вбрання жінки і її прикраси (рис. 313).

На картині *«Портрет Едуарда, принца Уельського»* (1538–1539 рр.) зображений син Генріха VIII від Джейн Сеймур, спадкоємець англійського престолу. Джейн Сеймур померла при пологах: відомо, що коли придворні медики боролися за життя матері і дитини, Генріх VIII сказав: «Врятуйте спадкоємця. Жінок я можу дістати стільки, скільки завгодно» (рис. 312).



Рисунок 283 – Автопортрет з пейзажем



Рисунок 284 – Автопортрет в шубі



Рисунок 285 – Портрет Агнес Фрай



Рисунок 286 – Портрет матері художника



Рисунок 287 – Портрет батька художника



Рисунок 288 – Портрет імператора
Максиміліана I



Рисунок 289 – Портрет Якоба
Мюффеля



Рисунок 290 – Адам і Єва



Рисунок 291 – Вівтар Паумгартнерів



Рисунок 292 – Вівтар Іова



Рисунок 293 – Поклоніння волхвів



Рисунок 294 – Христос і фарисеї



Рисунок 295 – Свято чоток



Рисунок 296 – Поклоніння Святій Трійці



Рисунок 297 – Чотири вершника



Рисунок 298 – Лицар, Смерть і Диявол



Рисунок 299 – Меланхолія



Рисунок 300 – Мучеництво святої Катерини



Рисунок 301 – Заручини святої Катерини



Рисунок 302 – Юдиф



Рисунок 303 – Портрет курфюрста Фрідріха Мудрого у зрілому віці



Рисунок 304 – Непідходяща пара



Рисунок 305 – Закохана стара і юнак



Рисунок 306 – Джерело вічної молодості



Рисунок 307 – Портрети бургомістра Мейєра та його дружини



Рисунок 308 – Вівтар Мейєра



Рисунок 309 – Портрет Генріха VIII (1536–1537 рр.)



Рисунок 310 – Портрет Генріха VIII (1539–1540 рр.)



Рисунок 311 – Портрет Еразма Роттердамського



Рисунок 312 – Портрет Едуарда, принца Уельського



Рисунок 313 – Королева Джейн Сеймур



Рисунок 314 – Портрет Анни Клевської

«Портрет Анни Клевської» (1538–1539 рр.) – це свого роду візитівка нової нареченої короля, яку він не бачив до заручин та весілля, і Гольбейну вдалося так зобразити принцесу, що вона сподобалася Генріху VIII. У цій роботі Гольбейн зробив усе, щоб відтінити непоказну зовнішність принцеси різноманітними ефектами: він «одягає» її у яскраво-червоне плаття з асиметричним візерунком, яке вже саме по собі відволікає увагу від рис обличчя, і акцентує увагу на прикрашених перстнями руках (рис. 314).

ТЕМА 4 АРХІТЕКТУРА ВІДРОДЖЕННЯ В УКРАЇНІ

Лекція 18 Архітектура періоду Відродження в Україні (Галицький Ренесанс)

План лекції

1. Загальна характеристика розвитку української архітектури періоду Відродження
2. Культова архітектура українського Відродження
3. Житлова архітектура українського Відродження
4. Фортифікаційне і палацове будівництво

Загальна характеристика розвитку української архітектури періоду Відродження

Ренесанс проник в українські землі порівняно пізно, у другій половині XVI ст. До цього часу належать перші зразки нового стилю, близькі до канонів Високого Відродження. Практично одночасно відбувалися й спроби синтезу Ренесансу з місцевими православно-українськими традиціями. У першій половині XVII ст. Ренесанс стає державним стилем Речі Посполитої, яка переживає «золотий вік». В його традиціях будуються замки, палаци, ратуші, католицькі храми і навіть синагоги. Архітектура того часу часто несе на собі відбиток маньєризму – пізньоренесансної течії, яка характеризується посиленням ролі зовнішнього декору і пластичною виразністю. Найбільш виразні і своєрідні пам'ятки Ренесансу на території України були створені в Галицьких землях, зокрема у Львові, звідки й походить поширена назва – «Галицький Ренесанс».

Влітку 1527 р. у Львові на вулиці Пивоварів виникла пожежа, яка швидко перекинувся не тільки на середмістя, а й на передмістя. На другий день Львів являв собою суцільне згарище. Але протягом відносно короткого часу місто було відбудовано в новому, ренесансному стилі. Архітектурне обличчя Львова визначилось, головним чином, у XVI столітті, особливо у другій його половині. Найбільший розквіт Ренесансу у Львові припадає на 70–90-ті роки XVI ст. У цей час замість стрімких, загострених, спрямованих до неба готичних форм, утверджуються зрівноважені, впорядковані композиції зі спокійними, логічно продуманими і чистими формами, сприйнятими від античної архітектури.

Для відновлення міста місцеве керівництво запросило італійських майстрів (нині відомі лише їхні українські прізвища: Павло Римлянин (Паоло Домінічі), Петро Італьячик, Павло Щасливий та ін.). В ту епоху італійські зодчі працювали по всьому світу і, потураючи смакам замовників, створювали дивовижні «коктейлі» зі стилістики Ренесансу і місцевих архітектурних традицій. В українських землях італійці також широко використовували місцеві мотиви, створивши, по суті, самостійний стиль. Фасади храмів, виконаних в цьому стилі, прикрашали троянди, виноградні грона, зірки і сонячні знаки, що немов зійшли з української вишиванки. Цивільні споруди декорувалися різьбленими портретами власників, а також фігурами воїнів і хижих звірів, що оберігають будинок від вторгнення. Галицький Ренесанс був дуже «земним» і зворушливо-наївним, але саме це надає йому особливої чарівності.

Архітектура України мала усі ознаки ренесансної стилістики з її центричністю та симетрією планування, горизонтальним членуванням на поверхи, застосуванням античної ордерної системи, декоруванням з використанням русту, аттиків, різьбленого обрамлення вікон і порталів з фронтонами, пошуками гармонії з ландшафтним середовищем. Замкова

архітектура зазнала змін за рахунок відступу від вежової системи оборонного будівництва і переходом на бастіонну. Бастіон, який висували назовні за межі стін, виконував основну фортифікаційну функцію.

Загалом в архітектурі Львова другої половини XVI–першої половини XVII ст. простежуються дві тенденції. Одна виявляється у будинках патриціату, католицьких храмах та каплицях; вона наслідувала форми і традиції європейського Ренесансу. Друга представлена у православних храмах і становить синтез давньоруських та ренесансних архітектурних форм. Саме ця друга тенденція започаткувала виникнення нового українського стилю, який гармонійно поєднував традиції української архітектури з досягненнями європейської. Слід також додати, що як у скульптурному декорі, так і у формах забудови палаців та католицьких храмів, достатньо повно відчувається вплив традиційної української орнаментики і архітектури.

Культова архітектура українського Відродження

Найвизначнішим досягненням українського Ренесансу у Львові є церковні споруди. Серцем ренесансного Львова є ансамбль на Руській вулиці, який складається з Успенської церкви, вежі Корнякта та каплиці Трьох Святителів. Весь архітектурний комплекс побудований на кошти Львівського братства за підтримки російських царів і молдавських господарів, які допомагали православному братству в його культурно-просвітницькій та релігійній діяльності.

Успенська церква (1591–1629 рр., м. Львів) була побудована ще у 1421 р., але в 1527 р. згоріла. Руїни храму відновив у 1547–1559 рр. архітектор Петро Італчик (Петро Італюс), але і його побудова незабаром зазнала руйнування. У 1591–1629 рр. храм був знову відновлений за планом відомого італійського архітектора *Павла Римлянина*, за участю *Войцеха Капіноса* і *Амвросія Прихильного*. Сучасна Успенська церква побудована у вигляді тридільної трибанної споруди з ренесансним порталом і зміцнена контрфорсами. Її масивність підкреслена мотивом римської ордерної аркади, утвореної глухими півциркульними арками. Саме аркада, яка спирається на масивний цоколь, завершена доричним фризом та активно акцентованим профільованим карнизом, визначила характер будівлі. Павло Римлянин, очевидно, вирішував церкву як одноапсидну базиліку. Церква позбавлена західного фасаду, отже, і довколишнього обходу. Вхід у церкву – збоку, парадного portalу немає, і все ж це не позбавляє будівлю монументальної величі, вона виглядає цільною і гармонійною у співвідношенні своїх пропорцій.

Павло Римлянин працював над будівництвом церкви лише до 1598 р. Пізніше, у зв'язку з тим, що братство наполягало на трикупольному завершенні церкви, Амвросій Прихильний вніс зміни в архітектурно-конструктивну частину споруди, ввівши чотири опори-колони для підтримки центрального купола. Так інтер'єр був розділений на три нави. В результаті Успенська церква складається з розміщених по осі захід–схід притвору (бабинця), основного об'єму (нави) і апсиди (вівтаря). В основу об'ємно-просторової композиції Успенської церкви була покладена архітектурна ідея українського тризрубного триголового дерев'яного храму. Художнє рішення фасадів та апсиди видно і в інтер'єрі храму. У центральній частині чотири тосканські колони підтримують кесонований купол, декорований стукковими розетами. Основою двох інших куполів – у бабинці і у вівтарній

частині – служить доричний фриз з метопами і тригліфами. Стіни розчленовані пілястрами; світло в приміщення проходить через високі вікна (рис. 315 – 316).

Вежа Корнякта (1572–1629 рр., м. Львів) також має цікаву історію. У 1572–1578 рр., в процесі відновлення після пожежі комплексу Успенської церкви, поруч з храмом Успіння була побудована триярусна дзвіниця, яка надовго стала архітектурною домінантою Львова. Її проект виконав *Петро Барбон*, а кошти на будівництво надав грецький купець Костянтин Корнякт, через що дзвіниця з часом отримала народне прізвисько «вежа Корнякта».

Вежа, побудована цілком з тесаного каменю, в основі квадратна. Квадратний периметр (сторона в основі – 12 м) зменшує об'єм з кожним наступним ярусом (ширина зменшується до 8 м, а висота – до 5 м). Спочатку було тільки три поверхи, причому кожен з різною висотою: перший – 14,65 м; другий – 16,2 м; третій – 9,9 м). Завершувалася вона шатровим триступінчатим дахом з пірамідальним ліхтарем по центру, що є типовим для українського народного дерев'яного зодчества. Стіни розділені трьома пілястрами на два поля і завершені архівольтами. Вертикальні яруси об'єднані спільним мотивом глухих арок, попарно з кожної сторони затиснутих пілястрами. Художнє рішення мотиву проходить еволюцію поступового ускладнення: від мужньої стриманості в першому ярусі, через величну урочистість другого ярусу, до торжества гармонії – в третьому. Споруда поєднала класичні форми з традиціями української архітектури – дерев'яними вежами-дзвіницями: простежуються аркові мотиви, різна висота ярусів, шатрове завершення (рис. 315, 317).

Верх вежі згорів у 1616 році. Через рік його відновили. Під час облоги Львова турками у 1672 році він був знову зруйнований. В кінці XVII століття архітектор *Петро Бебер* реконструював верх башти, додавши ще один поверх (7,85 м), на якому височить бароковий шолом з високим ліхтарем в оточенні чотирьох пірамід. Таким чином первинний, дещо приземкуватий силует вежі отримав витонченість і легкість форм (загальна висота дорівнює 65,8 м).

Продовженням закладеної у вежі Корнякта ренесансної програми стала **каплиця Трьох Святителів** (1578–1591 рр., м. Львів). Її будівельниками називають *Петра Красовського* та *Андрія Підлісного*. Ця маленька капличка – один з кращих зразків галицького ренесансу, результат дивовижного синтезу італійської та української архітектури. Планування храму типове для української народної архітектури: прямокутний об'єм, звернений фасадом на південь, вінчають три гранованих купола, з яких найбільшим є центральний. Каплиця не має внутрішніх стовпів і пілястр. Єдиний внутрішній простір каплиці умовно членується в поперечному напрямку на три частини. Головний фасад розчленований тосканськими пілястрами на три частини; в середній, найширшій, розташований вхідний портал, вкритий чудовим рельєфним орнаментом, який представляє собою мотив виноградної лози; в бічних – півциркульні вікна, обрамлені наличниками. Мрійливий ліризм будівлі особливо виділяється порівняно з мужньою силою вежі (рис. 318).

Каплиця Боїмів (1609 – 1617 рр., м. Львів) – унікальний пам'ятник, що відображає найвищий злет мистецтва Галицького ренесансу, зведений за проектом *Андрія (Андреаса) Бемера*. Каплиця була збудована як родова усипальниця багатой львівської родини Боїмів. З точки зору планування, пам'ятник влаштований досить просто: це невелика чотирикутна будівля (побудована як восьмимерик на четверику), увінчана широким ренесансним куполом з двома круглими вікнами в барабані. Унікальність споруді надає її скульптурне оформлення,

яке виконали *Гануш Шольц* та *Іван Пфістер*. Західний фасад каплиці являє собою єдину архітектурно-скульптурну композицію, основу якої утворюють фігури апостолів Петра і Павла і три євангельські сцени. Композицію доповнюють зображення біблійних пророків, картуші з біблійними цитатами і жанрові сценки. Сюжетні сцени, присвячені стражданню Христа, носять ілюстративний характер. Скульптурні елементи пов'язані воедино шістьма різьбленими колонами, декоративними консолями, фризами і пілястрами. Спочатку весь західний фасад був повністю вкритий білокам'яною різьбою: піщаник, з якого побудована каплиця, за століття її існування втягував у себе пил і кіптяву і набув темного кольору.

Так само розкішно прикрашений інтер'єр каплиці: на вівтарі видно вплив українських іконостасів – у численних рельєфах із зображенням «Пристрастей» образи трактуються грубувато, по-народному простодушно, в ясній композиції сцен помітні побутові подробиці. Купольне завершення являє собою виключний твір мистецтва. Його поверхня заповнена рядами кесонів, в яких вміщені рельєфні погруддя пророків, отців церкви і ангелів (рис. 319).

Костел бенедиктинок (поч. у 1590 р., м. Львів) був побудований за проектом *Павла Римлянина*. Архітектурний вигляд будівлі відрізняється деяким консерватизмом: в чернечому середовищі канони ренесансу приживалися з труднощами, до того ж, монастир розташовувався на околиці міста і мав у разі небезпеки служити маленькою фортецею. В результаті костел набув рис оборонної споруди. Костел бенедиктинок – це прямокутна в плані споруда, однонавна, перекрита хрестовим склепінням з нішами-аркасолями у бічних стінах. Зовні стіни костелу розчленовані нішами з розміщеними у них вікнами, кути будівлі укріплені контрфорсами. Фасад прикрашений білокам'яними різьбленими порталами.

До костюлу примикає квадратна вежа, лаконічна і монументальна, типово ренесансних форм. Внизу вежі – портал з напівциркульною аркою, вище – така ж ніша зі скульптурою, ще вище – вікно тієї ж форми. Ясна ритміка членувань, однотипна обробка ніш і віконних отворів підкреслюють цільність архітектурного образу. Завершує споруду фриз типово ренесансних форм і чудовий аттик, що нагадує кам'яну різьблену корону. На кожній його стороні – скульптура, обрамлена волутами, кути відмічені енергійними акцентами ліпних прикрас. Монастирський будинок мав по фасаду відкриту лоджію, яку утворювали три арки, замкові камені яких служили консолями для скульптур, встановлених в нішах. До південно-східної частини костелу примикає кам'яна двоповерхова будівля келій, яка також зберегла прийоми і елементи ренесансної архітектури (рис. 320).

Бернардинський костел (1600–1630 рр., м. Львів) – це монументальний храм, що поєднує в собі риси італійського ренесансу, маньєризму і бароко: в ході тривалого будівництва зодчі вносили корективи в побудову у відповідності до мінливої моди. Автором первісного проекту був монах *Бернард Авелідес*. Будівництвом керували знамениті майстри *Павло Римлянин* і *Амвросій Прихильний*, а завершив будівництво, вже у формах маньєризму, *Андрій Бемер* з Вроцлава.

Храм складається з трьох нефів. Довжина його становить 57,5 м, висота – понад 22 м. Костел зведений з тесаного каменю у вигляді тринавної базилики з витягнутим хором та з гранчастою апсидою. Нижній ярус фасаду вирішений у традиціях ренесансу. Членування головного фасаду чітко виявляє тринавну композицію храму. У тих же строгих чітких формах, властивих творчому почерку П. Римлянина, витримані бічні стіни і апсида: великі площини стін діляться пілястрами, на які спираються архівольти і фризи. Будівля взагалі

вважає своєю неузгодженістю: головний об'єм вирішений у традиціях Ренесансу; з ним різко дисонує ускладнений щит-фронтон головного фасаду, близький північноєвропейському маньєризму чи бароко (рис. 321).

Собор Святого Лаврентія (1606–1618 рр., м. Жовква) – один з кращих зразків «чистого» італійського Відродження в Україні, що був побудований в якості усипальниці родини Жолкевських. Костел будували *Павло Щасливий*, а після його смерті в 1610 р. – *Павло Римлянин* та *Амбросій Прихильний*. Латинський хрест увінчаний візантійським куполом, прикрашений скульптурним фризом, багатьма декоративними елементами, скульптурою Архангела Михаїла на фронтоні і сигнатурою над вівтарною частиною. Головний вхід обрамлений білокам'яним різьбленим порталом із зображенням апостолів Петра і Павла, святого Лаврентія та Станіслава, євангелістів та Христа Вседержителя в оточенні ангелів і орнаментів. Цей портал вважається одним з найкращих ренесансних порталів України (рис. 322).

Житлова архітектура українського Відродження

У Львові зіткнулися два різновиди Ренесансу в житловій архітектурі: італійський і німецький, на яких суттєво позначилися місцеві традиції. Будинки завершувалися не трикутним щитом (як у містах Північної Європи), а рівною горизонталлю на зразок італійських палаццо. На першому поверсі асиметрично розміщувалися вхідні двері та вікна. Це диктувалося господарським призначенням цієї частини будинку. Гармонійне поєднання цілого і деталей залежало від таланту архітектора.

На планувальне рішення житлового будинку впливали форма і розміри ділянок. Зазвичай, це прямокутник зі сторонами 10 – 12 м по вулиці і 20 – 30 м вглиб кварталу. Будинки, розташовані на звичайних ділянках, мали декілька варіантів планування першого поверху. Найбільш поширеним був варіант, в якому на вулицю виходило два приміщення: одне з них – сіни, а інше, в залежності від професії власника, служило для конторських або торговельних цілей. По довжині будинок зазвичай членувався на три частини. За приміщеннями, які виходили на вулицю, розміщувалися сходи і невелика темна кімната, а далі розташовувалися житлова кімната і коридор, пов'язані з двором. Найбільш типовими для планування другого і наступних поверхів була організація з боку вулиці двох житлових приміщень. З боку двору була велика житлова кімната і коридор з виходом на відкриту галерею. Дахи, зазвичай подвійні, а іноді і більш складної форми, були заховані за високим аттиком. Приміщення першого поверху перекривалися циліндричними або хрестовими склепіннями. Перекриття приміщень другого або третього поверху, а інколи і житлових кімнат першого поверху, робилися плоскими. Стельові балки прикрашалися різьбленням, написами і розписом.

Чорна кам'яниця (поч. у 1588 р., м. Львів) – найвідоміший приклад українського житлового будинку в стилі Відродження. Камінь як будівельний матеріал завжди був досить дорогий, тому в Україні XVI ст. з нього будували в основному собори і замки. Кам'яні житлові будинки були дивиною і навіть отримали спеціальну назву – кам'яниці. Однією з найкрасивіших будівель цього типу є Чорна кам'яниця у Львові. Цю назву дали їй в середині XIX століття за кольором фасадної стіни. Колись вона називалася ім'ям власника Альберті, для якого почали її будувати *Петро Барбон* і *Павло Римлянин*. Спочатку споруда не було чорною, але під впливом атмосферних опадів піщаник, з якого був зведений будинок, дуже

сильно потемнів, через що будівля і отримала свою назву. Зараз кам'яницю вже спеціально фарбують у чорний колір. Коли будинок став власністю аптекаря Яна Лоренцовича, третій поверх у 1677 р. завершив архітектор *Петро Красовський*. Йому ж, мабуть, належить і декоративна частина прикрас. Аттикове завершення зробив львівський архітектор *Мартин Грабовський*. Скульптурне оздоблення з'явилося в середині XVII ст., а четвертий поверх добудований наприкінці XIX ст.

Будівля в стилі галицького ренесансу вкрита так званим «діамантовим рустом» – різьбленим каменем з чотиригранним виступом на лицьовій стороні. Вікна мають прямокутні обриси, вони прикрашені профільованими наличниками і сандриками. Портал оформлений рослинним орнаментом і скульптурними сюжетами, виконаними на замовлення власників будинку: зображенням Діви Марії, постаттю святого Станіслава Костки і кінним рельєфом святого Мартіна.

Інтер'єр будинку особливо не зазнавав реконструкції. В ньому збереглися ті ж стелі з поперечними балками, вкриті рельєфним різьбленим орнаментом колони і широкі підвіконня. Інтер'єри будинку вдало розміщені і пишно прикрашені порталами з орнаментами. Найрозкішнішою деталлю декору інтер'єру є обробка фрамуг вікон другого поверху – рельєфний орнамент з мотивом гнutoї виноградної лози, грона якої клюють птахи. Тут по-народному передано живу мову природи. В цілому це будівля завдяки оригінальній композиції фасаду і своєрідному трактуванню ренесансних у своїй основі деталей являє собою самобутній архітектурний витвір (рис. 323).

Будинок Корнякта (1573–1580 рр., м. Львів) – особистий житловий будинок багатого грецького купця Костянтина Корнякта – є найбільшим житловим будинком стародавньої площі Ринок. Право на будівництво такого солідного особняка Корнякт отримав особисто від польського короля Стефана Баторія в нагороду за фінансові послуги. Будинок був виконаний за проектом *Петра Барбона* на фундаменті XV ст., і на його першому поверсі збереглися залишки стін з готичними нервюрними склепіннями. Будинок Корнякта перш за все викликає захоплення прекрасним рустованим фасадом – стіни на всю висоту покриті рустуванням, вікна увінчані трикутними сандриками з багатою різьбою. На першому поверсі асиметричне розташування вікон по сторонах portalу компенсується суворим порядком другого і третього поверхів, що надає раціоналістичному ренесансному палаццю емоційної розмаїтості і мальовничості. У 1678 р. під час реконструкції будинку на ньому звели аттик з фігурами короля і лицарів, що стоять між волютами-дельфінами. Крім того, докорінно змінився портал, на якому з'явилися гірлянди і рельєфні людські маски.

У дворі будинка Корнякта були чудові відкриті ордерні галереї. У 1820 р. на місці галерей з півдня побудований флігель. Залишилися тільки галереї зі сходу і заходу. У 1920 році цей новий флігель знесли і на його місці відродили давні галереї. Центричне планування будинку Корнякта з внутрішнім двором, оточеним триярусною аркадою, має в собі всі ознаки італійського палаццо.

Своєю архітектонічною цілісністю, монументальною величчю і стильовою єдністю, будинок перевершує все, що було побудовано в старому Львові в галузі цивільної архітектури. Це шедевр, що виходить за межі Львова, стає в один ряд зі славними європейськими спорудами ренесансного зодчества (рис. 324).

Фортифікаційне і палацове будівництво

У XIV–XVI ст. активно велося будівництво оборонних споруд. Перебудовувалися старі і виникали нові фортеці, при спорудженні яких використовувалися сучасні досягнення європейської оборонної архітектури. Дерев'яні укріплення замінювалися мурованими.

У XVI ст. в архітектуру все більше проникають ренесансні форми, посилилося намагання об'єднати функції фортеці та палацу. Якщо раніше всі споруди, у тому числі і житлові, повністю підкорялись потребам оборони, то тепер чимало замкових комплексів набирають вигляду розкішних палаців, а зовнішні оборонні стіни вдосконалюються, видозмінюються стрільниці, з'являються елементи декору. Будівлі, передусім житлові, втрачають оборонне значення, віконні отвори набувають більших розмірів, їх прикрашають білокамінною різьбою, орнаментами.

Характерними прикладами таких замків-палаців можуть слугувати Олеський, Жовквинський та ін. Навколо них розташовувалися парки, прикрашені скульптурою. У мирні часи вони були розкішними магнатськими резиденціями, де відбувалися гучні придворні свята, бенкети, а під час нападів ворога перетворювалися у неприступні фортеці. У першій половині XVII ст. замість стінових замків почали зводити бастіони з розкішними магнатськими палацами. Замки з бастіонами будувалися у формі квадрата або п'ятикутника.

Олеський замок (XIV–XVII ст., Львівська обл.) належить до пам'яток, які отримали ренесансний вигляд в результаті масштабної реконструкції. Заснований не пізніше 1327 р., замок змінив безліч власників, поки в 1605 р. не перейшов у руки українського магната Івана Даниловича. Саме в цей період склався ансамбль, який представляє собою по суті великий і добре укріплений житловий будинок зі скромним ренесансним декором. Олеський замок у плані має овальну форму і розташований на природному пагорбі висотою близько 50 метрів. Замок пройшов три періоди будівництва: 1) кінець XIII–початок XIV століть, створення давньоруської кріпосної стіни; 2) XV–початок XVI століть, будівництво всередині стін двоповерхової споруди; 3) кінець XVI–початок XVII століть, розширення замкових приміщень (рис. 325).

Свіржський замок (XV–XVII ст., Львівська обл.) – один з кращих зразків традиційного середньовічного замку, переоформленого в дусі Високого Відродження. Твердиню близько 1427 р. побудували князі Свіржські. Будівля була одноповерховою і нагадувало прямокутник. Стіни фортеці мали довжину 25х52 м. Були створені підземелля і магнатська резиденція, а сама споруда зміцнювалася двома вежами по краях. Слід зазначити, що західна вежа досі входить в комплекс оборонних споруд замку.

У середині XVII ст. Свіржський замок реконструював новий господар – Олександр Цетнер, доручивши модернізацію львівському архітектору *Павлу Гродзицькому*. Незважаючи на численні реставраційні роботи, споруда, як і раніше, залишилася у вигляді трапеції з оборонними вежами по торцях і двома різнорівневими дворами, які з'єднані тільки сходами. Елементи стилю Відродження присутні, переважно, в декоративному оформленні вхідних порталів та вікон. На сьогодні від колишньої ренесансної архітектури збереглися лише фронтони, різьблені віконниці, кам'яні вази, розташовані біля сходів, і грифон на одному з фасадів (рис. 326).

Жовквинський замок (1594–1606 рр., м. Жовква) був зведений архітектором *Павлом Щасливим* на замовлення засновника м. Жовква, коронного гетьмана Станіслава Жовкевського. За своїм інженерним рішенням Жовквинський замок належить до оборонних

споруд середньовічного типу – з високими прямокутними вежами і без будь-яких пристосувань для ведення артилерійського вогню або захисту від нього. Однак, оточений ровом з водою не тільки ззовні, а й з боку міста замок був добре захищений від ворожих нападів. Жовквинський замок оформлений в кращих традиціях ренесансу. Він чотирикутний, по кутах розташовані п'ятикутні триярусні вежі, з'єднані критими галереями з двоповерховими корпусами. В'їзд з ренесансним порталом по центру північно-західного крила укріплений чотириповерховою вежею. У внутрішньому дворі знаходиться палац і службові приміщення. Фронтальне крило було арсеналом, стайнею і житлом для солдатів і слуг. При конюшні знаходився каретний двір, а при арсеналі – кузня. Східне крило було житлом для численних гостей замку. У західному знаходилися замкові кухні, пекарні, комори. У південному, палацовому корпусі, містилися особисті покої власника замку, скарбниця, парадні зали для офіційних прийомів. До них, на другий поверх, вели парадні сходи. До покоїв власника примикала каплиця (рис. 327).

Старосільський замок (1584–1589 рр., Львівська обл.) – одна з небагатьох пам'яток ренесансної фортифікації, що мають багате скульптурно-рельєфне оформлення. Оборонний замок князів Острозьких був побудований в XVI ст. за участю львівського архітектора *Амброзія Прихильного*. Замок пережив багато облог, але після того як на нього в 1648 р. напали козаки, споруда сильно постраждала. Через рік Старосільську фортецю відновили. У 1672 р. турки почали брати замки Львівщини один за одним, але Старосільський замок був настільки могутнім і сильним, що туркам так і не вдалося пробити його стіни. З 1939 р. замок знаходився у володінні Альфреда Потоцького, який розмістив у ньому гуральні, пивоварню і склади для овочів, що призвело до руйнування замку. Незважаючи на те, що Старосільський замок перебуває у напівзруйнованому стані, він як і раніше має вид грізної фортеці.

Все, що збереглося від Старосільського замку до наших днів, – це його величезні мури, заввишки близько 15 м і шириною близько 2 м, укріплені контрфорсами. Замок займає площу близько 2 га і має форму неправильного п'ятикутника, до його стін примикали шість башт, які були вище замкової стіни (на сьогодні залишилося три вежі). При будівництві замку використовували камінь і цеглу, а також суміш вапна, яєчного жовтка і молока, яка надавала небувалу міцність її стінам. На територію замку можна було потрапити через підйомний міст, що знаходився з південного боку укріплення. Довжина стін по периметру близько 500 м. У них влаштовані бійниці в три яруси – для нижнього, середнього і верхнього бою. Особливістю архітектури Старосільського замку є глуха аркада (висота 5,8 м), що оперізує всі його башти й стіни з боку фасадів. Але найбільш багатий декор має середня Східна вежа, у якій над аттиком влаштований високий фігурний парапет з білокам'яними різьбленими вазами, обелісками і волютами, які разом утворюють мальовничу корону (рис. 328 – 329).

Палац Якуба Собеського (Поморянський замок) (1619 р., Львівська обл.) являє собою рідкісний зразок цивільної архітектури італійського ренесансу в Україні. Перша поморянська резиденція була побудована в 1350 р. і являла собою готичний замок. У 1619 р. Якуб Собеський, батько майбутнього короля Польщі Яна III, придбав стародавню твердиню і побудував на ній маленький ренесансний палац. З 1740 р. він був власністю Радзивіллів. Під час пожежі в 1771 р. замок був сильно пошкоджений і більшу його частину розібрали. У 1789 р. Поморяни перейшли у володіння Еразма Прушинського, який відбудував два крила

замку – південне і східне; його син Юзеф відновив інтер'єри, покрити замок черепицею, заклав парк і теплиці. Після реставрації будова вже мало нагадувало собою замок і отримала риси класичного палацу. Лише одна вежа, що збереглася і до наших днів, нагадувала про колишню велич цитаделі. У 1939 р., коли землі Західної України увійшли до складу СРСР і садиба була націоналізована, в замку спочатку розміщувався райком компартії, а згодом там було профтехучилище. З 1980-х рр. училище не функціонує.

Поморянський замок був побудований у південно-західній частині міста на невисокому пагорбі і був прикритий з трьох сторін ставками, болотами і водами річок Золота Липа і Махнівка. Спочатку він являв собою чотирикутну в плані двоповерхову споруду з круглими наріжними баштами і невеликим внутрішнім двором. В'їзд в замок здійснювався по підйомному мосту через ворота в центрі північного крила. Замок був оточений ровом, що заповнювався водою з річки Золота Липа.

Після багатьох перебудов і довгого періоду занепаду замок втратив свій первісний вигляд і знаходиться в аварійному стані. На сьогодні з усього комплексу збереглися два двоповерхові крила: східне з круглою вежею та південне з галереєю (обидва у дуже пошкодженому стані), а також вже згадана вежа (рис. 330 – 331).



Рисунок 315 – Ансамбль Успенської церкви



Рисунок 316 – Успенська церква

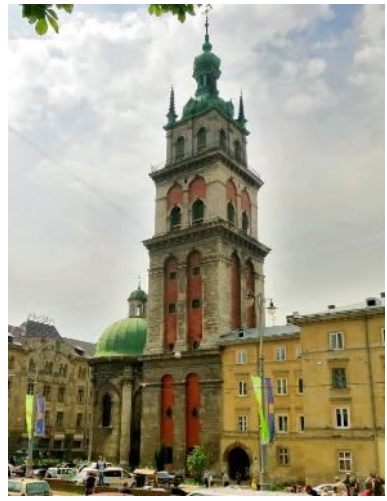


Рисунок 317 – Вежа Корнякта

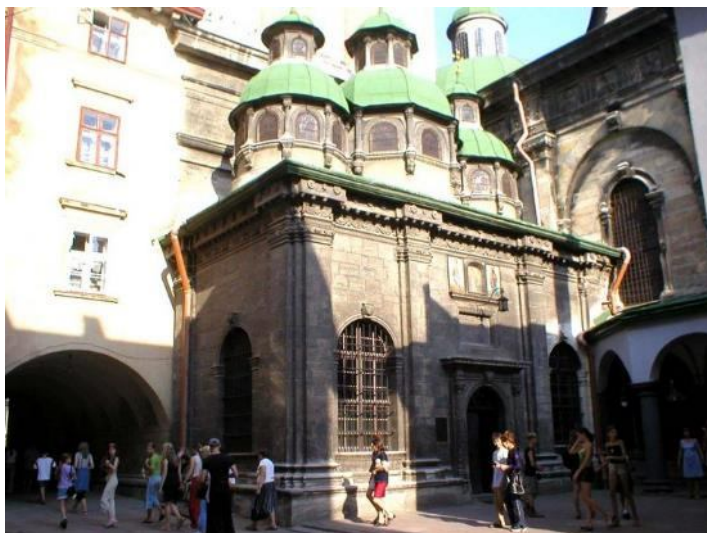


Рисунок 318 – Капела Трьох Святителів: загальний вид і вхідний портал



Рисунок 319 – Капела Боїмів: загальний вид, фасад та інтер'єр



Рисунок 320 – Костел бенедиктинок



Рисунок 321 – Бернардинський костел



Рисунок 322 – Собор святого Лаврентія



Рисунок 323 – Чорна кам'яниця



Рисунок 324 – Будинок Корнякта



Рисунок 325 – Олеський замок: фрагменти фасаду і загальний вид



Рисунок 326 – Свіржський замок: загальний вид і внутрішній двір



Рисунок 327 – Жовківський замок: види з різних ракурсів



Рисунок 328 – Старосільський замок: загальний вид і фрагмент



Рисунок 329 – Старосільський замок: фасади і бапти

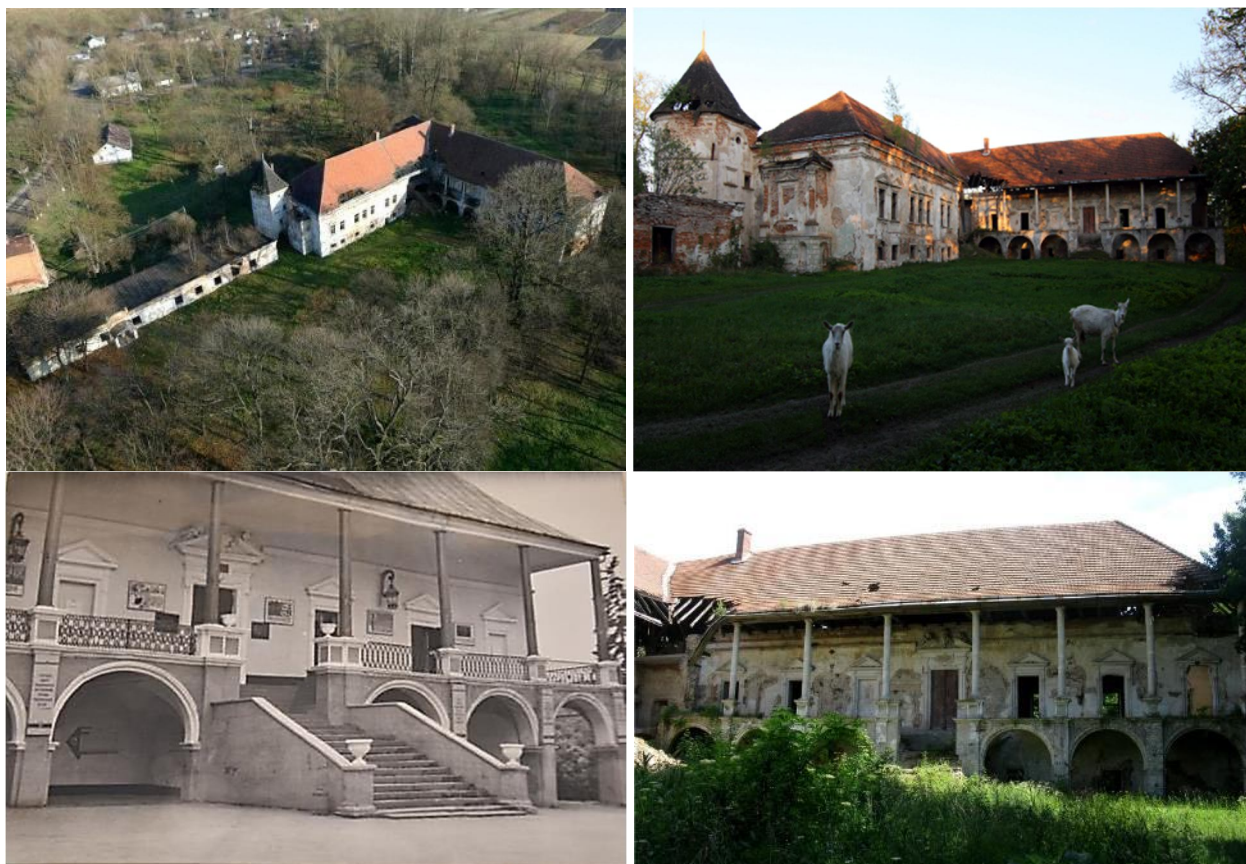


Рисунок 330 – Палац Якуба Собеського: загальний вид і фрагменти комплексу – історичний (ліворуч) і сучасний стан (праворуч)



Рисунок 331 – Палац Якуба Собеського: інтер'єр

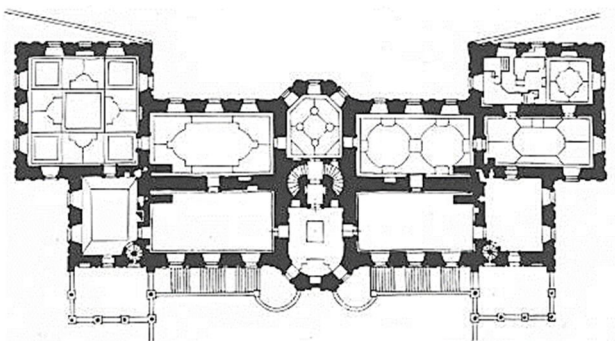
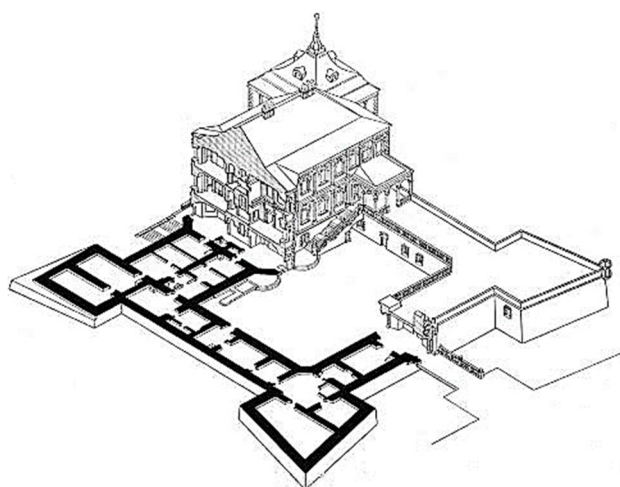
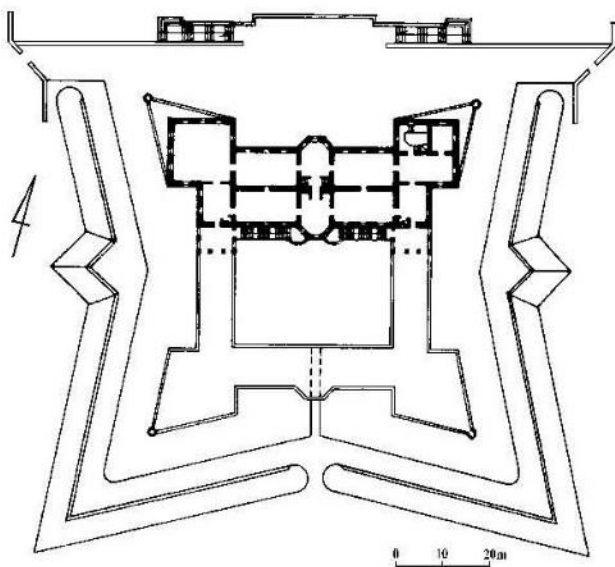


Рисунок 332 – Палац Станіслава Конєцпольського: загальний вид, плани і розрізи



Рисунок 333 – Палац Станіслава Конєцпольського: види палацу і фасад

Палац Станіслава Конєцпольського (Підгорецький замок) (1635–1640 рр., Львівська обл.) – вершина палацової архітектури України XVII ст. Пам’ятник, зведений італійцем *Андреа дель Аква* за проектом видатного французького інженера *Гійома де Боплана*, об’єднав у собі риси італійського ренесансу і французької архітектури епохи Людовика XIII. За своїм стилевим і конструктивним рішенням він близький до знаменитих французьких «замків на Луарі».

Замок споруджений у формі квадрата зі стороною близько 100 метрів, на кутах якого розміщені п’ятикутні бастіони. Споруда зведена з цегли і каменю. Між внутрішньою і зовнішньою стіною замку влаштовано каземати. Вимощена гладкими кам’яними плитами покрівля казематів утворює тераси, огорожені балюстрадами. Ці тераси в разі військової потреби використовувались для розміщення гармат, а в мирний час – для прогулянок. Фортифікаційною споруду можна було назвати досить умовно. Не зважаючи на деякі елементи фортеці – досить потужні стіни, облицьовані каменем рови, земляні вали, декоративні вежі-кавалери по кутах – це був, швидше, палац, розкішний і витончений (рис. 232 – 333).

ВИСНОВКИ

Епоха Відродження стала яскравою віхою в розвитку світової культури. При цьому головна її особливість полягає у тому, що створені тоді архітектурні та містобудівельні об'єкти і твори мистецтва не втрачають актуальності і сьогодні.

В цей час виникло багато нових функціональних типів споруд. Зовнішній вигляд найпоширенішого типу міської будівлі – палаццо – завдяки своїй лаконічності, представницькості і монументальності став прототипом багатьох громадських споруд (банків і т.п.). Було розроблено нову – центричну – композиційно-планувальну структуру культових будівель.

Головним конструктивним і архітектурно-художнім засобом став ордер, пропорції якого були доведені до досконалості і який, хоча і в дещо зміненому вигляді, став базисом розвитку стилів бароко і класицизму. Видозмінювалися і удосконалювалися архітектурні конструкції. Особливо це стосується куполів, які поєднали в собі конструктивні здобутки готичної і античної архітектури.

Серед архітекторів Відродження особливу роль для подальшого розвитку архітектури, і не лише італійської, а й світової, відіграв Андреа Палладіо. Культивованим ним тип конструктивно правдивого ордера заклав основи архітектури класицизму, яка набула особливого поширення в Англії, Франції і Росії. При цьому в Англії розроблені Палладіо схеми використовувалися переважно при зведенні громадських будівель і палаців, а в Росії запроваджений Палладіо тип вілли був трансформований на замиську садибу з відповідною адаптацією до місцевих кліматичних умов.

В містобудуванні епохи Відродження провідною була регулярна система планування. В Італії були сформовані перші регулярні ансамблі міських площ і закладені системи регулярних вулиць, розроблялося безліч проектів ідеальних міст. Потрапивши до Франції, ці ідеї були втілені не лише у плануванні конкретних реалізованих міст і містобудівельних ансамблях, а й у великих садово-паркових комплексах. Ці дві країни стали базою, звідки ідеї регулярності поширилися в інших країнах Європи і в Російській імперії.

Великі здобутки в епоху Відродження були зроблені в науці. При цьому частина з них була в галузях, що лише опосередковано пов'язані з мистецтвом, архітектурою і містобудуванням (математика, механіка і т.п.), а частина безпосередньо вплинула на подальший розвиток мистецтва і архітектури (анатомія, перспектива тощо).

Мистецтво епохи Відродження, а особливо живопис, зазнали істотних змін порівняно з тим, що існувало раніше. По-перше, були запроваджені спочатку лінійна, а потім і повітряна перспектива, що дало змогу передавати тривимірність простору. По-друге, змінилася і розширилася тематика картин: роботи на біблійні і євангельські сюжети набули нового трактування, а також додався жанровий і поширився портретний живопис. По-третє, була запроваджена техніка масляного живопису, яка надала незнану до того можливість відтворення світлотіні та кольору і з того часу стала домінуючою у станкових картинах. Сукупність усіх цих факторів дала такий потужний поштовх творчості майстрів Відродження, що їх роботи не лише і досі вражають своєю красою, а й стали об'єктами наслідування багатьох поколінь художників. Крім того, ще й зараз деякі з картин і їх автори стають «героями» літературних творів і художніх фільмів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ТА РЕКОМЕНДОВАНИХ ДЖЕРЕЛ

Базові джерела

1. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 257 с.
2. Всеобщая история архитектуры в 12 т. Том 5. Архитектура Западной Европы XV–XVI веков. Эпоха Возрождения / [Н. Д. Колли и др.] ; Под ред. Н. Д. Колли. – М. : Искусство, 1967. – 659 с.
3. Всеобщая история искусств в 12 т. Том 3. Искусство эпохи Возрождения / [Ю. Д. Колпинский и др.] ; Под ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. – М. : Искусство, 1967. – 530 с.
4. Гидион З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион. – М. : Стройиздат, 1984. – 455 с.
5. Архитектура гражданских и промышленных зданий в 4 т. Том 1: История архитектуры / Н. Ф. Гуляницкий. – М. : Стройиздат, 1984. – 334 с.
6. Жестаз Б. Архитектура Ренессанса. От Брунеллески до Палладио / Б. Жестаз. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2003. – 160 с.
7. История зарубежного искусства / [М. Т. Кузьмина и др.] ; Под ред. М. Т. Кузьминой и Н. Л. Мальцевой. – М. : Изобразительное искусство, 1980. – 472 с.
8. Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому искусству от античности до современности / В. Кох. – М. : БММ АО, 2005. – 528 с.
9. Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства / Т. Ф. Саваренская. – М.: Стройиздат, 1984. – 376 с.
10. Шуази О. Всеобщая история архитектуры / О. Шуази. – М. : Эксмо, 2008. – 774 с.

Додаткові джерела

1. Білецький П. О. Рафаель / П. О. Білецький. – Київ : Мистецтво, 1990. – 111 с.
2. Вег Я. Немецкая станковая живопись XVI века / Я. Вег. – Будапешт : Издательство «Корвина», 1972. – 49 с.
3. Камминг Р. Великие художники / Р. Камминг. – Белгород : «Клуб семейного досуга», 2008. – 112 с.
4. Кидсон К. История английской архитектуры / К. Кидсон. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2003. – 382 с.
5. Лазарев В. Н. Леонардо да Винчи / В. Н. Лазарев. – М. : Изд. акад. наук СССР, 1952. – 110 с.
6. Леонардо да Винчи. Гениальный художник и ученый / [С. С. Скляр] ; Под ред. С. С. Скляр. – Белгород : «Клуб семейного досуга», 2008. – 143 с.
7. Любимов Л. Искусство Западной Европы: Средние века. Возрождение в Италии / Л. Любимов. – М. : Просвещение, 1982. – 320 с.
8. Мосин И. Г. Мировое искусство: Мастера итальянского Возрождения / И. Г. Мосин. – СПб. : ООО «СЗКЭО Кристалл», 2006. – 224 с.
9. Чиколини Л. С. Рафаэль и его время / Л. С. Чиколини ; Под ред. Л. С. Чиколини. – М. : Наука, 1986. – 255 с.
10. Ротенберг Е. И. Микеланджело / Е. И. Ротенберг. – М. : Искусство, 1964. – 183 с.
11. Холлингсворт М. Большая иллюстрированная энциклопедия истории искусств / М. Холлингсворт. – М. : «Махаон», 2007. – 512 с.

Навчальне видання

ШКЛЯР Світлана Петрівна

**ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНО-ХУДОЖНІХ КОНЦЕПЦІЙ
В АРХІТЕКТУРІ І МИСТЕЦТВІ**

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

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

Відповідальний за випуск *Г. О. Осиченко*

За авторською редакцією

Комп'ютерне верстання *І. В. Волосожарова*

План 2017, поз. 45 Л

Підп. до друку 02.04.2018. Формат 60 x 90/8
Друк на ризографії. Ум. друк. арк. 10,2
Тираж 50 пр. Зам. №

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