

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА імені О. М. БЕКЕТОВА**

**С. П. ШКЛЯР**

**ІСТОРІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ:  
ВІДРОДЖЕННЯ ТА БАРОКО**

**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК**

**Харків  
ХНУМГ ім. О. М. Бекетова  
2020**

УДК 72:7.034(4)(075.8)

Ш66

**Автор**

*Шкляр Світлана Петрівна*, кандидат архітектури, доцент кафедри архітектури будівель і споруд та дизайну архітектурного середовища Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

**Рецензенти:**

*Оленіна Олена Юріївна*, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри дизайну та образотворчого мистецтва Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова;

*Древаль Ірина Владиславівна*, доктор архітектури, професор, завідувач кафедри містобудування Харківського національного університету міського господарства імені О. М. Бекетова

*Рекомендовано до друку Вченою радою ХНУМГ ім. О. М. Бекетова,  
протокол № 3 від 27 листопада 2020 р.*

**Шкляр С. П.**

Ш66 Історія європейської архітектури: Відродження та бароко : навч. посібник / С. П. Шкляр ; Харків. нац. ун-т міськ. госп-ва ім. О. М. Бекетова. – Харків : ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2020. – 259 с.

ISBN 978-966-695-534-3

У навчальному посібнику розглянуто період розвитку європейської архітектури, який хронологічно охоплює кінець XIV – середину XVIII століть, коли панівними у європейській архітектурі були стилі Відродження та бароко. Проаналізовано головні композиційні прийоми і конструктивні особливості основних типів архітектурних об'єктів кожної з епох. Наведена характеристика найвизначніших пам'яток європейської архітектури періодів Відродження та бароко.

Посібник призначений для студентів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 191 – Архітектура та містобудування.

**УДК 72:7.034(4)(075.8)**

ISBN 978-966-695-534-3

© С. П. Шкляр, 2020

© ХНУМГ ім. О. М. Бекетова, 2020

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА.....</b>	<b>6</b>
<b>РОЗДІЛ 1 ВИТОКИ ВИНИКНЕННЯ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ В МИСТЕЦТВІ ТА АРХІТЕКТУРІ, ЇЇ СУТЬ І РОЛЬ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ.....</b>	<b>8</b>
1.1 Зародження і суть культури Відродження.....	8
1.2 Архітектура епохи Відродження: загальна характеристика.....	9
1.3 Містобудування епохи Відродження.....	10
1.4 Мистецтво Відродження.....	11
<b>РОЗДІЛ 2 АРХІТЕКТУРА ВІДРОДЖЕННЯ В ІТАЛІЇ.....</b>	<b>12</b>
2.1 Архітектура Проторенесансу і Раннього Відродження в Італії.....	12
2.1.1 Архітектура Проторенесансу.....	12
2.1.2 Громадська і житлова архітектура раннього Відродження у Флоренції.....	13
2.1.3 Культова архітектура раннього Відродження у Флоренції.....	19
2.1.4 Архітектура і містобудування раннього Відродження у Венеції.....	26
2.2 Архітектура високого Відродження в Італії.....	30
2.2.1 Архітектура і містобудування Риму.....	30
2.2.2 Архітектурна творчість Донато д'Анджело Браманте.....	30
2.2.3 Специфіка розвитку італійських палаццо періоду Високого Відродження.....	35
2.2.4 Архітектура і містобудування Венеції.....	39
2.3 Архітектурна творчість «титанів Відродження» : Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті та Мікеланджело Буонарроті.....	44
2.3.1 Архітектурна творчість Леонардо да Вінчі.....	44
2.3.2 Архітектурна творчість Рафаеля Санті.....	49
2.3.3 Архітектурна творчість Мікеланджело Буонарроті.....	54
2.4 Архітектура і містобудування пізнього Відродження в Італії.....	60
2.4.1 Римська архітектурна школа: творчість Джакомо да Віньоли.....	60
2.4.2 Венеціанська архітектурна школа: творчість Андреа Палладіо.....	65
2.4.3 Джорджо Вазарі та вулиця Уффіці у Флоренції.....	73
<b>РОЗДІЛ 3 АРХІТЕКТУРА ВІДРОДЖЕННЯ У ФРАНЦІЇ ТА ІСПАНІЇ.....</b>	<b>75</b>
3.1 Ренесанс. Архітектура Франції епохи Відродження.....	75
3.2 Містобудування Франції епохи Відродження.....	79
3.3 Архітектура Відродження в Іспанії.....	81
<b>РОЗДІЛ 4 АРХІТЕКТУРА ВІДРОДЖЕННЯ В ЦЕНТРАЛЬНІЙ І ПІВНІЧНІЙ ЄВРОПІ.....</b>	<b>87</b>
4.1 Архітектура Відродження в Нідерландах.....	87
4.2 Архітектура Відродження в Німеччині.....	89
4.3 Архітектура Англії епохи Відродження.....	91

<b>РОЗДІЛ 5 АРХІТЕКТУРА ПЕРІОДУ ВІДРОДЖЕННЯ В УКРАЇНІ.</b>	
<b>ГАЛИЦЬКИЙ РЕНЕСАНС.....</b>	<b>97</b>
5.1 Загальна характеристика розвитку української архітектури періоду Відродження.....	97
5.2 Культова архітектура українського Відродження.....	98
5.3 Житлова архітектура українського Відродження.....	104
5.4 Фортифікаційне та палацове будівництво.....	106
<b>РОЗДІЛ 6 АРХІТЕКТУРА В СТИЛІ БАРОКО В ІТАЛІЇ</b>	
<b>XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ.....</b>	<b>114</b>
6.1 Загальні риси архітектури бароко.....	114
6.2 Ранній етап розвитку архітектури бароко в Італії.....	115
6.3 Архітектурна творчість Джованні Лоренцо Берніні.....	118
6.4 Архітектурна творчість Франческо Борроміні.....	126
6.5 Пізній етап розвитку італійського бароко.....	132
<b>РОЗДІЛ 7 МІСТОБУДУВАННЯ ІТАЛІЇ ПЕРІОДУ БАРОКО.....</b>	<b>138</b>
7.1 Містобудівна реконструкція Риму на рубежі XVII–XVIII століть.....	138
7.2 Система римських площ.....	139
7.3 Малі міста-фортеці XVII століття.....	146
<b>РОЗДІЛ 8 АРХІТЕКТУРА БАРОКО В ІСПАНІЇ XVII – XVIII СТОЛІТЬ.....</b>	<b>148</b>
8.1 Культова архітектура Іспанії в стилі бароко.....	148
8.2 Барокова архітектура громадських будівель і містобудівних об’єктів Іспанії.....	152
8.3 Палацова архітектура Іспанії в стилі бароко.....	154
<b>РОЗДІЛ 9 СИНТЕЗ АРХІТЕКТУРНИХ СТИЛІВ ФРАНЦІЇ</b>	
<b>XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ.....</b>	<b>158</b>
9.1 Специфіка розвитку архітектури Франції XVII – першої половини XVIII століть.....	158
9.2 Особливості розвитку культової архітектури Франції в стилі бароко.....	159
9.3 Палаці та палацово-паркові ансамблі Франції епохи бароко.....	163
9.4 Французька житлова архітектура XVII – першої половини XVIII століть.....	174
<b>РОЗДІЛ 10 СТИЛЬ РОКОКО В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ ІНТЕР’ЄРІВ.....</b>	<b>177</b>
10.1 Загальна характеристика стилю рококо.....	177
10.2 Архітектурні об’єкти та інтер’єри в стилі рококо.....	178

<b>РОЗДІЛ 11 АРХІТЕКТУРА АВСТРІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ</b>	
<b>XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ.....</b>	<b>180</b>
11.1 Загальна характеристика архітектури Австрії XVII – початку XVIII століть.....	180
11.2 Культова барокова архітектура Австрії XVII – першої половини XVIII століть.....	180
11.3 Міське палацове та громадське будівництво в Австрії.....	184
11.4 Палацово-паркові комплекси Австрії.....	186
11.5 Особливості німецької архітектури XVII – початку XVIII століть.....	190
11.6 Культова барокова архітектура Німеччини XVII – XVIII століть.....	190
11.7 Німецькі палаци і палацово-паркові ансамблі XVII – першої половини XVIII століть.....	197
<b>РОЗДІЛ 12 АРХІТЕКТУРА АНГЛІЇ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ.....</b>	<b>207</b>
12.1 Містобудування Англії періоду бароко.....	207
12.2 Особливості розвитку архітектури бароко в Англії.....	208
<b>РОЗДІЛ 13 ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ БАРОКО В РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ.....</b>	<b>215</b>
13.1 Зародження і особливості розвитку бароко в Росії.....	215
13.2 Культова архітектура Росії у стилі бароко.....	217
13.3 Палаци і палацово-паркові комплекси Росії у стилі бароко.....	222
<b>РОЗДІЛ 14 АРХІТЕКТУРА УКРАЇНИ У СТИЛІ БАРОКО.....</b>	<b>227</b>
14.1 Структура і символіка традиційного українського храму.....	227
14.2 Церковне будівництво у стилі українського бароко.....	231
14.3 Громадські та палацові будівлі України у стилі бароко.....	253
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>257</b>

## ПЕРЕДМОВА

Сучасне архітектурне обличчя більшості європейських та українських історичних міст формувалося багато століть. Деякі особливо давні міста зберегли у своїй структурі архітектурні об'єкти, зведені за часів античності, багату спадщину романської і готичної архітектури. Проте переважна більшість існуючих на сьогодні будівель зведена протягом XIV–XX століть.

У першій частині навчального посібника розглянуто період розвитку європейської архітектури, який хронологічно охоплює кінець XIV – середину XVIII століть, коли панівними у європейській архітектурі були стилі Відродження та бароко.

Епоха Відродження стала яскравою віхою у 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 й сьогодні.

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

Головним конструктивним і архітектурно-художнім засобом став ордер, пропорції якого були доведені до досконалості, котрий згодом, хоча і в дещо зміненому вигляді, став базисом розвитку стилів бароко та класицизму. Видозмінювалися і удосконалювалися архітектурні конструкції. Особливо це стосується куполів, які поєднали в собі конструктивні здобутки готичної та 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 та 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 замську садибу з відповідною адаптацією до місцевих кліматичних умов.

У 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 тощо), 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 й 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 й з того часу стала домінуючою у станкових картинах. Сукупність усіх цих факторів дала такий потужний поштовх творчості майстрів Відродження, що їх роботи не лише й 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.

Стиль бароко виник в Італії унаслідок подальшої еволюції стилю Відродження. Свої «видимі» форми він став набувати з кінця XVI століття. З Італії стиль бароко поширився по всій Європі, де переважав з кінця XVI до середини XVIII ст., а у деяких країнах протримався до другої половини XVIII ст.

У кожній із тогочасних європейських країн спостерігалися свої особливі політичні та соціальні умови, існували особливі національні традиції, що позначилося і на архітектурі. У кожній з країн бароко набувало свої особливі національні риси. В італійській архітектурі барокова стилістична характеристика поширювалася одночасно на зовнішній і на внутрішній вигляд будівель. У французькій архітектурі спостерігалось значне розходження між фасадним і внутрішнім оздобленням споруд: у першому переважав класицистичний початок, у другому – бароковий. В англійській архітектурі стиль виступає як своєрідний відтінок, акцент класицизму; тут можна говорити скоріше про «бароковий класицизм», ніж про бароко як таке. Однак архітектура бароко у всіх країнах мала й загальні риси.

Італійське слово «бароко» означає буквально «дивний», «вигадливий». Стиль бароко тяжів до парадної урочистості та пишності. Водночас він висловив прогресивні уявлення про єдність, безмежність і різноманіття світу, про його складність, мінливість, постійний рух. Людина в мистецтві бароко постає як складна, багатопланова особистість зі своїм світом переживань, залучена в драматичні конфлікти. Мистецтву бароко властиві патетична піднесеність образів, їх напруженість, динамічність, пристрасність, сміливі контрасти масштабів, квітів, світла і тіні, поєднання реальності й фантазії, прагнення до злиття різних мистецтв у єдиному ансамблі, що вражає уяву.

Міський ансамбль, вулиця, площа, парк, садиба почали сприйматися як єдине ціле, що розкриваються перед глядачем під час його руху. Архітектура бароко відрізняється потужним просторовим розмахом, складністю неспокойних, немов перетікаючих форм, що зливаються одна з одною, криволінійністю планів та обрисів, зв'язком із навколишнім простором. Велике значення в архітектурі бароко отримали композиційні й оптичні ефекти, ритмічна і колірنا єдність, мальовничість цілого, вільна, темпераментна творча манера.

# РОЗДІЛ 1 ВИТОКИ ВИНИКНЕННЯ ЕПОХИ ВІДРОДЖЕННЯ В МИСТЕЦТВІ ТА АРХІТЕКТУРІ, ЇЇ СУТЬ І РОЛЬ У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ

## 1.1 Зародження і суть культури Відродження

Епоха Відродження – один з етапів розвитку архітектури, мистецтва і культури – це епоха гуманізму та просвітництва. Епоха Відродження, яка хронологічно охоплює період з XIV до XVII століть, стала найпліднішою за кількістю геніальних витворів архітектури та мистецтва. У 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 та вдосконалити світ.

Термін «Відродження» вперше ввів до наукового вжитку історик Жуль Мішле в середині XIX ст., розуміючи його як відродження надбань античного мистецтва і архітектури. Проте 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 [15].

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 й 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. У період Високого Відродження центром розвитку нового стилю стає Рим. За часів пізнього Відродження головними центрами були Рим та Венеція [9].

Існує також традиція називати періоди хронологічно: Треченто (1300-ті рр.), Кванточенто (1400-ті рр.), Чинквеченто (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 й архітектурі – збереження національних традицій та їх синтез з надбаннями і характерними елементами стилю Відродження.



## 1.2 Архітектура епохи Відродження: загальна характеристика

Архітектура займає провідне місце у художній творчості Відродження. В основі архітектури епохи Відродження, як і в інших галузях, було відродження традицій античності. Однак відродження в буквальному значенні бути не могло, оскільки функціональні вимоги, типи будівель і конструкції були зовсім іншими. Могло бути відродження лише архітектурно-декоративних тем і мотивів, ордерної системи та певного кола пластичних, декоративних деталей. Завдяки ордеру архітектори намагалися зробити архітектуру співмасштабнішою людині. Колона, пілон, пілястри, архітрав, архівольт і склепіння є основними елементами, які вільно використовуються у різних комбінаціях. Ордери найчастіше шикуються в ряд згідно з класичної ієрархією – від найважчого доричного у нижній частині до найтендітнішого коринфського нагорі.

Ознаки стилю Відродження в архітектурі різноманітні, багато в чому пов'язані з національними особливостями архітектури, але серед них можна виокремити 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.

Вагоме надбання архітектури Відродження – зміна тематики у бік громадського, світського, а не тільки культового будівництва. У цей період зводяться споруди, масштабною мірою яких стає людина. Архітектура характеризується простотою і спокоєм об'ємів, форм і ритму; будівлі викликають відчуття статичності за рахунок нашарування один на одного горизонтальних поверхів [4].

Період раннього Відродження мав 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 залежали від «каркасних» прийомів готичних композицій (перша половина XV ст.). В середині XV ст. відроджується прийом поєднання зі стіною стійко-балкової системи ордера.

До найхарактерніших рис архітектури раннього Відродження належать:

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

У 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 стійко-балкової конструкції. Орнамент використовується мало, а ордеру, заснованому на класичних формах, надаються виразні й 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 [1].

Одним з основних моментів в архітектурі Відродження була відмова від кам'яної каркасної конструкції готики і перехід на нову конструктивну систему, просту, економічну і досить гнучку, яка багато в чому полегшувала працю архітектора. Це була система споруд з цегляними стінами і склепінням (коробовим, хрестовими, зімкнутими, вітрильними, сферичними), в яких частково застосовувалося і дерево (балкові конструкції перекриттів поверхів і крокви похилих дахів).

Крім традиційних будівельних матеріалів у період Відродження використовувалися і деякі нові. Цегла залишилася звичним матеріалом, конструктивним і декоративним. Традиційний камінь застосовувався переважно у вигляді кам'яних блоків, оброблених різними способами, і використовувався одночасно в конструкціях й у елементах оформлення. Надзвичайно важливим матеріалом стали будівельні розчини. У цьому аспекті Відродження – це період настання штукатурки в архітектурі. Розчин використовувався не тільки в кладці, а й у вигляді гладкої штукатурки, сграфіто, русту й для створення деяких інших архітектурних елементів.

На техніку зведення будівель великою мірою впливали будівельні традиції, що йдуть від римської античності. Стіна знову набула свого початкового тектонічного значення. Конструкції стін зазвичай склалися з двох «незалежних» шарів – конструктивного й облицювального. Здебільшого стіни викладалися з цегли або дрібного каменю на розчині з подальшим облицюванням більшим обтесаним каменем, у тому числі й мармуром. Для зв'язку облицювальних каменів зі стіною з останньої випускалися цеглини.

Конструктивне рішення склепінь і куполів стало основною технічною і художньою задачею. 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. До найтипівіших для Відродження склепінь належать: циліндричне з люнетами, зімкнуте, лоткоподібне, дзеркальне. У різноманітних купольних конструкціях будівельники широко використовували досвід давньоримських споруд. За прикладом римлян, куполи зводилися у вигляді монолітів за кружалами. Поряд із цим у їхніх конструкціях використовувався і кам'яний каркас – подальша розробка готичної нервюрної системи [7]. Часто використовувався купол на парусах, відомий і раніше (наприклад, храм Святої Софії), проте новим стає включення в систему високого барабана – проміжного циліндричного елемента, що вставляється між вітрилами і куполом.

### **1.3 Містобудування епохи Відродження**

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

У різних країнах Європи розвиток містобудування набув різних масштабів. В Італії, переважно, вирішувалися окремі містобудівні ансамблі: площі, вулиці. Водночас 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 у цей період майже не будувалися 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 та могла фінансувати будівництво з державного бюджету [28].

#### **1.4 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, у розвитку якого особливу роль відіграли нідерландські майстри. Новим смислом наповнилися існуючі жанри релігійного й міфологічного живопису, поширився портретний жанр, зародився історичний і пейзажний живопис. У Німеччині й 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 й монументальна. Декоративний рельєф набув рис перспективно побудованої багатофігурної композиції [7].

## РОЗДІЛ 2 АРХІТЕКТУРА ВІДРОДЖЕННЯ В ІТАЛІЇ

### 2.1 Архітектура Проторенесансу і Раннього Відродження в Італії

#### 2.1.1 Архітектура Проторенесансу

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

Одним з перших ренесансних архітектурних об'єктів є *палац Дожів* (італ. Palazzo Ducale) у Венеції (1309–1424 рр.). Будівництво палацу, розташованого на площі Святого Марка, поруч з однойменним собором, було здійснено архітекторами *Філіппо Календаріо* і *П'єтро Базейо*, а також майстром *Енріко* (рис. 1).

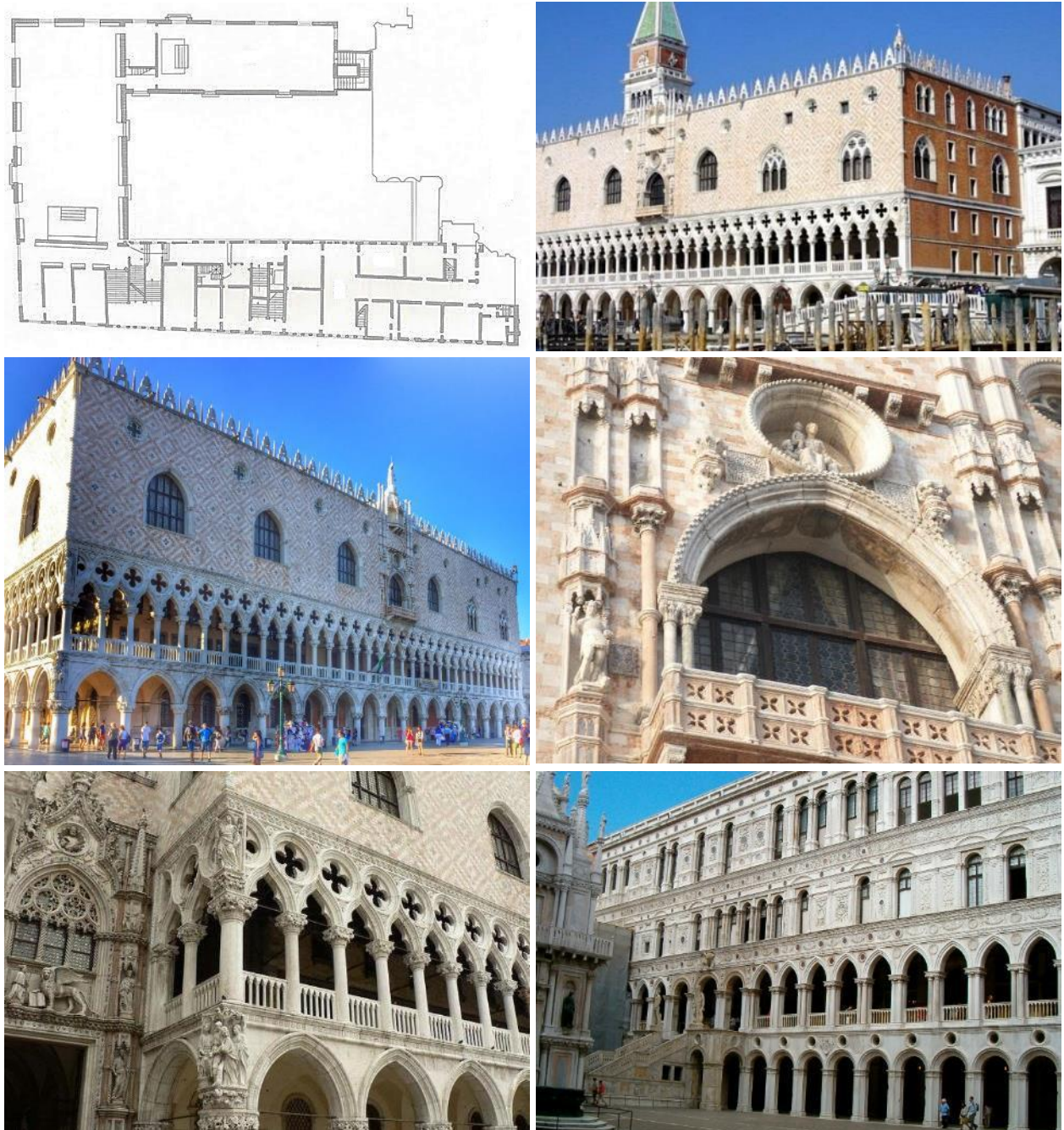


Рисунок 1 – Палац Дожів: план, загальний вигляд і фрагменти

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 розташовувалися також контори юристів, канцелярія, служби цензорів і морське відомство.

Архітектурне рішення палацу Дожив 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 й 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). Водночас, комбінація ажурних галерей і гладкої стіни насичує весь фасад неймовірним багатством композиційних контрастів [12].

У центрі східного фасаду міститься балкон, який слугував своєрідною 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*.

Обробка дворових фасадів велася переважно в середині та другій половині XV ст., коли відбувався перехід від готичної архітектури до Відродження. Тому на фасадах внутрішнього двору поєднуються готичні стрілочасті арки й ордерна архітектура, характерна для епохи Відродження.

### **2.1.2 Громадська і житлова архітектура раннього Відродження у Флоренції**

Колискою раннього Відродження в архітектурі стала італійська провінція Тоскана та 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*. На його долю випала честь вирішити два великих містобудівних завдання: звести першу громадську будівлю в стилі Відродження, зумовивши створення першої регулярної площі міста, й увінчати куполом головну доміную Флоренції – собор Санта-Марія-дель-Фйоре.

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: конструктивної чіткості, античної простоти, гармонії; він став зразком для всієї архітектури Відродження. Брунеллескі відродив ордерну систему, яка задовольняла нове естетичне мислення і зіграла велику роль у подальшій долі Європейської архітектури (рис. 2).

Витончена лоджія з напівциркульними арками розроблена за античними зразками. Архівольти арок спираються на витончені коринфські колони. Між ними розміщені круглі медальйони із зображенням сповитих немовлят роботи скульптора *Андреа делья 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 лиштвами, завершеними античними за формою фронтончиками. Нечисленні архітектурні деталі – капітелі колон, фронтончики над вікнами, а також скульптурні вставки-медальйони в пазухах арок – усе це овіяне духом античності [14].

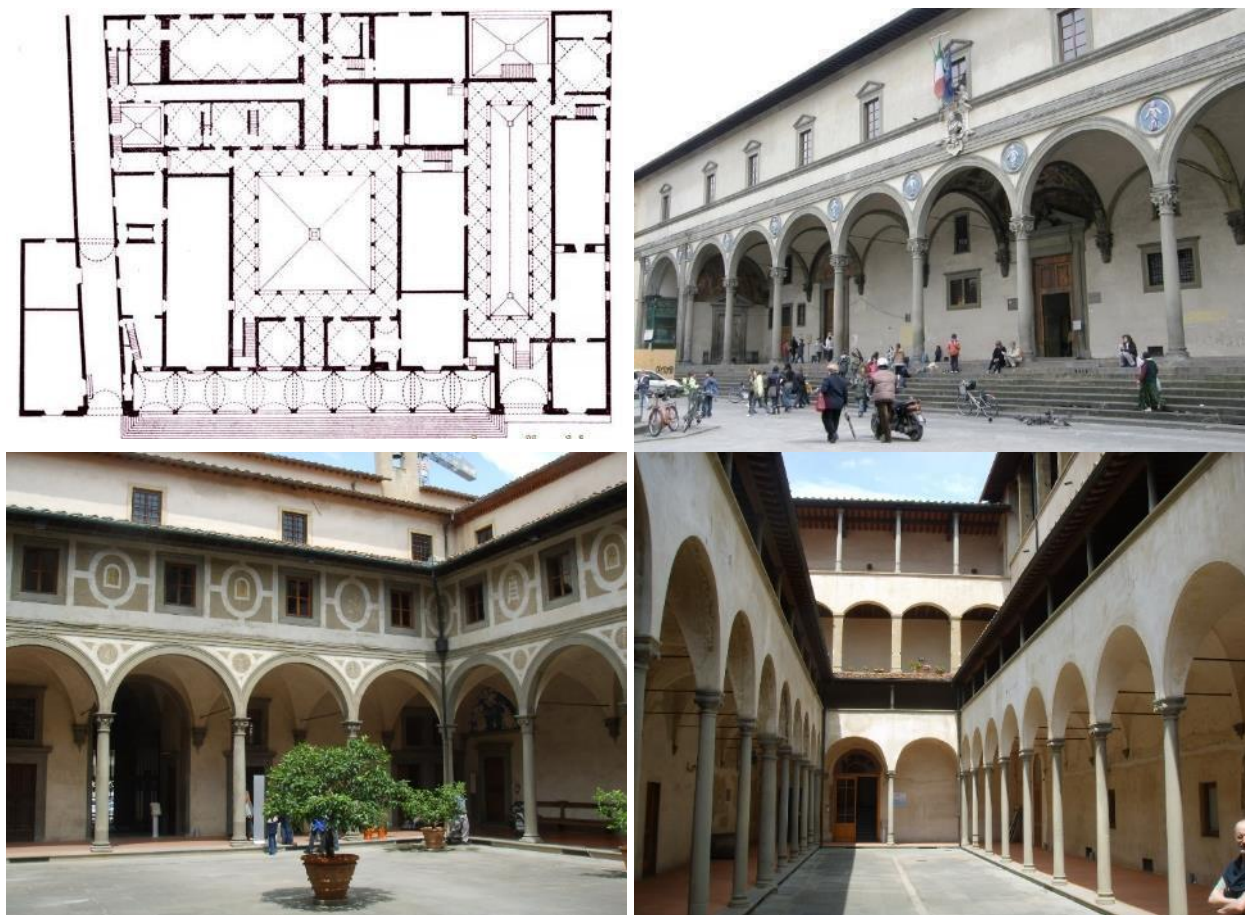


Рисунок 2 – Виховний будинок: план, загальний вигляд і внутрішні двори

У плані будівлі, який вирішено у вигляді забудованого по периметру великого квадратного двору, обрамленого легкими арочними портиками, використані прийоми, що походять від архітектури середньовічних житлових будинків і монастирських комплексів із їхніми захищеними від сонця затишними внутрішніми двориками. Однак у Брунеллескі вся система приміщень, що оточують центр композиції, – внутрішній двір – отримала більш упорядкований, регулярний характер (рис. 2).

З функціональної-планувальної точки зору Виховний будинок не був таким бездоганним. Брунеллескі створив «ідеальний дитячий заклад», який вимагав ідеального архітектурного втілення, але зовсім не збігається з реальними потребами. В установі не була врахована головна функція будинку – бути притулком для немовлят: у будівлі не були передбачені приміщення для няньок і медсестер, для миття немовлят, для прання та сушіння білизни, навіть власне кімнати для дітей. Великий архітектор створив будівлю, яка за своє новаторське архітектурно-художнє рішення потрапила до підручників з історії архітектури, але яку довелося повністю перебудувувати всередині.

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 базисом 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. Крім того, вона вимагала аналогічного рішення сусідніх будівель.

Отже, 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 делья Луна* і закінчилися у 1445 р. У 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. 3). Подальша історія будівництва ансамблю пов'язана з іменами архітекторів *Джованні Качіні*, який завершив розбудову фасаду церкви Сантіссіма Аннунціата (1601 р.), і *П'єтро Такка*, який займався скульптурним оздобленням площі (поч. XVII ст.).



Рисунок 3 – Площа Аннунціати: план і загальний вид

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 1440 р.), викладеного з величезних, грубо обтесаних кам'яних блоків. Шорсткість фактури каменю підсилює міць архітектурних форм. Горизонтальні тяги-пояси підкреслюють членування будівлі на три поверхи. Величезні восьмиметрові вікна-портали створюють враження гордовитої суворості сили.

**Палаццо Медичі-Ріккарді** (1444–1452 рр.) – майже квадратна в плані споруда (40 м × 38 м) із невеликим внутрішнім двором – зведена за проектом *Мікелоццо ді Бартоломео*. Фасад будинку розчленовано на три яруси античними за моделюванням поясками, 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. Проте всі профілі побудовані на використанні античних обломів. Фасад завершується великим ордерним карнизом, у рішенні якого застосовані модульони. 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 [4].

Значна різниця в образі зовнішніх (вуличних) і внутрішніх (дворових) фасадів палаццо Медічі-Рікардо була властива для більшості сучасних йому італійських палаццо. У порівнянні із суворими й замкнутими зовнішніми кам'яними фасадами, дворові здаються більш привітними. Гладкі поверхні стін доповнені тонко знайденими деталями. Аркада першого поверху надає вигляду двору деяку легкість (рис. 4).

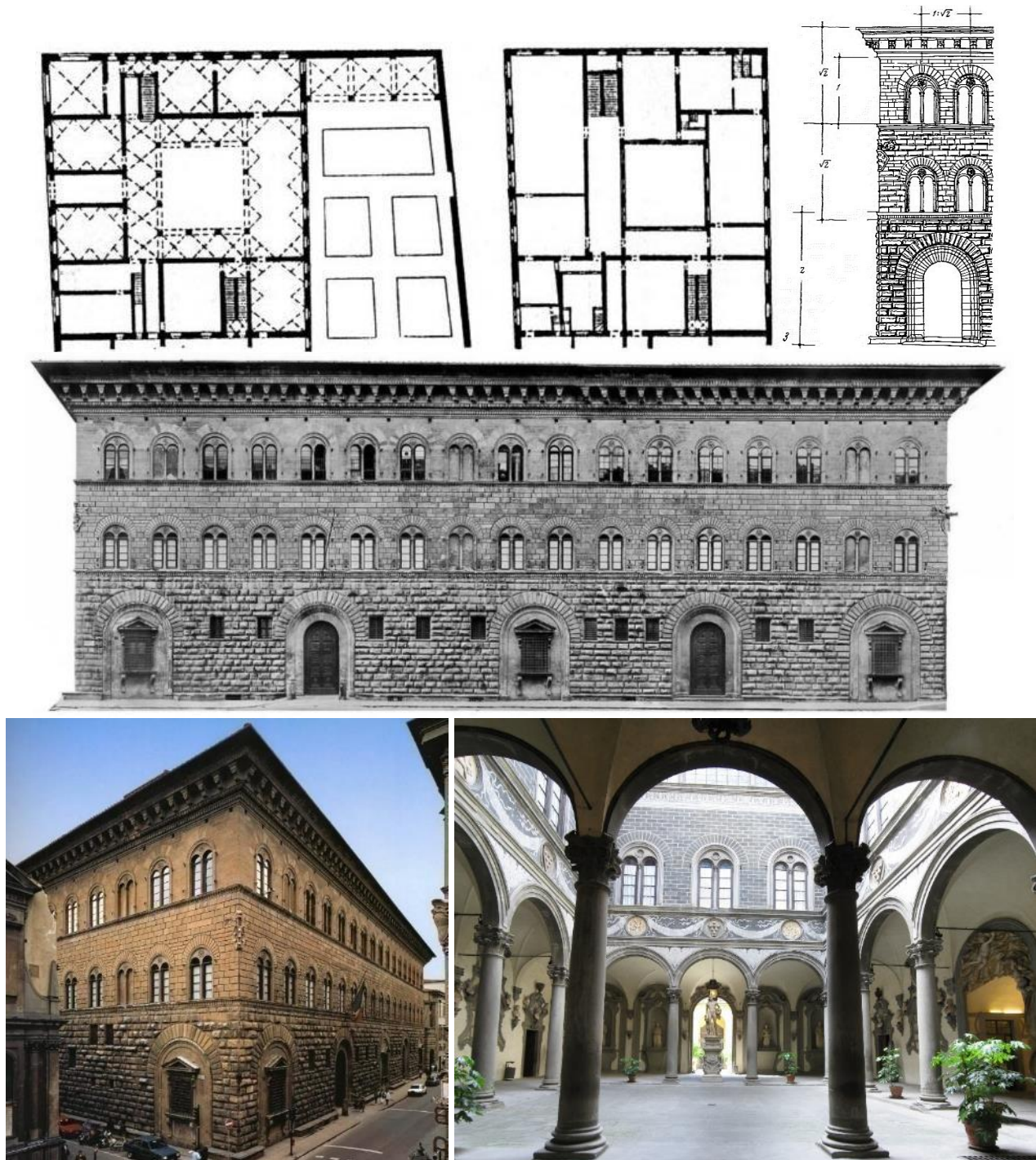


Рисунок 4 – Палаццо Медічі-Рікарді: плани поверхів, фасад, загальний вигляд та внутрішній двір

На фасадах *палаццо Ручеллаї* (1446–1451 рр.), автором якого був *Леон Батиста Альберті*, рваний руст змінюється гладким рустом, а також уперше введено архітектурний ордер. На всіх трьох поверхах застосовані ордери у вигляді пілястр, які підтримують антаблементи. Моделювання фасаду відбувається за рахунок зміни ордерів від найпростішого доричного в нижньому ярусі до тоншого коринфського у верхньому. Вікна мають чітку



напівциркульну форму. Правильне чергування пілястр і аркових вікон створює враження римської ордерної аркади. Великий карниз співвіднесений не з висотою верхнього ярусу, а з висотою усієї будівлі (рис. 5). Виконання задуму Альберті належить *Бернардо Росселіно*.

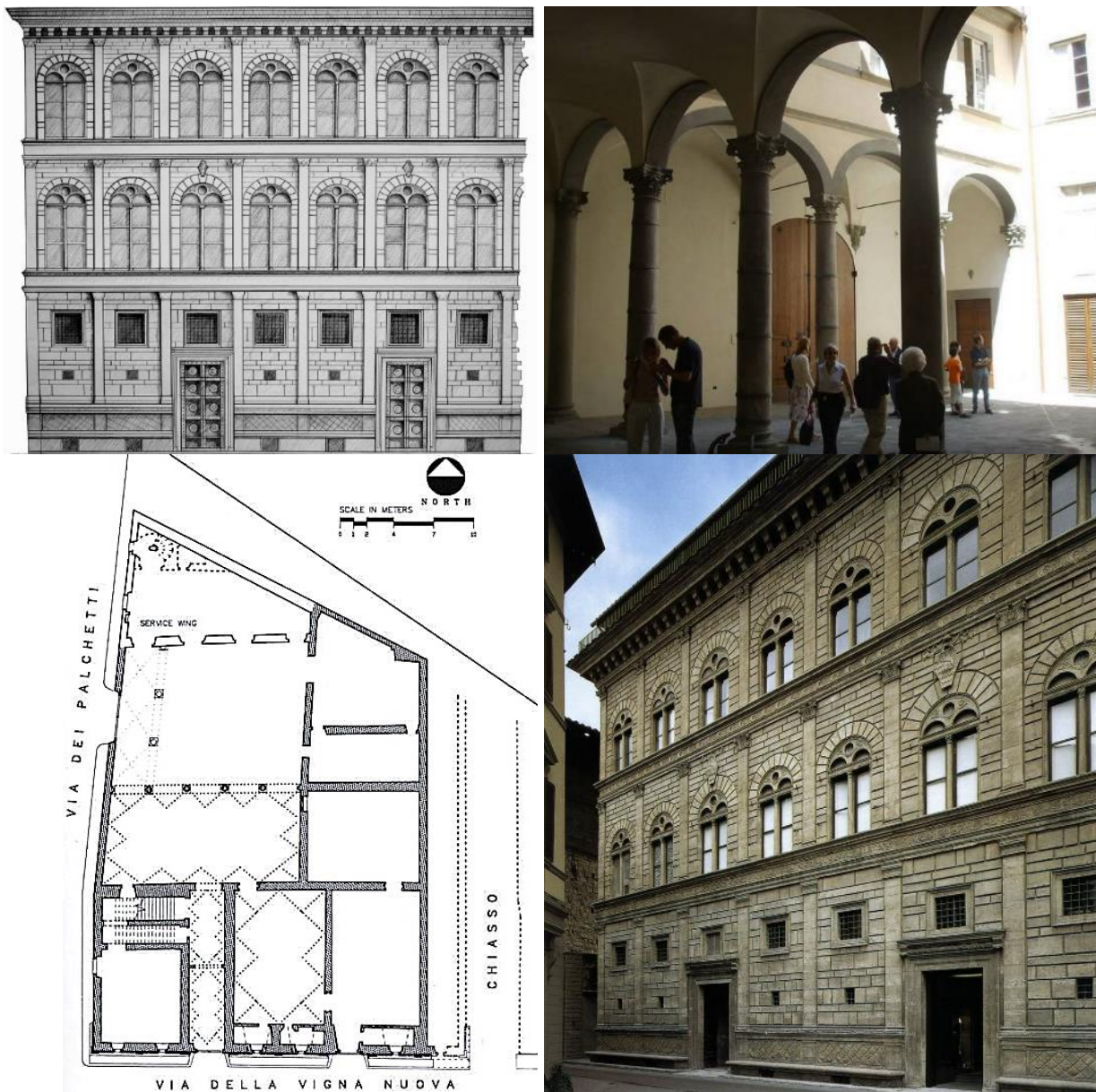


Рисунок 5 – Палаццо Ручеллаї: фасад, план, внутрішній двір та загальний вигляд

**Палаццо Строцци** (поч. у 1498 р.) зведено за проектом *Бенедетто да Майано*. Ця величезна будівля вирізняється гармонією основних мас і завершує розвиток типу ранньоренесансного палаццо. Вмразний, 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 суворою простотою стін (рис. 6).

Прийоми композиційно-планувальної організації флорентійських палаццо набули широкого поширення і в інших містах центральної Італії [30].

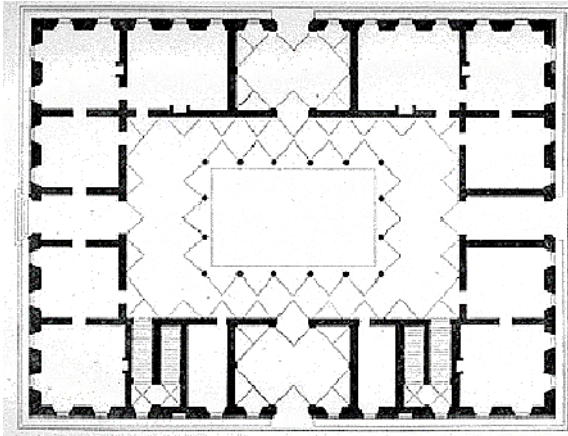


Рисунок 6 – Палаццо Строчи: план, фасад, внутрішній двір та загальний вигляд

Лучано да Лаурана був автором **палаццо Дукале** в м. Урбіно (1459–1482 рр.). В основу планування урбінського палацу закладена композиція флорентійського міського палаццо з великим внутрішнім парадним двором. У ньому та сама система: аркада на колонах у 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. 7).

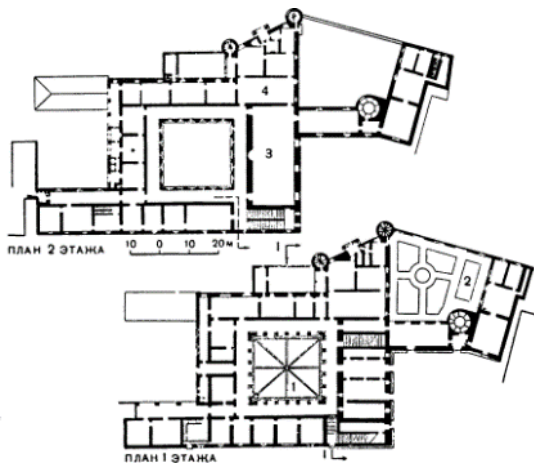


Рисунок 7 – Палаццо Дукале: плани поверхів та внутрішній двір

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 рр., м. Поджо-а-Кайяно, поблизу Флоренції) зведена за проектом *Джуліано да Сангалло (Старшого)*. Вдале поєднання анфіладного принципу композиції з центричним і компактна побудова плану у вигляді квадрата зумовили монументальну виразність і ціліність об'єму будівлі, що особливо підкреслюється його постановкою на потужному стилобаті, який утворює відкриту терасу по периметру будівлі.

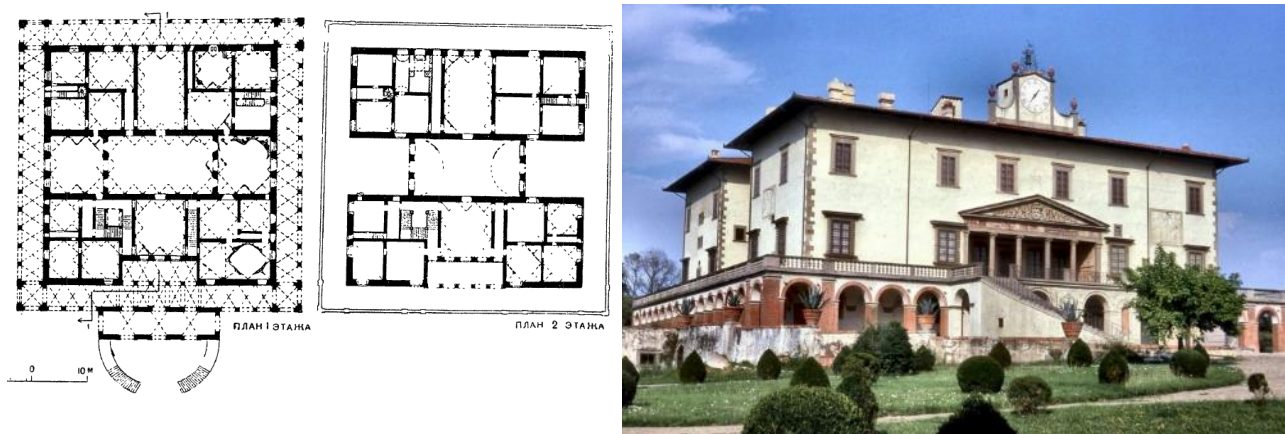


Рисунок 8 – Вілла Медичі: плани поверхів та загальний вид

Чудові за архітектурним рішенням напівкруглі вхідні сходи та лоджія головного входу з класичним за пропорціями й 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. 8).

### 2.1.3 Культурна архітектура раннього Відродження у Флоренції

Першим культовим архітектурним об'єктом, із якого починає свій відлік ренесансна архітектура, є **купол собору Санта-Марія-дель-Фйоре** (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 у 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, підсилюється шляхом використання ордерних елементів у його оздобленні [14].

Купол з величезним діаметром (внутрішній – близько 42 м, зовнішній – близько 50 м) має восьмигранну стрічатую форму з радіусом кривизни 36,2 м і стрілою підйому 31,3 м. Витягнута догори форма дала змогу зменшити розпір у куполі й полегшити конструкцію. Саме тіло циліндричних лопастей складається з двох оболонок, товщина яких зменшується знизу вгору: зовнішня – з 0,97 м до 0,6 м, а внутрішня – з 2,4 м 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 0,3 м × 0,35 м, 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 із ліхтарем і 91 м без ліхтаря (рис. 9).

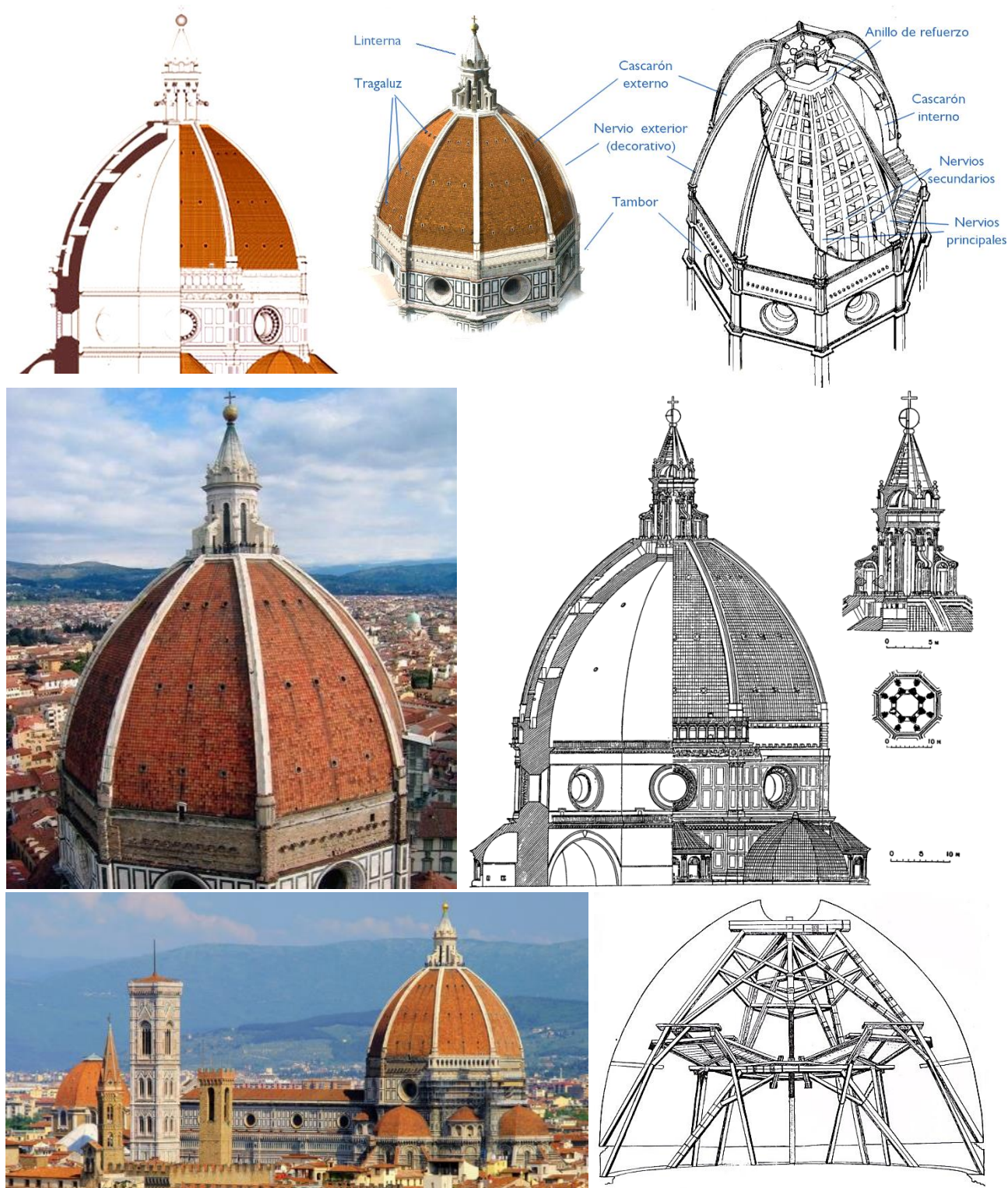


Рисунок 9 – Купол Флорентійського собору: розріз, конструктивна схема, загальний вигляд і будівельні ліси

Брунеллескі геніально знайшов правильний вигин ребер – дуга у 60 градусів має найбільшу міцність. Друга технічна новація – спосіб кладки, коли цеглу розташовують не горизонтально, а з нахилом всередину, при цьому центр ваги виявляється всередині купола: склепіння росли рівномірно (вісім синхронних груп мулярів) і рівновага не порушувалася. Цеглу для будівництва купола використовували дуже високої якості. Крім того, у кожній лопасті ряди цегли утворюють не пряму, а злегка увігнуту, провисаючу лінію, що не дає розломів.

Оскільки гігантський купол зводився без контрфорсів і без лісів, Брунеллескі довелося винайти мобільні підвісні ліси та цілий ряд машин і механізмів, необхідних для підйому будівельних матеріалів і конструкцій на велику висоту. Його підйомний пристрій міг піднімати й опускати вантажі вагою до 1 тони, дозволяв спрямовувати канати з вантажем у різні частини платформи. Дерев'яні лекала, що використовувалися для контролю нахилу граней купола в місцях, де виводилися ребра, пересувалися вгору по мірі зростання кладки [3]. Протилежні ребра з'єднувалися вільно підвішеним шнуром, з яким поєднувався довгий шнур із вантажем: вантаж мав збігатися із зазначеним на підлозі центром (рис. 9).

Найвідомішою із запроєктованих власне *Брунеллескі* культових споруд є *капела Пацци* (1430–1433 рр.), зведена у дворі церкви Санта Кроче. Це прямокутна в плані споруда з лоджією на фасаді й квадратним у плані вівтарем. Над центральним квадратом розташовується зонтичний купол, а бічні частини перекриті циліндричним склепінням. У центрі композиції капели – 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 тлі, що створює ілюзію каркасу. Відповідність ордерів і повторення малих куполів у лоджії і вівтарній частині сприяють органічному зв'язку фасаду з інтер'єром (рис. 10, 11).

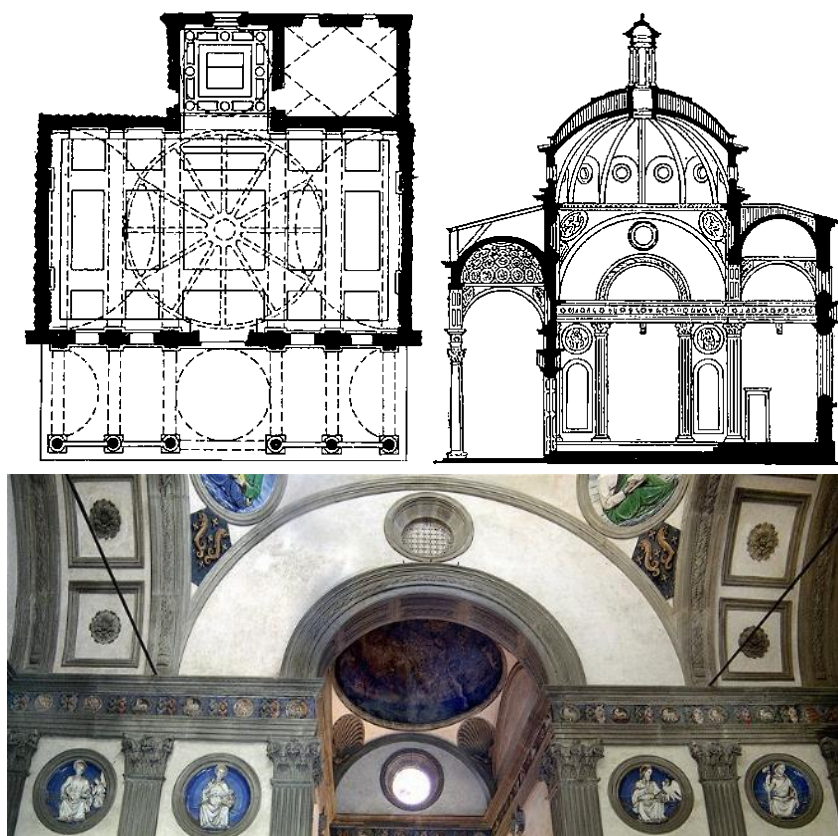


Рисунок 10 – Капела Пацци: план, розріз та інтер'єр



Рисунок 11 – Капелла Пацци: план, розріз, зовнішній вигляд та інтер'єр

Лоджія головного фасаду обмежена портиком на шести коринфських колонах. Колонаді, прорізаний по центру аркою і завершений атиком, на внутрішній стіні лоджії відповідають пілястри з канелюрами, а на склепінчастому перекритті – об'ємні членування арок. Склепіння галереї вкрите великою кількістю тонкої за ліпленням орнаментациї, властивої стилю раннього італійського Відродження (рис. 10, 11).

Серед інших культових споруд *Філіппо Брунеллескі* варті уваги церкви Сан-Лоренцо і Сан Спіріто.

**Церква Сан-Лоренцо** була заснована ще у 393 р. На початку XV ст. (1421–1428 рр.) *Брунеллескі* розробив проект її реконструкції. Церква має три нави, розділених коринфськими колонами, капітелі яких підтримують арки. Центральна нава була перекрита плоскою стелею, підшитою до дерев'яних ферм, бічні перекриті рядами вітрильних склепінь. Система облицювання така сама, що й у капелі Пацци, – колони, архітрави, тяги – з сірого мармуру, фон – білий (рис. 12). Одночасно із церквою Брунеллескі зводить бокову каплицю, що отримала назву **Стара Сакристія**, і є першим зразком центричної композиції в архітектурі Відродження. Сакристія вирішена як кубічна споруда, перекрита сферичним куполом, і, зважаючи на час її

будівництва (завершена раніше купола Флорентійського собору та капели Пацци), започатковує тип ренесансного купольного храму на основі античного ордеру (рис. 13).

**Церква Сан-Спіріто** (поч. у 1436 р.) має своєрідний план: бічні нави з прилеглими до них напівкруглими капелами утворюють єдиний безперервний ряд рівних комірок, 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. 14).

**Церква Сан-Франческо** (поч. у 1446 р., м. Ріміні) – це перебудова фасаду готичної церкви, автором якої був **Леон Батіста Альберті**, другий за значущістю архітектор раннього флорентійського Відродження. 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, який на зразок античних римських храмів піднімає будівлю над землею, надає їй особливої величі (рис. 15).

**Базиліка Санта Марія Новелла** (1456–1470 рр., м. Флоренція) – це ще одне перелицювання фасаду існуючої середньовічної базиліки. Винайдені **Альберті** принципи побудови двоярусного 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. 16).

**Церква Сант Андреа** (поч. у 1472 р., м. Мантуя) за своїми розмірами й задумом представляє найзначніший твір **Альберті**. Фасад з великою вхідною аркою і гігантськими пілястрами на всю висоту стіни, до вінчаючого трикутного фронтону, 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 із 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 і капел: ритмічні чергування великих і малих капел утворюють аналогічну вестибюлю тридільну просторову структуру (рис. 17).

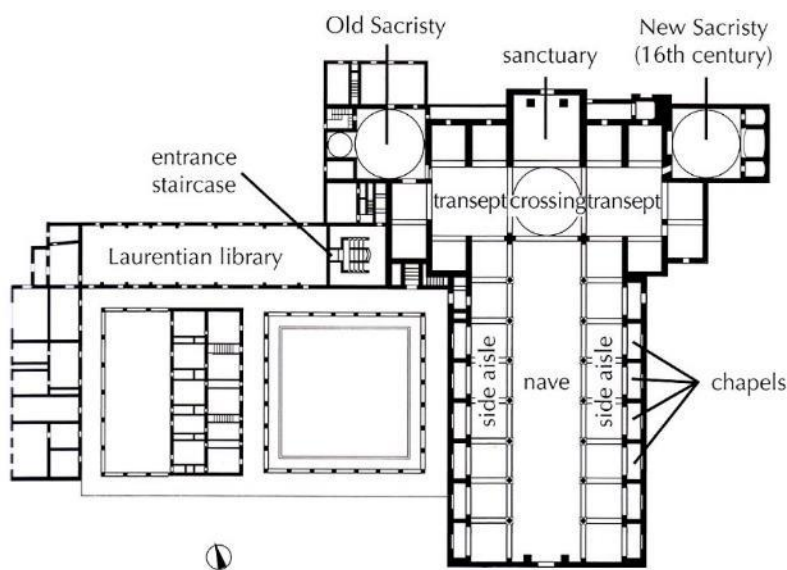
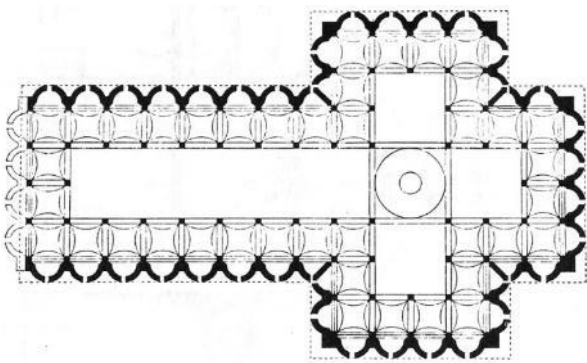


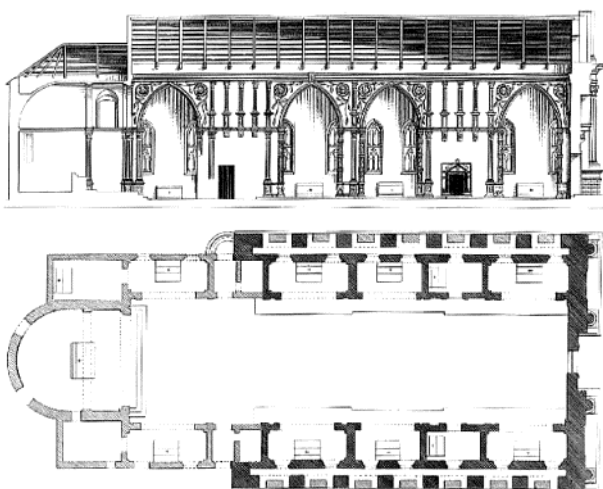
Рисунок 12 – Церква Сан-Лоренцо: план та інтер'єр



*Рисунок 13 – Стара Сакристія церкви Сан-Лоренцо: план та інтер'єр*



*Рисунок 14 – Церква Сан Спіріто: план та інтер'єр*



*Рисунок 15 – Церква Сан Франческо: креслення та зовнішній вид*



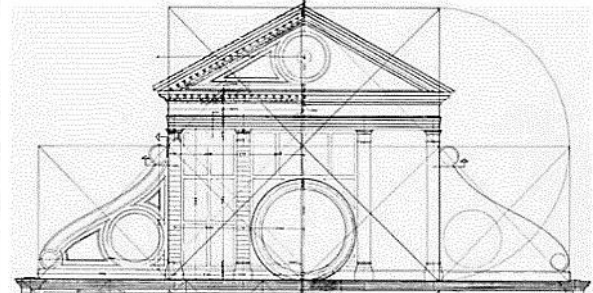
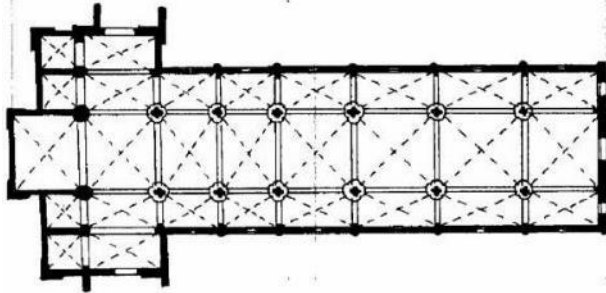


Рисунок 16 – Церква Санта Марія Новелла: фасад, план, загальний вид та схема пропорціювання

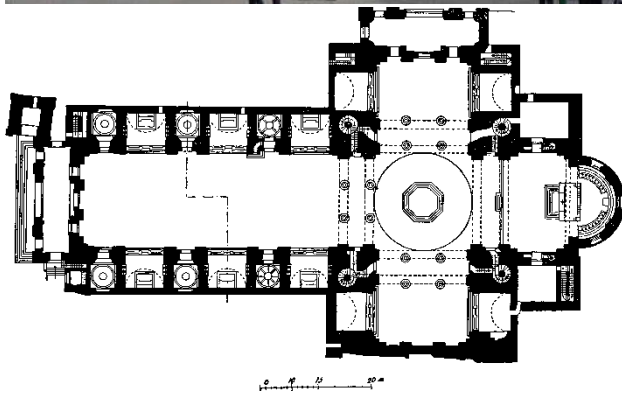


Рисунок 17 – Церква Сант Андреа: загальний вид, план та інтер'єр

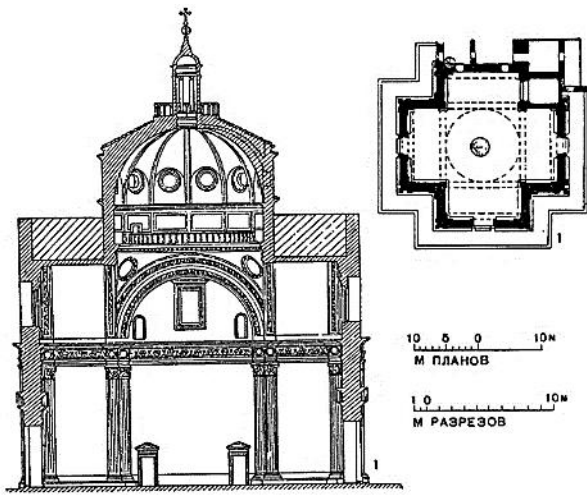


Рисунок 18 – Церква Мадонни делле Карчері: креслення та загальний вигляд

Ще одним культовим об'єктом періоду раннього Відродження, який заслуговує уваги, є *церква Мадонни делле Карчері* (1485–1491 рр., 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 із розпалубками, люнетами і круглими вікнами, прорізнаними в невисокому барабані [4]. У цій споруді вже чітко виявилися прагнення до центричної композиції архітектурного об'єкта, які стали пануючими в період Високого Відродження (рис. 18).

#### 2.1.4 Архітектура і містобудування раннього Відродження у Венеції

Другим центром розвитку архітектури раннього Відродження була Венеція, яка за своїми містобудівельними умовами істотно відрізнялася від Флоренції. Венеція розташована на островах серед великої лагуни, відділеної від Адріатичного моря косою. Найбільші з цих островів – Ріальто і Олівіола, 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. На території міста було кілька монастирів, соборів та понад 90 церков. Серед них найбільшими були собор святого Марка – головний храм Венеціанської республіки, і собор Сан-Джованні-е-Паоло. Перед соборами розташовувалися площі [21].

Ансамбль *площі святого Марка* (рис. 19) складається безпосередньо з площі й *П'яцетти* (рис. 20): площу фланкує однойменний собор, а П'яцетту – Палац Дожів. *Площа Сан-Джованні-е-Паоло* (рис. 21) значно поступається розмірами і мала локальне композиційне значення – створення можливості огляду трьох об'єктів: собору Сан Джованні-е-Паоло, побудованого в XIII ст. домініканським орденом, що служив місцем поховання венеціанських дожів; кінного монументу кондотьєра Бартоломео Коллеоні роботи Андреа Вероккіо; скуоли ді Сан Марко.

Архітектура Венеціанської республіки розвивалася тим же шляхом, що і в північній Італії. Водночас, 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).



*Рисунок 19 – Площа Святого Марка у Венеції*



*Рисунок 20 – Пьяцетта у Венеції*



*Рисунок 21 – Площа Сан-Джованні е Паоло*

*П'єтро Ломбарді* – 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 й освіти. Тоді ж при монастирях виникли так звані школи (скуоли), в яких проходили курс наук молоді венеціанці. В епоху Відродження кількість 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 й 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 напівкругним фронтоном [17]. Відкритий характер фасаду, великі отвори, застосована в облицюванні поліхромія і значна кількість тонко промальованого орнаменту – все це робить будівлю скуоли однією з видатних споруд раннього Відродження у Венеції (рис. 22).



Рисунок 22 – Скуола ді Сан-Марко: загальний вид і фрагменти фасаду

**Церква Санта-Марія-Дей-Міраколі** (1481–1489 рр.), також виконана за проектом *П'єтро Ломбарді* (за деякими джерелами – у співавторстві з *Мауро Кодуччі*), є першою культовою спорудою раннього венеціанського Відродження. Це невелика прямокутна в плані однонавна будівля з квадратною віттарною 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. Серед порушень тектонічної логіки можна виокремити 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. 23).

**Церква Сан-Дзаккарія** – давня споруда XI–XII ст. (збереглися частини того періоду), реконструйована *Антоніо Гамбеллою* з Бергамо і завершена *Мауро Кодуччі* у 1483–1500 рр. Фасади церкви облицьовані білим і рожевим мармуром, а напівкруглий фронтон – червоним порфіром (рис. 24). Серед декоративних елементів варті уваги ніші у вигляді раковин, вікна у формі напівциркульної арки, здвоєні колони тощо. Загалом композиція фасаду заснована на ярусному «полегшенні» елементів і протиставленні «важкого» низу та «легкого» верху.

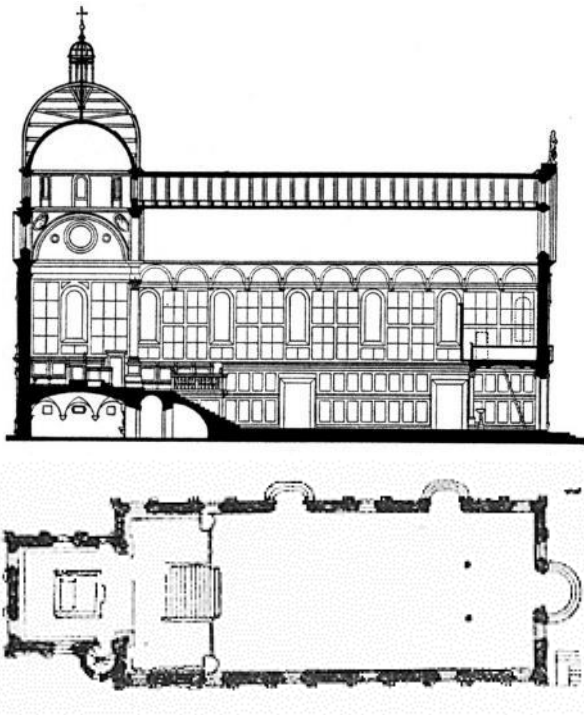


Рисунок 23 – Церква Санта Марія Деї Міраколі: розріз, план і загальний вид

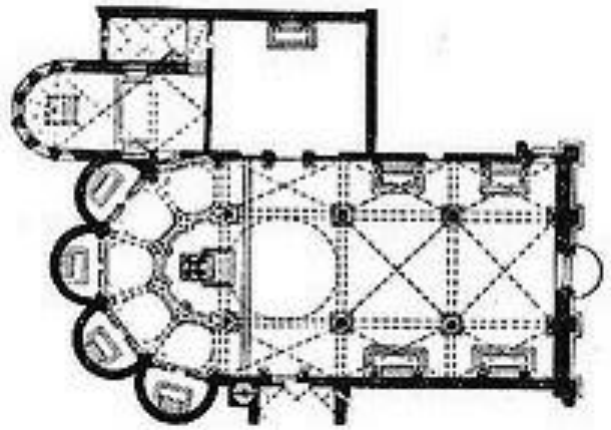


Рисунок 24 – Церква Сан-Дзаккарія: загальний вид і план



Рисунок 25 – 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.), запроєктований *П'єтро Ломбарді*, – це триповерховий будинок з фасадом, оформленим тричетвертними, рельєфно виступаючими колонами, великими парними вікнами і насиченою пластиккою декору. Зальні приміщення виділені на фасаді палацу великими арковими вікнами з балконами і балюстрадою. Відповідно до принципу композиції флорентійського палаццо зі стінами, розчленованими на поверхи ордером, Ломбарді поєднує їх з традиційною схемою венеціанського палацового фасаду [11]. Різноманітністю форм та барвистістю будинок гармонує з ранніми венеціанськими спорудами і не порушує стильової єдності (рис. 25).

## 2.2 Архітектура високого Відродження в Італії

### 2.2.1 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. У 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 й монументальніші ордери – римсько-доричний і тосканський, а тонко розроблена аркада на колонах поступається монументальній ордерній аркаді. загалом композиції високого Відродження набувають більшої значущості, суворості й монументальності [4].

### 2.2.2 Архітектурна творчість Донато д'Анджело Браманте

*Донато д'Анджело Браманте* – 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-прессо-Сан-Сатіро** (1479–1486 рр., м. Мілан) (рис. 26), 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 у центрі [14].

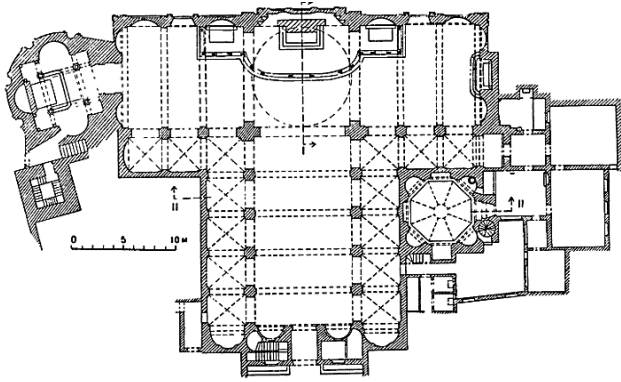


Рисунок 26 – Церква Санта Марія presso Сан Сатіро: план, інтер'єр і загальний вид

Браманте займався також перебудовою **церкви Санта-Марія-делле-Граціє** (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. 27). Крім того, саме Браманте збудував при цій церкві трапезну, де згодом Леонардо да Вінчі написав свою знамениту «Таємну вечерю».

У 1499 р. Браманте був запрошений із Мілану до Риму. У 1502 р. зведена його перша авторська будівля у Римі – **Темп'єтто** – невелика каплиця у дворі монастиря Сан Пьетро ін Монторіо, замовлена іспанськими монархами Фердинандом та Ізабелою. Каплиця вирішена як купольна ротонда, обнесена римсько-доричною колонадою. Будівля має досконалі пропорції, ордер трактований сміливо й 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. 28, 29).

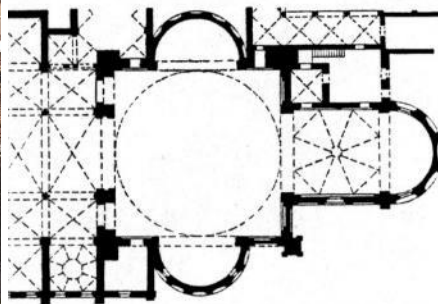
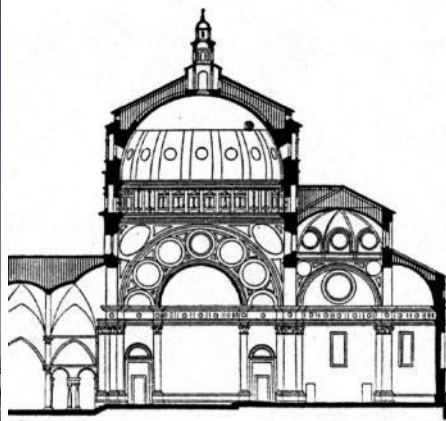
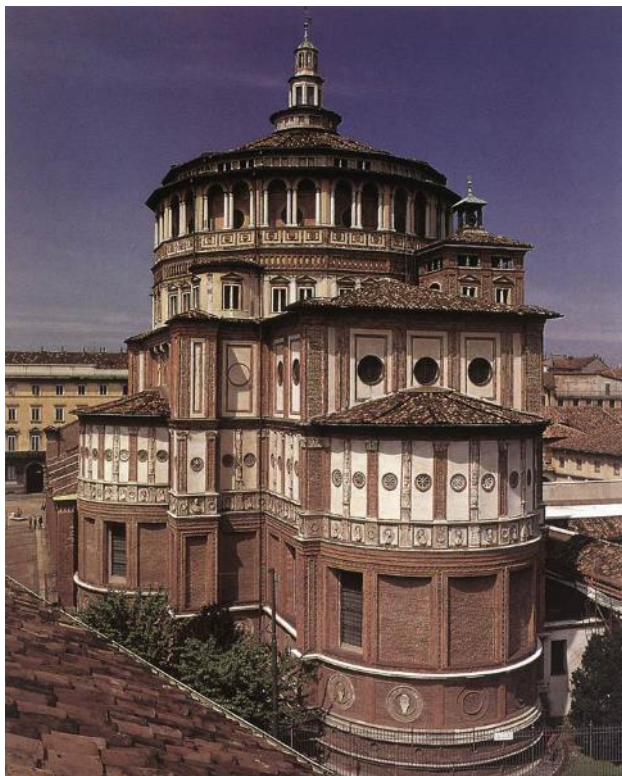


Рисунок 27 – Церква Санта Марія делле Граціє: загальний вид, внутрішній двір, креслення плану і розрізу та інтер'єр

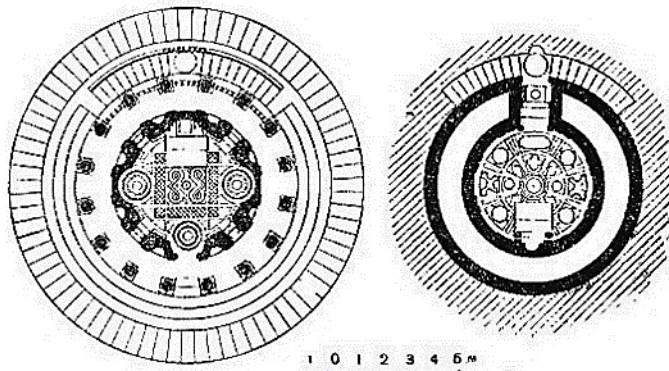


Рисунок 28 – Темплетто: загальний вид комплексу і план каплиці





Рисунок 29 – Темп'єтто: зовнішній вид каплиці та інтер'єр

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 (рис. 28, 29). Згідно з проектом Браманте, Темп'єтто мав бути центром круглого дворика, оточеного шістьнадцятьма колонами, розміщених відповідно 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 [1].

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 пілястр, а над центрами арок поставлені легкі коринфські колонки (рис. 30).

Найбільша архітектурна заслуга Браманте – розробка проекту найграндіознішого собору епохи Відродження: *проекту собору святого Петра в Римі* (1506 р.). У плані собор, запроектований Браманте, становив квадрат з накладеним на нього грецьким рівностороннім хрестом. У центрі мав бути величезний купол, такого ж діаметру, що й купол Пантеону. Всі інші об'єми (півкуполи, кутові башти-кампаніли тощо) 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. 31). 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 Санти, Бальтассаре Перруцці, 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 [9].

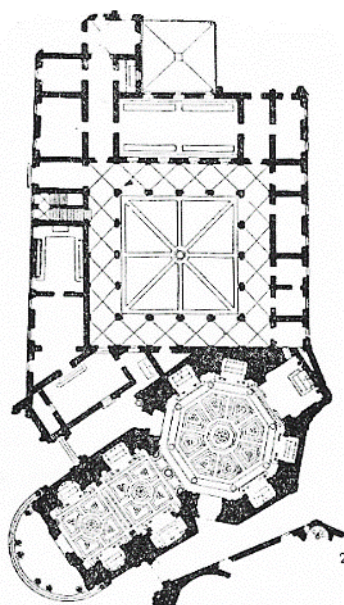


Рисунок 30 – Церква Санта Марія делла Паче: план і внутрішній двір

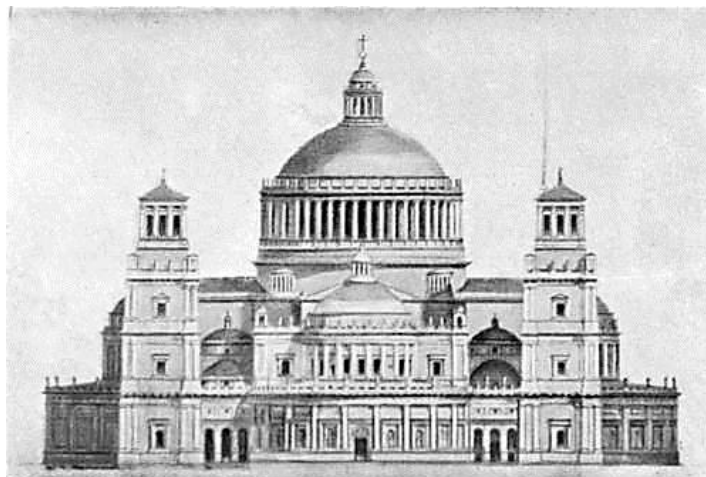
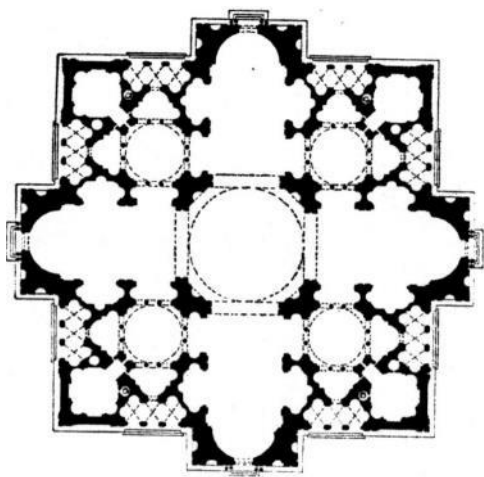


Рисунок 31 – Собор Святого Петра: план та фасад

Займаючи посаду головного архітектора при дворі папи Юлія II, Браманте з 1502 р. веде роботи з перебудови 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-містбудівельних комплексів періоду Відродження – **Бельведер** (1506–1545 рр.). Він був задуманий як грандіозний комплекс парадних будівель і розміщених на різних рівнях дворів, підпорядкованих єдиній осі (рис. 32). 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 їхніми 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 Чверть століття потому папа Сікст II назавжди порушив єдність задуму Браманте, побудувавши поперек двору будівлю нової бібліотеки (1589 р.).

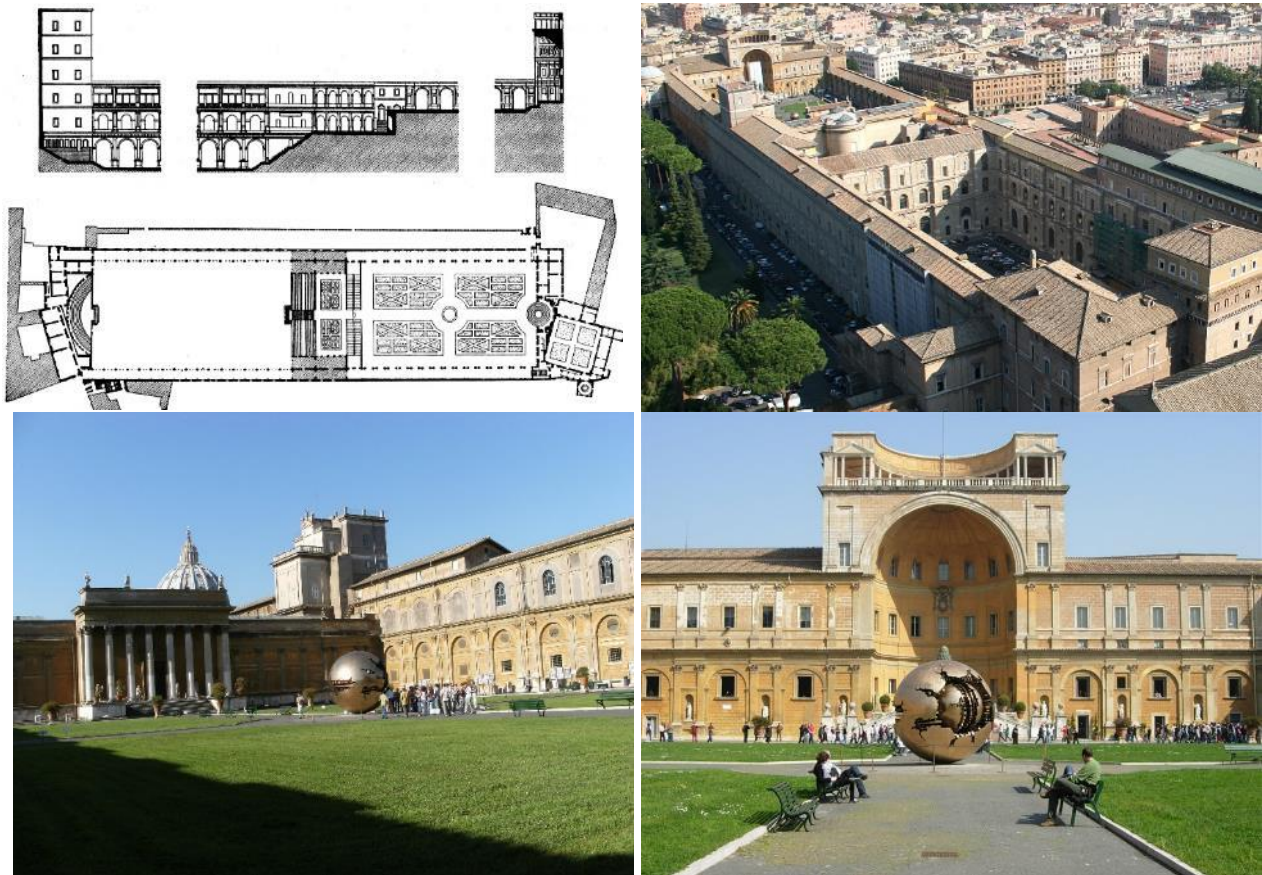


Рисунок 32 – Бельведер у Ватикані: план, загальний вид та фрагменти двору

**Сходи Браманте** (1505 р.) також були запроєктовані 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: це пандус на колонах, що обвивається навколо відкритого внутрішнього простору. За рахунок пустого внутрішнього простору для освітлення сходів вистачає світла, що йде зверху. По внутрішньому краю чітко одна над одною розташовані доричні колони, що слугують 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) [14].

### 2.2.3 Специфіка розвитку італійських палаццо періоду Високого Відродження

**Палаццо Канцеллерія** (1483–1513 рр.), головна папська канцелярія у Римі, величезний паралелепіпед із 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 й будівництві внутрішнього двору (рис. 33, 34). Однак, палаццо

Канцеллерія є дуже цікавим за архітектурним рішенням і заслуговує уваги. Перший поверх, потракований як цокольний, посилює контраст із полегшеним верхом. Велике значення отримали в композиції ритмічно розташовані пластичні акценти, утворені за допомогою великих віконних отворів та лиштв. 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 й у 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.



Рисунок 33 – Палаццо Канцеллерія: загальний вид і внутрішній двір

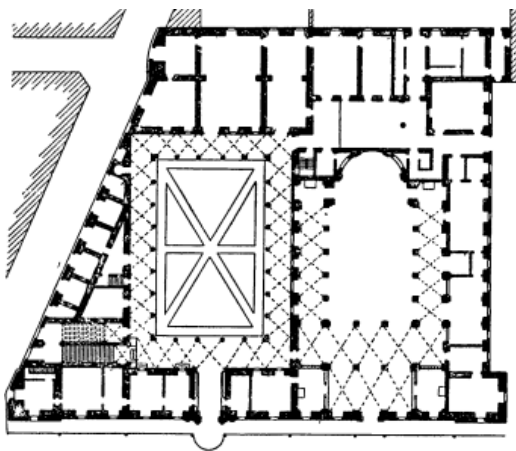


Рисунок 34 – Палаццо Канцеллерія: план

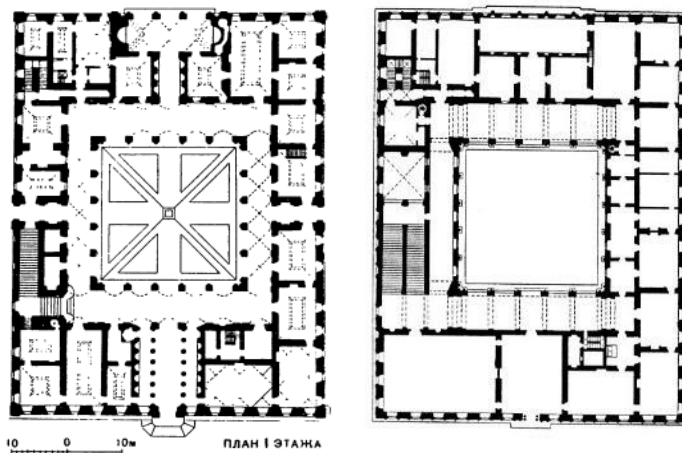


Рисунок 35 – Палаццо Фарнезе: план поверхів



Рисунок 36 – Палаццо Фарнезе: загальний вид і внутрішній двір

**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 й лучкові – чергуються один з одним. Цей прийом надалі закріпиться в італійській палацовій архітектурі.

На противагу 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 [10]. Ордер галереї дещо ускладнюється, набуваючи рис урочистості й показовості (рис. 35, 36).

Після смерті Сангалло у 1546 р., участь у завершенні робіт із 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. 36).

Остаточо завершив будівництво палаццо Фарнезе *Джакомо делла Порта*, збудувавши лоджію, яка виходить у сад.

**Палаццо Массімі** (поч. у 1535 р.) зведено за проектом *Бальдассаре Перруцці*. Палаццо Массімі 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 Перруцці, 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 Перруцці довелося зробити два маленьких. Перший із 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 у 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. 37).

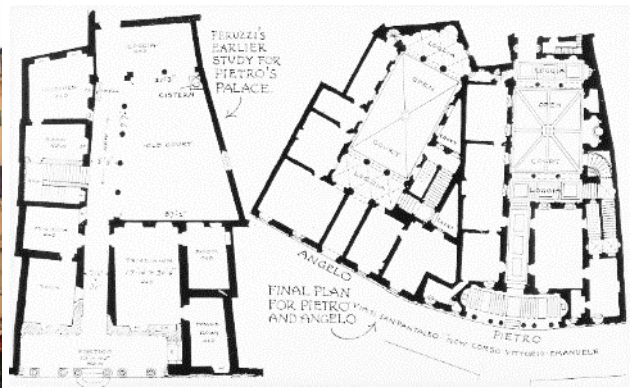


Рисунок 37 – Палаццо Массимі: загальний вид і план

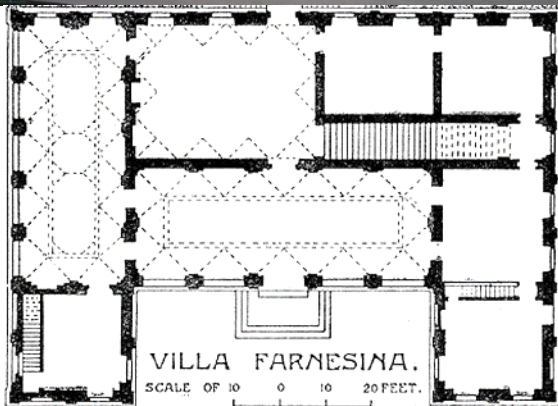


Рисунок 38 – Вілла Фарнезіна: загальний вид, план та інтер'єр

**Вілла Фарнезіна** (1508–1512 рр.) була побудована *Бальдассаре Перруцці* для банкіра з Сієни Агостіно Кіджі. У 1580 році вілла була куплена кардиналом Алессандро Фарнезе, внаслідок чого і отримала свою нинішню назву. Будівля вілли відзначається 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 Перруцці за допомогою оптичних засобів живопису відтворив панорамні види Риму (рис. 38).

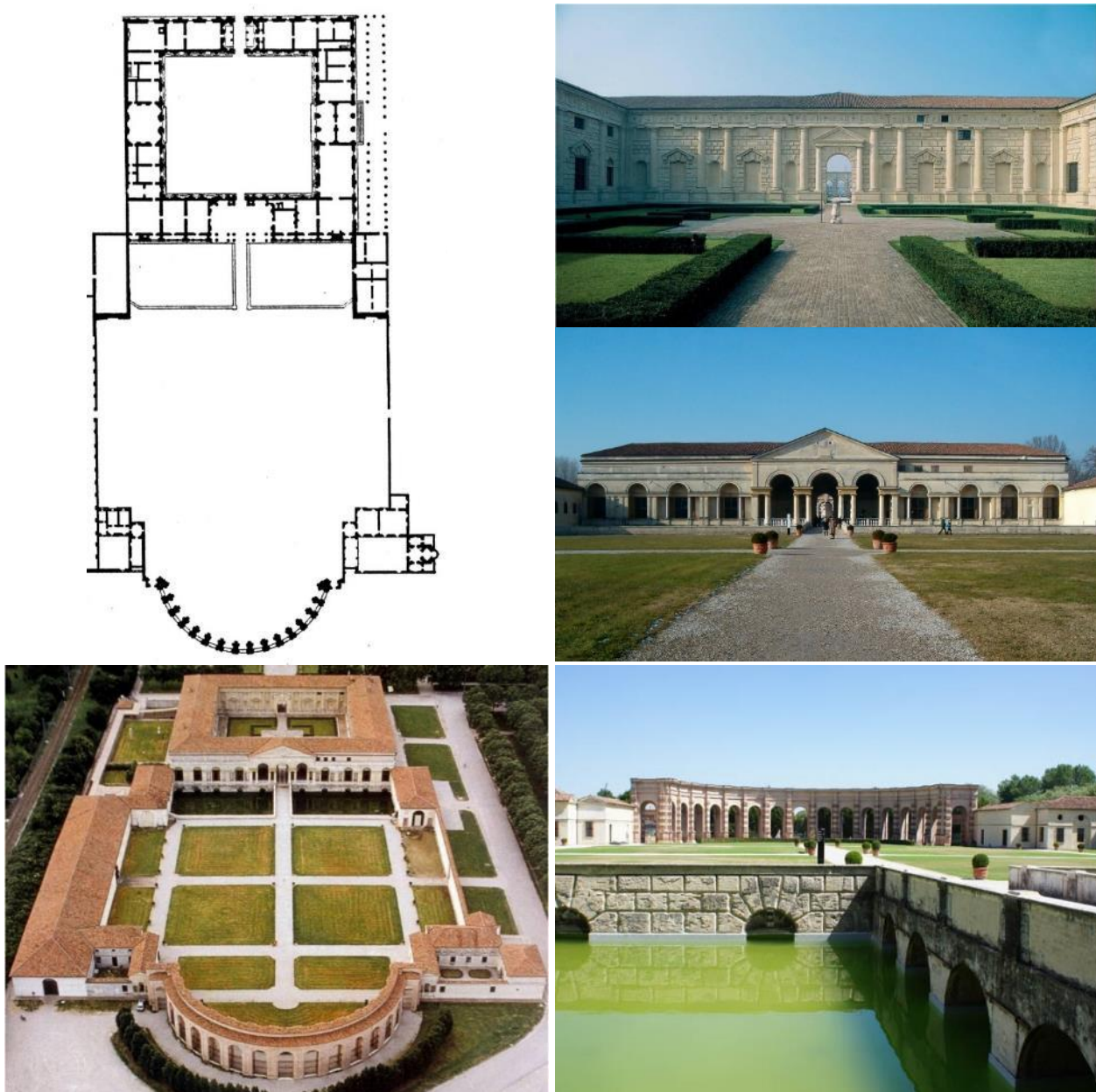


Рисунок 39 – Палаццо дель Те: план, загальний вид та внутрішні двори

**Палаццо дель Те** (1525–1535 рр., м. Мантуя), автором якого був *Джуліано Романо*, 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 (рис. 39). Головний вхід у двір зовні скромніший, ніж бічний північний портик з трьома арками, розташований по осі ансамблю і повторює в зменшеному вигляді потрійний арковий в'їзд римського палаццо Фарнезе [3].

#### 2.2.4 Архітектура і містобудування Венеції

Незважаючи на велику кількість монументальних споруд житлового, навчального і культурного призначення, Венеція, фактично, 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 іншими. Той самий 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 дзекку (монетний двір), бібліотеку і лоджетту, прибудовану до башти. Після смерті Сансовіно роботу з проектування і будівництва **Нових прокурацій** очолив *Віченцо Скамоцці*. 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 й П'яцети чітко поділяються на головні та 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 [28].

*Якопо Сансовіно* (справжнє ім'я – *Якопо Таті*) був одним із провідних венеціанських архітекторів того часу. Зведена за його проектом **Бібліотека Сан Марко (бібліотека Марчіана)** (поч. у 1536 р.) розташована 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 їхні пазухи, рельєфи на фризах 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. 42). Завершено будівництво бібліотеки було у 1580-ті рр. під керівництвом Віченцо Скамоцці.

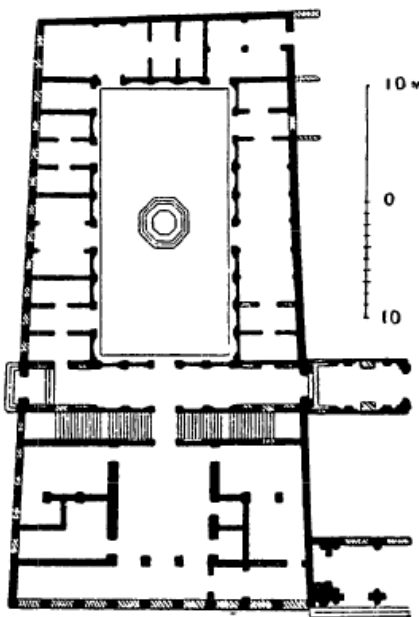
**Дзекка** чи **Монетний двір** (1537–1547 рр.) також була зведена за проектом *Якопо Сансовіно* і розташована поряд із бібліотекою Сан Марко. Дзекка відрізняється більш замкнутим, майже суворим зовнішнім виглядом. Ядро будівлі становить двір, який слугує у першому поверсі єдиним засобом зв'язку між приміщеннями, які його оточуючими і займають всю глибину корпусів. Будівля виконана з сірого мармуру. Пластика стін ускладнена рустом і лиштвами, завершення яких важкі й 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, прилягають до останніх, підкреслюючи відмінність у призначенні і зовнішньому вигляді споруд (рис. 40, 41).

**Лоджетта** (1537–1540 рр.) розташована біля підніжжя кампаніли (дзвіниці) Сан Марко і навпроти входу до Палацу Дожів. Лоджетта, зведена за проектом *Сансовіно*, була зруйнована при падінні кампаніли у 1902 р.; у 1911 р. обидві споруди були відновлені. Відзначається наявністю великої кількості типового для Венеції декору. Розташована на стику площі Сан Марко та П'яцети, ця маленька споруда з біломармуровим фасадом із високим аттиком, вкритим рельєфами і увінчаним балюстрадою, стала важливим елементом блискучого ансамблю венеціанського центру (рис. 43).

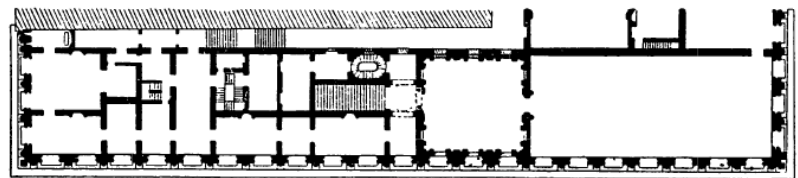




*Рисунок 40 – Дзекка: загальний вид та фасад*



*Рисунок 41 – Дзекка: план*



*Рисунок 42 – Бібліотека Сан Марко: загальний вид і план*



*Рисунок 43 – Лоджетта: загальний вид і фасад*

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 ордера [30]. Багата пластика, підкреслений ритм розставлених попарно колон і широкі арочні вікна з балконами надають будівлі виключну пишність (рис. 44).

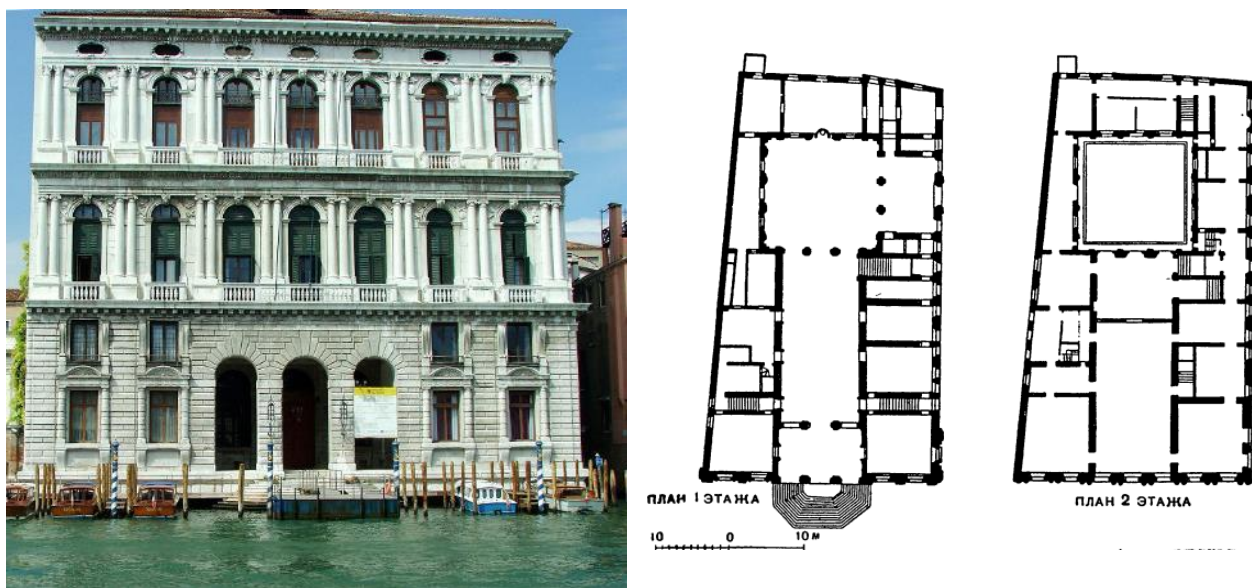


Рисунок 44 – Палаццо Корнер делла Ка Гранде: фасад і плани поверхів

Архітектура венеціанських палаццо мала великий вплив на формотворення такого типу об'єктів у невеликих містах, економічно й політично пов'язаних із 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*. 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) – найранніший із 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 тощо. Їхнє 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 із маскеронами і балюстрадою (рис. 45).

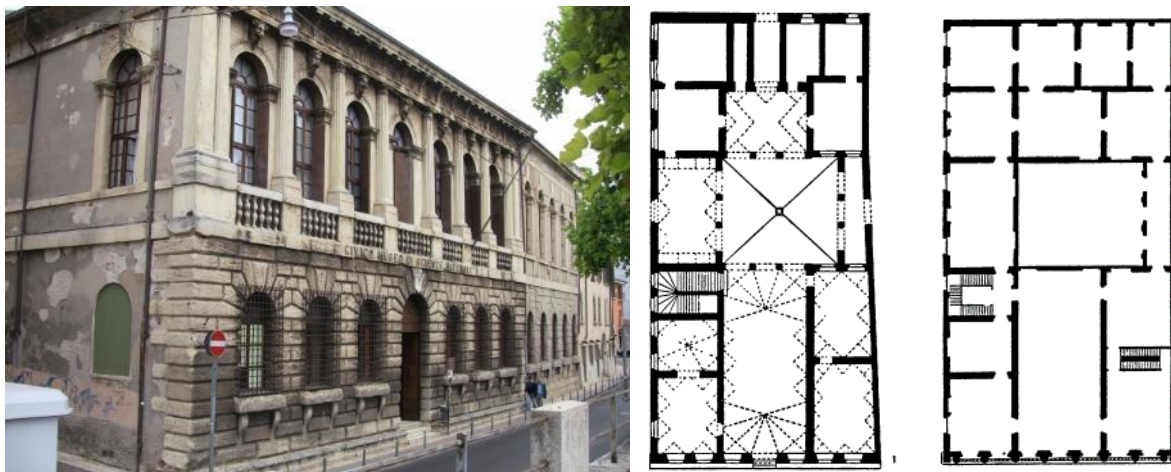


Рисунок 45 – Палаццо Помпей: загальний вид і плани поверхів



Рисунок 46 – Палаццо Бевілаква: фасад і плани поверхів

**Палаццо Бевілаква** (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 протилежному боці двору розташовані відкриті сходи, що ведуть до банкетної зали – головного (і майже єдиного) 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 складніший за композицією: тут застосований доричний ордер, вкритий таким самим рустом, що й ділянки стіни між вікнами [17]. Окрасою другого поверху є величезний балкон, також вирішений в античному стилі (рис. 46).

Періоду Високого Відродження властива 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.

В укріплених воротах Верони **Порта-Нуова** (1533–1540 рр) – першокласній пам'ятці ренесансної військово-будівельної техніки – Санмікеле втілив величний образ неприступного форпосту могутньої держави і, водночас, створив урочистий в'їзд у 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. Із зовнішнього боку ворота мають лише один арочний проїзд, оброблений плоским ордером із фронтоном і невеликий додатковий прохід для пішоходів. У бік міста ворота розкривалися трьома арковими прорізами. Тут же розміщувалося приміщення варті (рис. 47).



Рисунок 47 – Порта Нуова



Рисунок 48 – Порта Паліо

**Порта Паліо** або **Ступа** (1542–1557 рр., 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 усій композиції. Прорізи тут прямокутні. У бік міста приміщення варті розкривалося п'ятьма арочними прорізами, розташованими в чіткому ритмі (рис. 48).

## 2.3 Архітектурна творчість «титанів Відродження» :

### Леонардо да Вінчі, Рафаеля Санті та Мікеланджело Буонарроті

#### 2.3.1 Архітектурна творчість Леонардо да Вінчі

Вивчаючи біографію *Леонардо да Вінчі* (1452–1519 рр.) важко повірити, що це історія життя однієї людини (рис. 49). Природа щедро обдарувала його різноманітними талантами: він був художником і скульптором, архітектором й інженером, анатомом і музикантом (рис. 50). Народився Леонардо да Вінчі 15 квітня 1452 р. в с. Анкіано поблизу м. Вінчі й отримав

ім'я Леонардо де Сер П'єро де Антоніо, а «да Вінчі» означає просто «родом із 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 у четвертому поколінні, був досить заможною людиною і носив титул синьйора. Леонардо відразу після народження був визнаний своїм батьком, але до п'яти років жив із матір'ю, а потім переїхав у міський будинок батька [18].

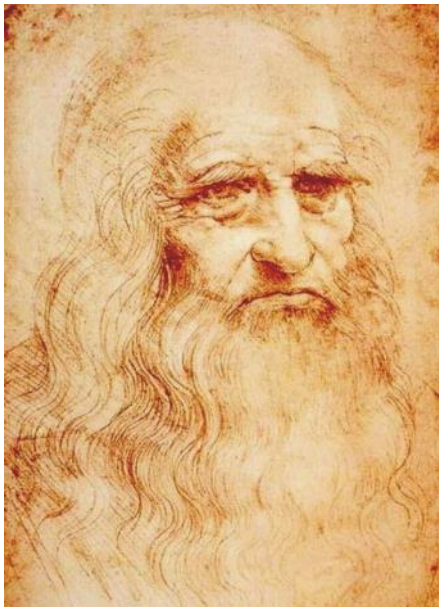


Рисунок 49 – Автопортрет Леонардо да Вінчі

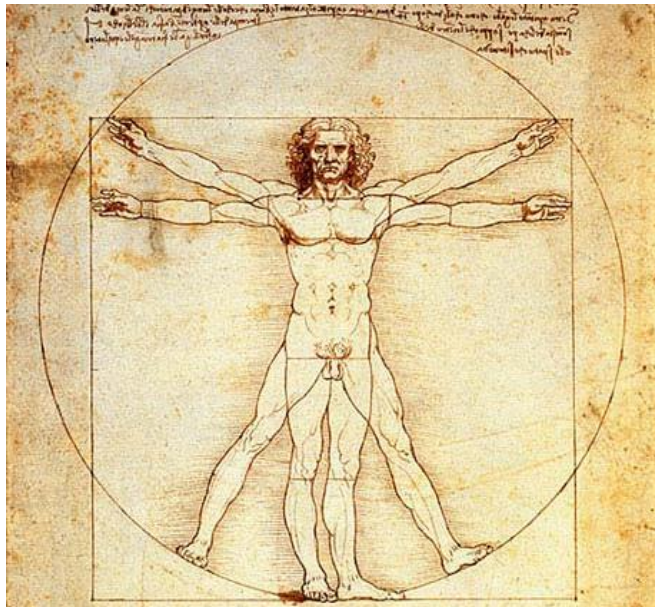


Рисунок 50 – «Вітрувіанська людина»: графічний канон пропорцій людського тіла за описом Вітрувія

Ще з дитинства Леонардо виявляв великі здатності до малювання й живопису. Тому, коли він разом із родиною свого батька переїхав до Флоренції, його влаштували до майстерні відомого художника Андреа Верроккіо, де Леонардо навчався з 1469 р. Уже 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.

До флорентійського періоду творчості Леонардо да Вінчі належить багато чудових робіт. У 1480 році Леонардо вже мав свою майстерню і отримував замовлення. Проте, незважаючи 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: пристрасне захоплення наукою часто відволікало його від занять мистецтвом. 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 найпліднішим. Саме тут на повну потужність розкрилася багатогранність його таланту як вченого, винахідника, художника й архітектора [19].

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 (рис. 51).

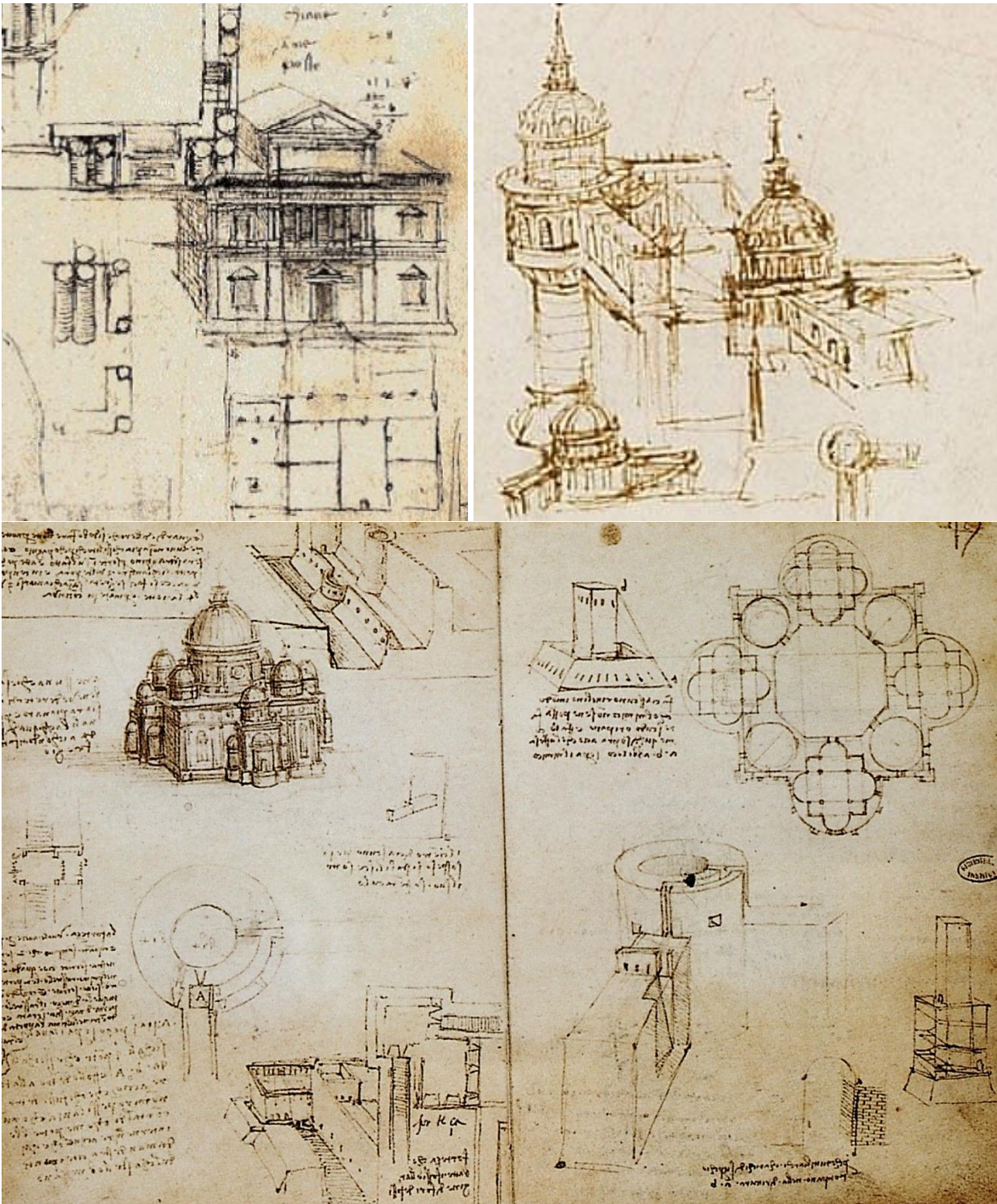


Рисунок 51 – Архітектурні замальовки зі щоденників Леонардо да Вінчі

Під час перебування в Мілані Леонардо займався реконструкцією і прикрашанням герцогського палацу й 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 (рис. 52).

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.

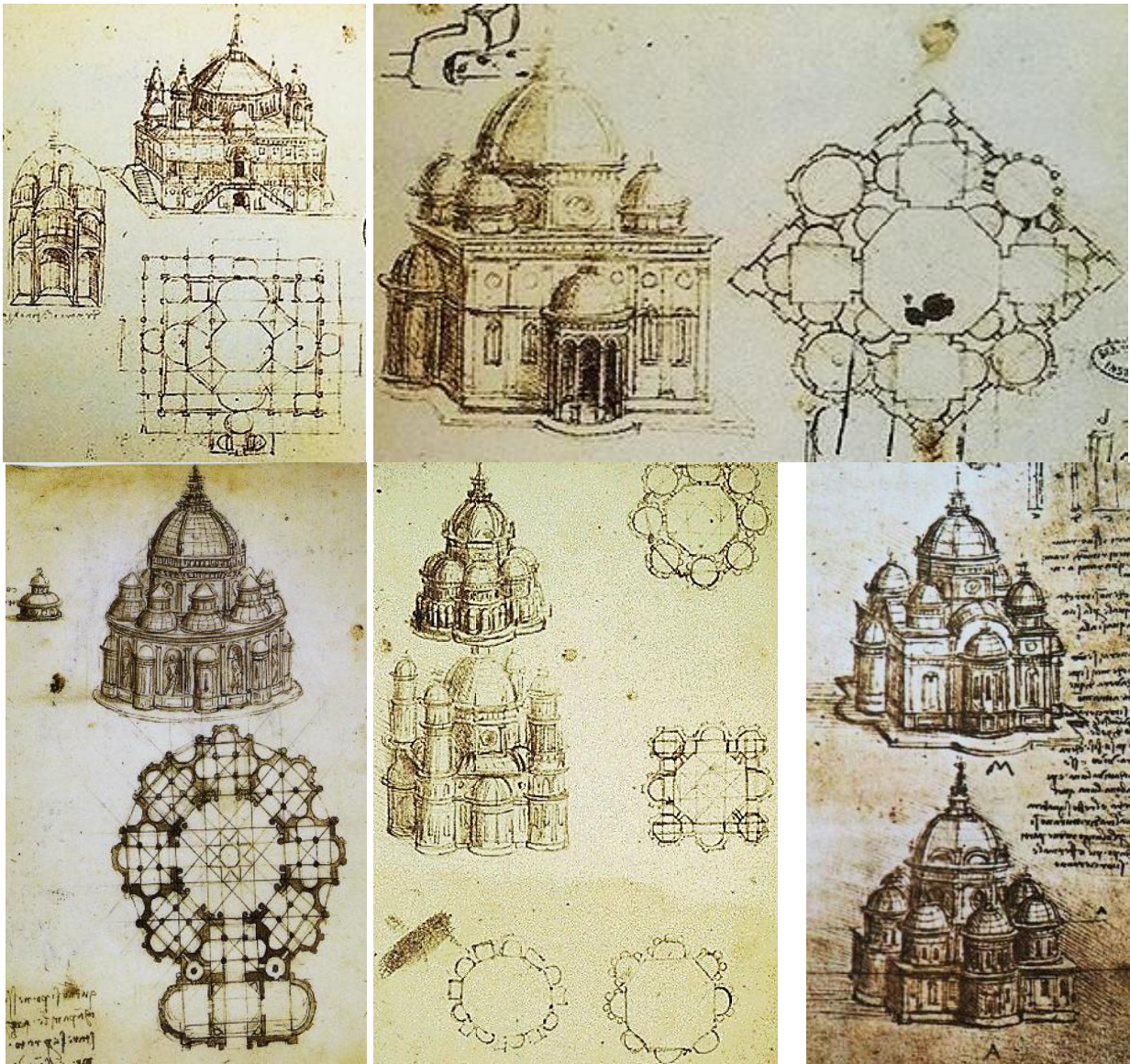


Рисунок 52 – Ескізи центричної культової будівлі

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. 53).

Протягом усього життя да Вінчі багато часу віддавав науковим дослідженням.

Неймовірно цікавим та інформативним є знаменитий лист Леонардо да Вінчі до герцога Лодовіко Сфорца: «Ясновельможний Добродію, розглянувши і цілком обміркувавши досліди всіх тих, що вважаються майстрами та 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 усього, що він може виготовити у цій сфері. Тут гармати, «практичні і красиві» мортири і снаряди, «міцні мости, які можна легко переносити і за допомогою яких можна переслідувати ворога, а іноді і втікати від нього». Далі йдуть особливі гармати, «які метають дрібні камені подібно бурі та наводять своїм димом великий страх на ворога». «Я знаю, – продовжує Леонардо, – способи прокладати, не створюючи ні найменшого шуму, підземні ходи, вузькі й звивисті. Також влаштую я криті вози, безпечні та неприступні, які вриваються 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 море, я знаю безліч знарядь, вищою мірою придатних для нападу та оборони, вмію створювати кораблі, які витримують саму жорстоку стрілянину, і вибухові речовини та засоби, що виробляють дим» [19].

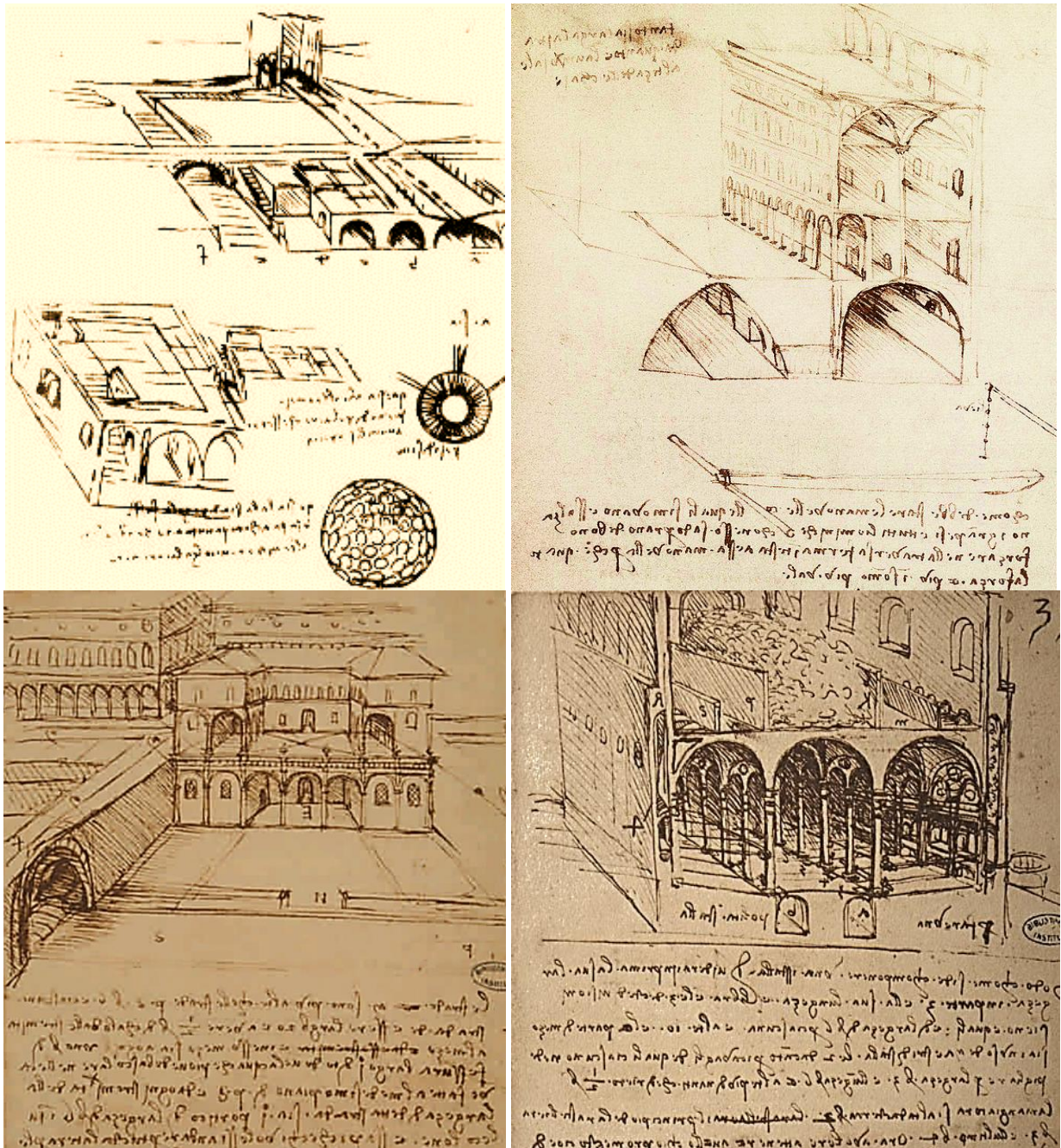


Рисунок 53 – Місто, що функціонує в двох рівнях

Леонардо тут же додає: «У мирний час сподіваюся бути надзвичайно корисним порівняно будь із ким як зодчий у спорудженні будівель громадських і приватних та у проведенні води з одного місця в інше. Можу працювати скульптором із мармуром, бронзою і глиною, також у живописі можу робити все, що тільки можна зробити, щоб порівнятися із усяким, хто б він не був» (рис. 54).



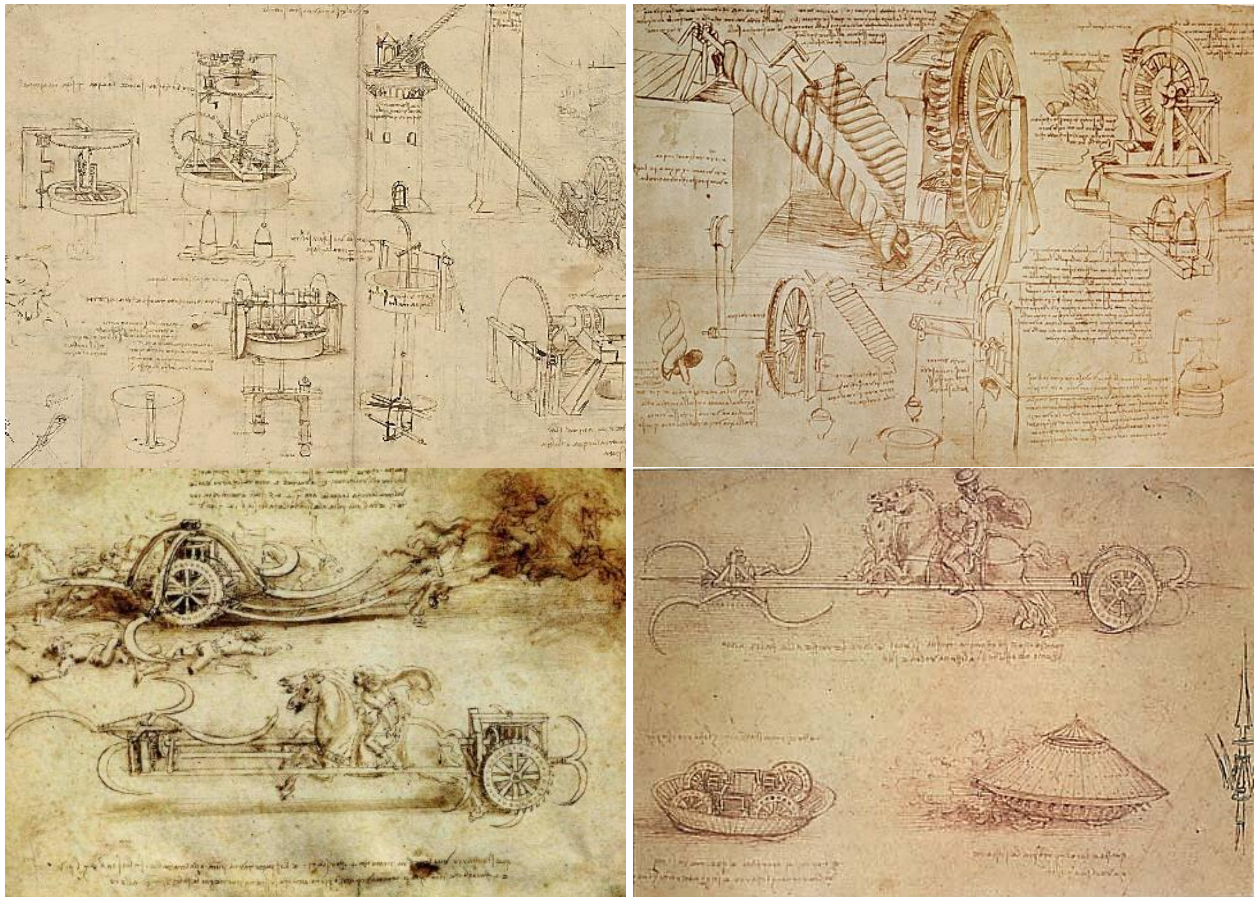


Рисунок 54 – Інженерні винаходи та розробки зброї Леонардо да Вінчі

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

### 2.3.2 Архітектурна творчість Рафаеля Санті

Рафаель Санті (1483–1520 рр.) народився у 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 П'єтро 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.

Лише останні п'ять років життя Рафаеля максимально були віддані архітектурі. І хоча будівельний досвід він мав і раніше, але найбільше уваги архітектурній творчості припадає саме на ці роки [2].

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 орнаменталії. Чистота і витонченість форм характерні для Рафаеля (рис. 55).

За проектними рисунками Рафаеля було побудовано кілька палаццо.



Рисунок 55 – Церква Сант Еліджо дельї Орефічі

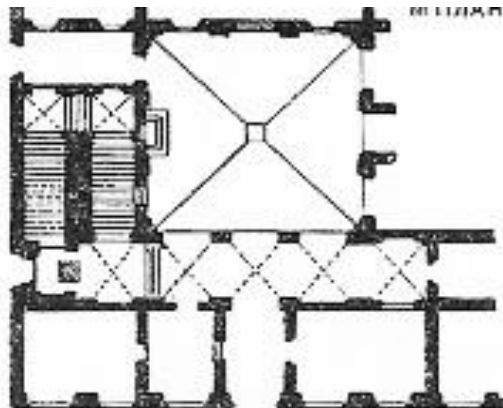
У **палаццо Відоні (Кафареллі)** (1515 р., Рим) Рафаель був лише автором проекту, а зведенням будівлі керував Лоренцетто. Фасадне рішення цієї будівлі було близьким до вирішення римського будинку Браманте (1509 р.), який називають також будинком Рафаеля, бо він у ньому жив і помер. Будинок Браманте – Рафаеля не зберігся: був розміщений навпроти собору Святого Петра і знесений при зведенні у XVII столітті колонади Берніні. Але палаццо Відоні – твір Рафаеля – існує й на сьогодні. 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). Отже, ордер у Рафаеля утвердився як головна тема фасадного рішення (рис. 56). Ця система в подальшому отримає досить широке застосування, зокрема у творчості Мікеле Санмікеле й Андреа Палладіо [4].

Будівля **палаццо Пандольфіні** (1515–1520 рр., м. Флоренція) також побудована за малюнками Рафаеля. Палаццо є винятком із традицій флорентійського зодчества. Своєрідність його насамперед у тому, що воно, прилягаючи 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 фронтончиків – трикутних і лучкових, розташованих в шаховому порядку. Пластична розробка карниза будується на античних деталях (рис. 57).

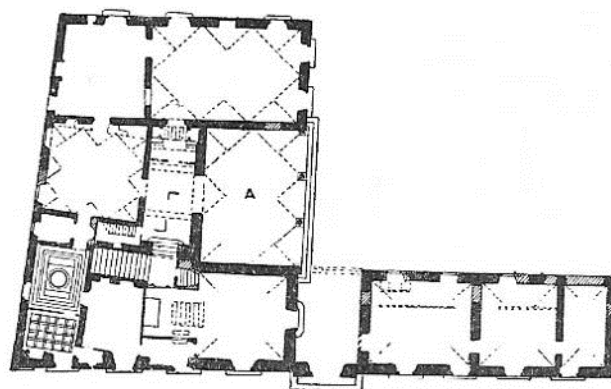
**Палаццо Бранконіо дель Аквіла** (1520 р., м. Рим) було побудовано для Джованні Баттіста дель Аквіла поблизу собору Святого Петра і знесене при будівництві колонади Берніні. Палаццо вирізнялося надзвичайною своєрідністю загальної організації фасаду і його декорування. На фасаді – ордер, але в цьому 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, стукових рельєфів і орнаментальних мотивів. Ступінь рельєфності деталей зменшувалася знизу вгору. Фасад

справляв враження виняткової декоративної насиченості і особливої святковості (рис. 58). Декорування, в тому числі і статуї, виконані Джованні да Удіне.

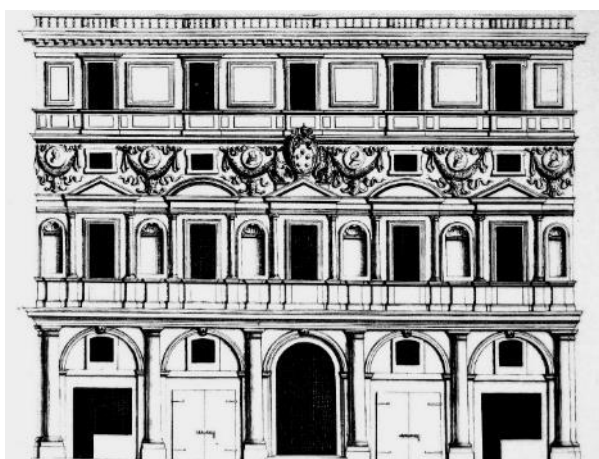
**Палаццо Спада** (1530-ті рр., Рим) деякі історики архітектури також пов'язують з Рафаелем (зведенням палаццо керували Бартоломео Бароніо та Джуліо Маццоні). Булівля є синтезом двох композиційних прийомів, раніше використаних Рафаелем. Нижній ярус має рустовану поверхню, як у палаццо Відоні, а верхні яруси надзвичайно пластичні і насичені декором, як у палаццо Бранконіо дель Аквіла (рис. 59).



*Рисунок 56 – Палаццо Відоні: загальний вид і план*



*Рисунок 57 – Палаццо Пандольфіні: загальний вид і план*



*Рисунок 58 – Палаццо Бранконіо дель Аквіла*



*Рисунок 59 – Палаццо Спада*

*Вілла Мадама* (1517–1520 рр.) проектувалася *Рафаелем* на замовлення кардинала Джуліано Медічі на звернених до Риму схилах пагорба Монте Маріо й мала отримати зв'язок з Ватиканом за допомогою прямої вулиці. Задум здійснювався Рафаелем спільно із *Джуліо Романо* (розпис) і *Джованні да Удіне* (ліплення зі стукі). Проект Рафаеля допрацьовував *Антоніо да Сангалло Молодший*, він же керував будівництвом.

Використовуючи прийоми композиції античних імператорських вілл і терм, а також досвід Браманте (будівництво ватиканського Бельведеру), Рафаель створив новий тип вілли для короткочасного відпочинку вельможі серед природи: замкнута композиція, внутрішній двір (кортіле), центральний круглий в плані зал, лоджія і напівциркульна ніша, що виходить у сад. Широко задуманий ансамбль спускався терасами до Тибру. На верхньому рівні проектувалася сама будівля вілли й відкритий театр (не був реалізований), влаштований за прикладом давньогрецьких безпосередньо на схилі. На середній терасі були розбиті сади, на нижній – влаштовані стайні. Плодові сади й виноградники, серед яких проектувався іподром, спускалися до самого Тибру [2].

Проект не був реалізований повністю, він відомий за кресленнями і архівними документами. Виконана частина будівлі становить лише одну гілку композиції: розташовану півколом і оброблену ордером стіну. Вхід посередині напівкруглої стіни веде у велику трипролітну лоджію; крім неї у побудованій гілці вілли є лише кілька кімнат. Лоджія з трьох боків оточена великими нішами, в середньому прольоті перекрита куполом, а у бічних – хрестовими склепіннями. За допомогою трьох (нині закслених) арок лоджія відкривається на партерний сад. Закритий з одного боку підпірною стінкою з екседрами, а з іншого – навислий над схилом, зверненим до Тибру, цей сад змінюється іншим, менш геометричним. Поперечна стіна з отвором розділяє ці сади, немов перетворюючи їх на відкриту анфіладу. Сходи по кінцях першого саду з'єднують його з прямокутним басейном на нижній терасі, розташованим під склепіннями німфею (рис. 60, 61).

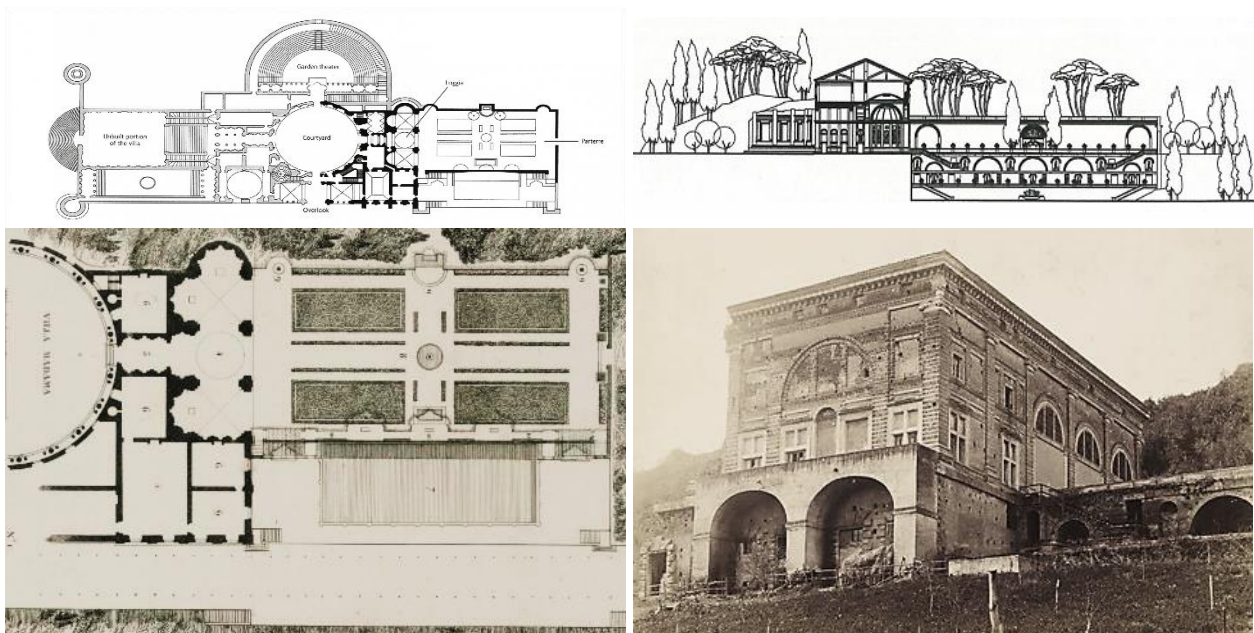


Рисунок 60 – Вілла Мадама: план комплексу й будівлі та архівне фото



Рисунок 61 – Вілла Мадама: загальний вигляд, фрагменти та інтер'єри

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 багатоніфною вхідною частиною, обмеженою прямокутними обрисами. У разі реалізації головний фасад був би сильно висунутий вперед, а купольна частина відійшла б на задній план (рис. 62). Втіленню проекту перешкодила смерть митця.

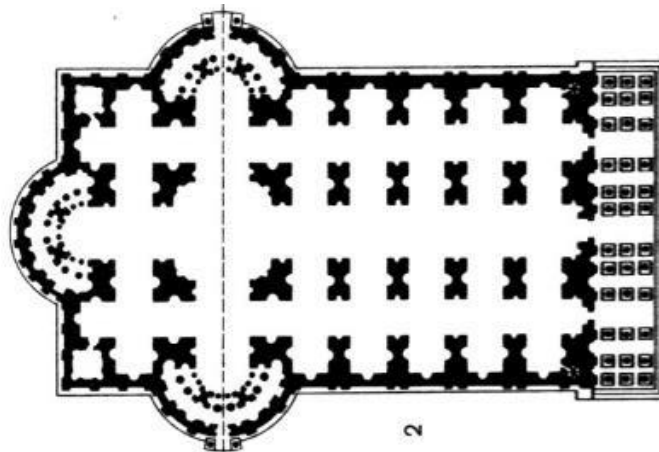


Рисунок 62 – Проект собору Святого Петра (варіант Рафаеля)

Рафаель помер 6 квітня 1520 р. і похований у 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».

### 2.3.3 Архітектурна творчість Мікеланджело Буонарроті

Мікеланджело Буонарроті (1475–1564 рр.) народився у с. Капрезе поблизу м. Ареццо, що біля Флоренції, в родині градоначальника. 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 відзначився в усіх сферах мистецтва, зокрема й в архітектурі.

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 перекриває 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 [20].

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 у напружених позах могутні оголені фігури:

«День» і «Ніч» – на гробниці Джуліано Медичі та «Вечір» і «Ранок» – на гробниці Лоренцо Медичі. Почуття глибокої напруги підсилюється контрастом між фізичною силою, досконалістю пропорцій їх тіл і виразом страждання і внутрішнього надлому, відчутного на їхніх обличчях. 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 [10].

У 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 (рис. 63, 64, 65).

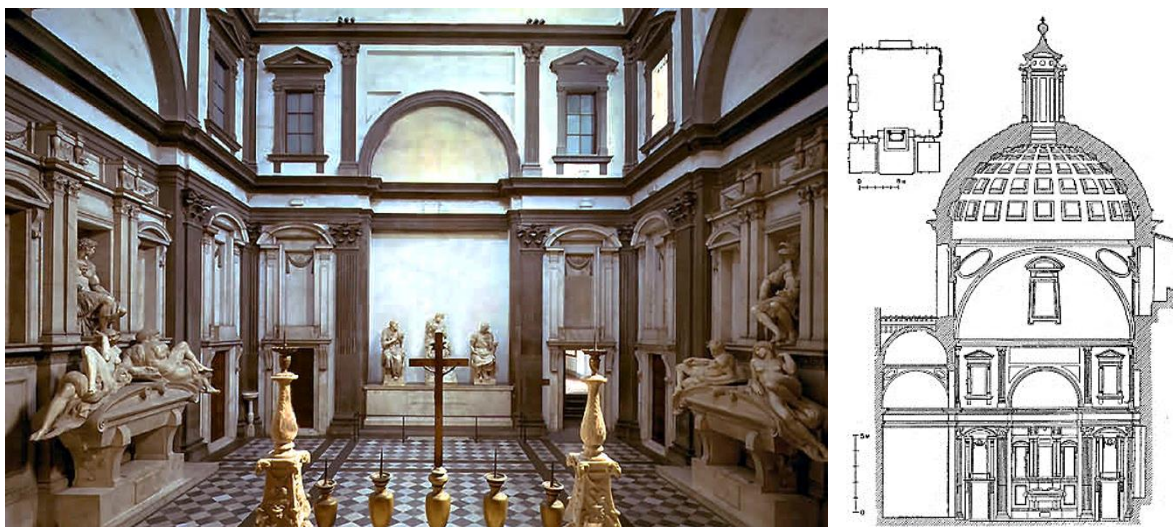


Рисунок 63 – Гробниця Медичі: загальний вигляд та креслення плану і розрізу



Рисунок 64 – Гробниця Медичі: Джуліано (ліворуч) та Лоренцо (праворуч)



Рисунок 65 – Фрагменти скульптурного оформлення Гробниці Медичі: «День» (ліворуч) і «Ранок» (праворуч)

Найвидатнішою спорудою Мікеланджело є **собор святого Петра в Римі**. Над створенням цього собору, задуманого Браманте, працювали Рафаель, Перуцці, Сангалло Молодший та інші архітектори, проте вирішальне значення у його зведенні відіграв саме Мікеланджело, який був залучений до будівництва собору з 1546 р. Архітектурне завдання він вирішив як скульптор, для якого головним засобом вираження була маса, пронизана рухом і ритмом. Зведений за проектом Мікеланджело собор становив центрально-купольну споруду, близьку до вихідного проекту Браманте. Мікеланджело дещо спростив структуру плану, відкинув кутові дзвіниці, підсилив стіни і підкупольні пілони. 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 у єдності враження, став ще монументальнішим і величнішим. 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 куполу 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 [11]. В основі куполу вперше в такій великій конструкції було застосоване залізне розтяжне кільце, що дозволяло зменшити масивність стін і відмовитися від контрфорсів (рис. 66, 67).

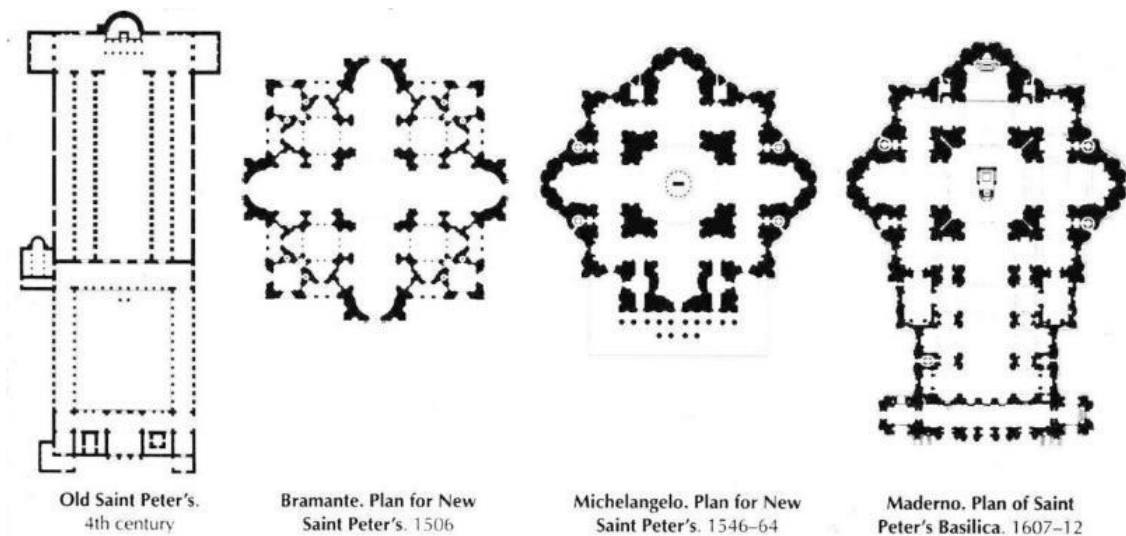


Рисунок 66 – Варіантне проектування собору Святого Петра



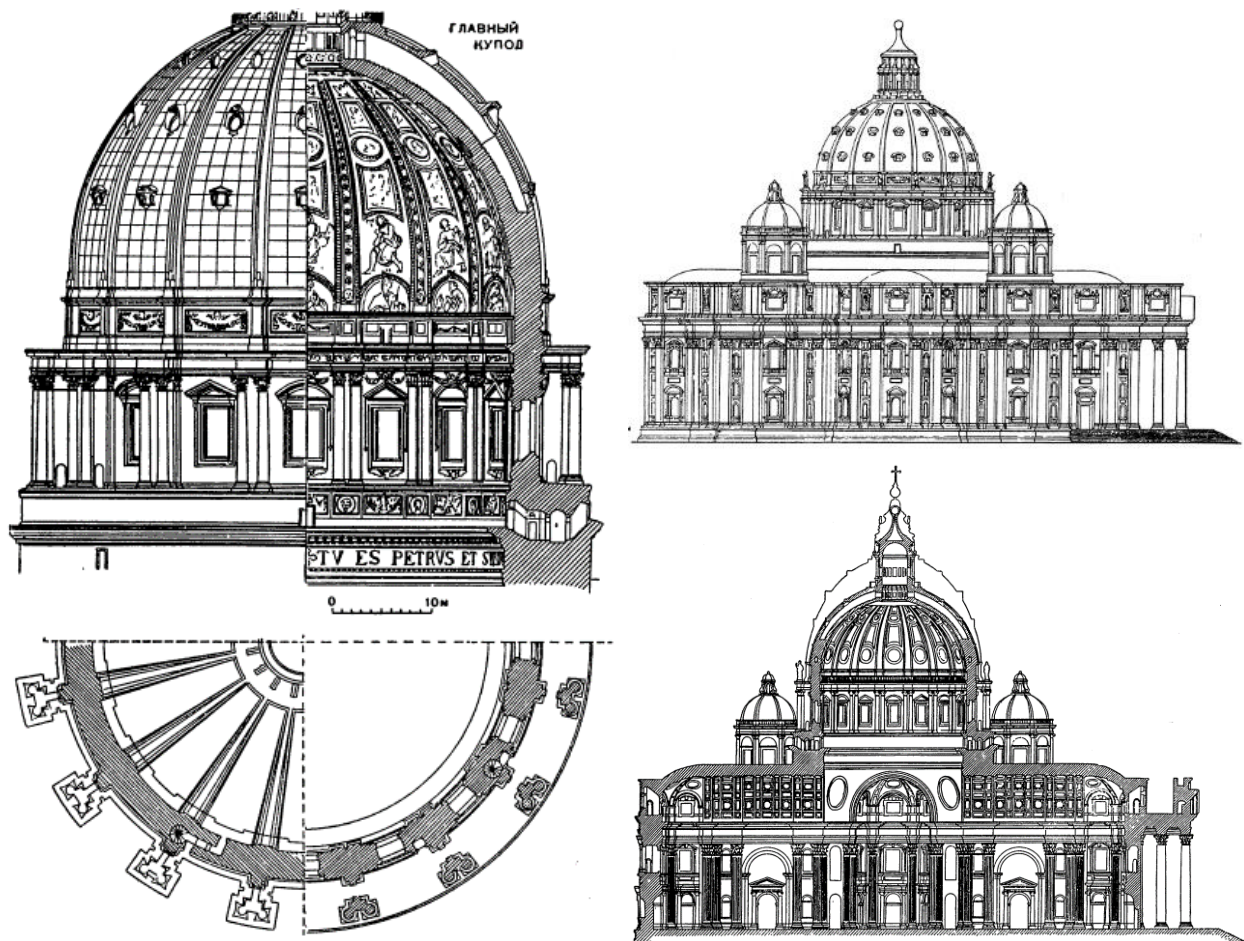


Рисунок 67 – Креслення собору Святого Петра за проектом Мікеланджело: купол, фасад і розріз

У подальшому будівля собору не зберіглася у тому вигляді, який запроєктував і зводив Мікеланджело. На початку XVII ст. архітектор Карло Мадерна, за наполяганням духовенства, значно висунув вперед вхідну частину будівлі і переробив головний фасад. У наслідок цього центральна частина собору з куполом немов відійшла назад, і купол, незважаючи на його величезні розміри, повністю видно лише на великій відстані від споруди [27].

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 час була занедбаним пустирем. Завдяки цьому будівництву Мікеланджело показав, у який спосіб можна досягти зовнішньої рівноваги між великими архітектурними об'ємами. Згідно з проектом Мікеланджело, Капітолійський пагорб становив ансамбль, який складався з трьох будинків, площі зі скульптурою і широких сходів, що вели до міста. 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), у яку вписано овал. Однак, завдяки введенню Мікеланджело кількох масштабних реєстрів, вона здається монументальною. Від центра

площі розходяться мармурові смуги, які утворюють зореподібний орнамент [21]. Вони відходять від цоколя статуї вершника і підкреслюють динамічну гру контрастів: овалу і трапеції; середньовічних і античних споруд на задньому плані (рис. 68).

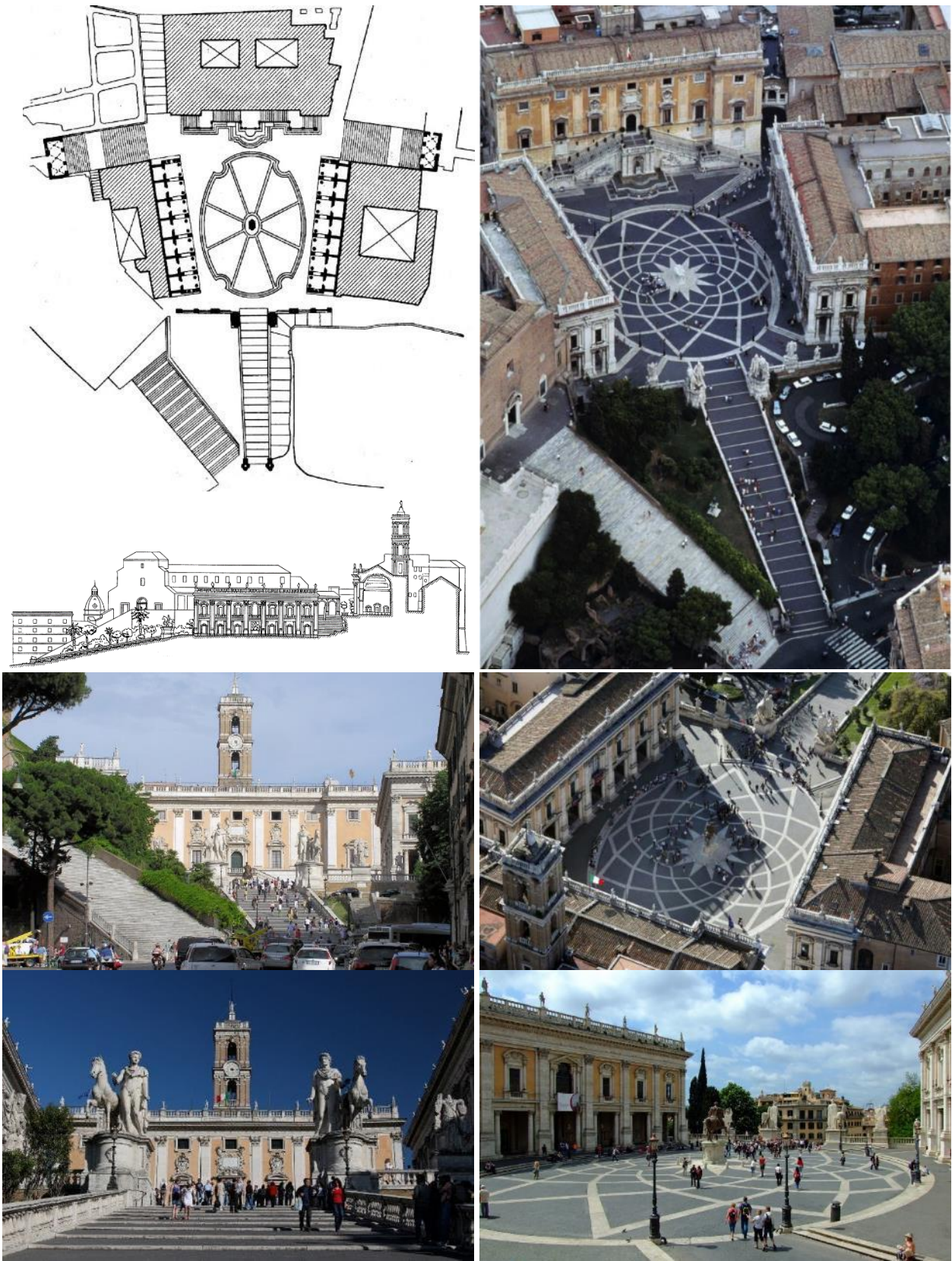


Рисунок 68 – Капітолій в Римі: план, розріз і загальний вид

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

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 [28].

Мікеланджело причетний також до зведення римського *палаццо Фарнезе*, архітектурне рішення якого було описане вище (рис. 35, 36).

*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, зокрема *Джорджо Вазарі* і *Бартоломео Амманаті*. Усі деталі в бібліотеці – вікна, стеля, підлога і лави в читальній залі – продумані 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 (рис. 69).

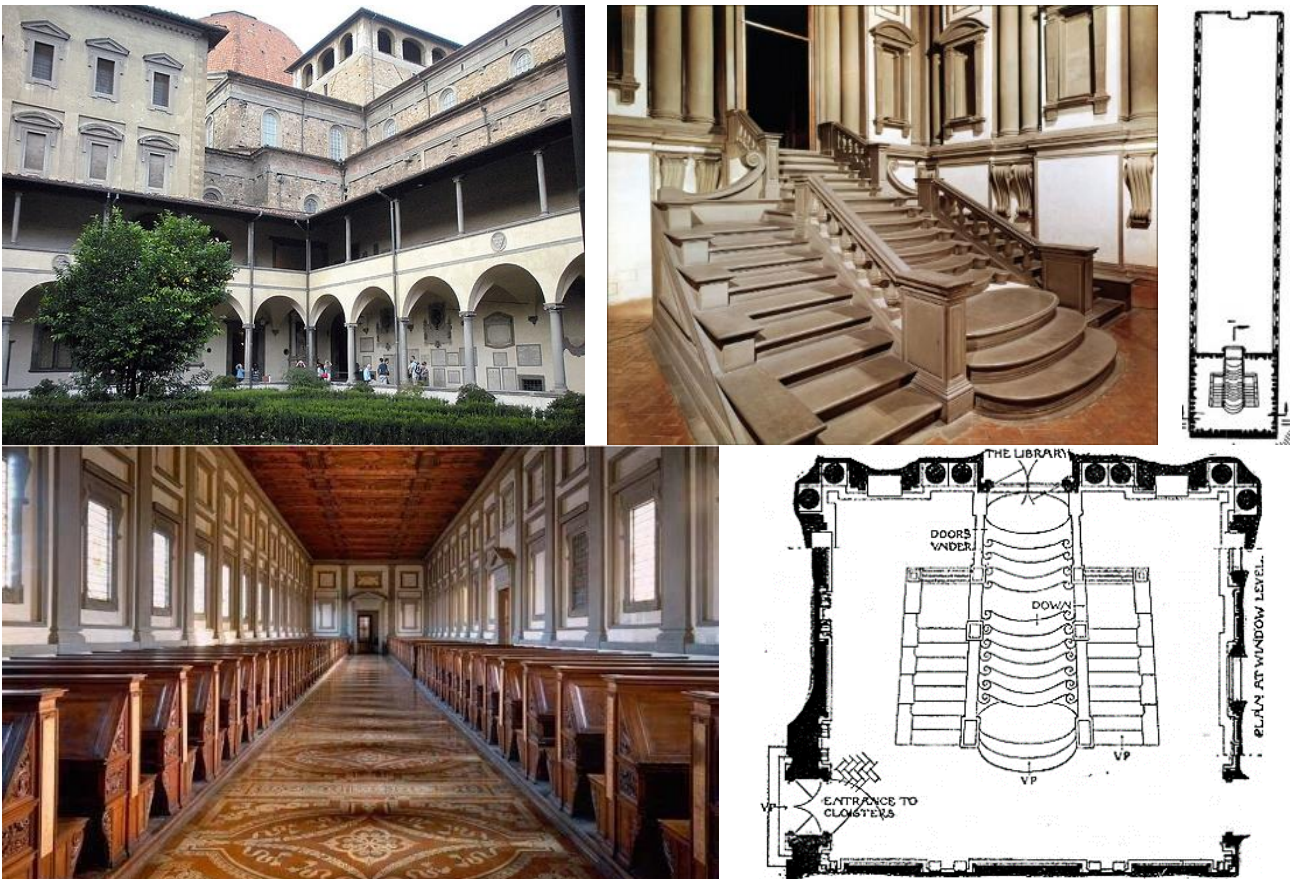


Рисунок 69 – Бібліотека Лауренціана

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. Їхні розміри і складність ще й тому здаються перебільшеними, що вона з'єднується з дверима залу лише одним вузьким маршем [27]. 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 суперечливіше враження справляють стіни вестибюля: тричетвертні колони заглиблені в стіну і так само невинувдані, 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. 69).

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 [3].

Провідна 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 перших і найхарактерніших зразків маньєризму в архітектурі.

## **2.4 Архітектура і містобудування пізнього Відродження в Італії**

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. У 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 й тектонічності. У Венеції, незважаючи на часткове проникнення нових віянь, більше зберіглася 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 [6].

### **2.4.1 Римська архітектурна школа: творчість Джакомо да Віньоли**

Найяскравішим представником римської архітектурної школи періоду пізнього Відродження був *Джакомо Бароцці да Віньола* (1507–1573 рр.). До творчого наробку Віньоли належить багато культових споруд, а також чимала кількість замських палаців і вілл. У період Відродження тип вілли зазнав істотного розвитку, зумовленого змінами її функціонального змісту. Ще на початку XV ст. це була замська садиба зі стінами і оборонними баштами; наприкінці XV ст. вілла стає місцем замського 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 та 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 [14].

У плані комплекс має форму подовженого замкнутого прямокутника, 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 (рис. 70, 71).



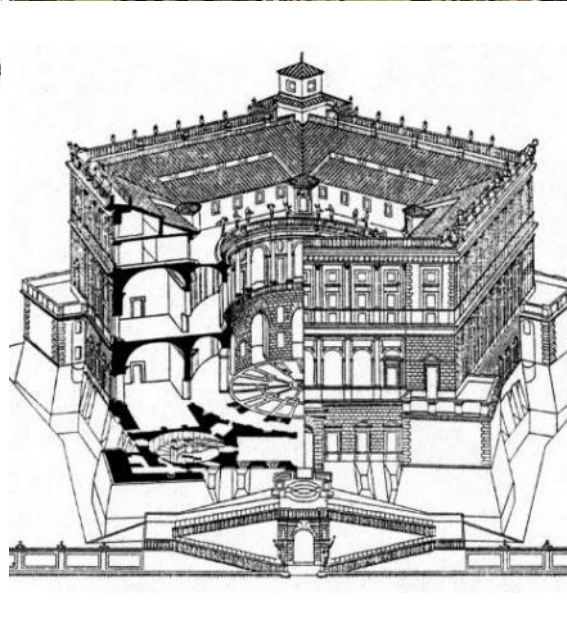
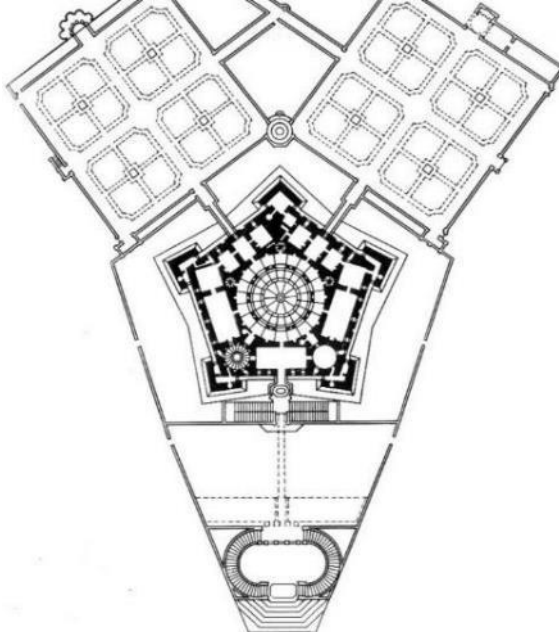
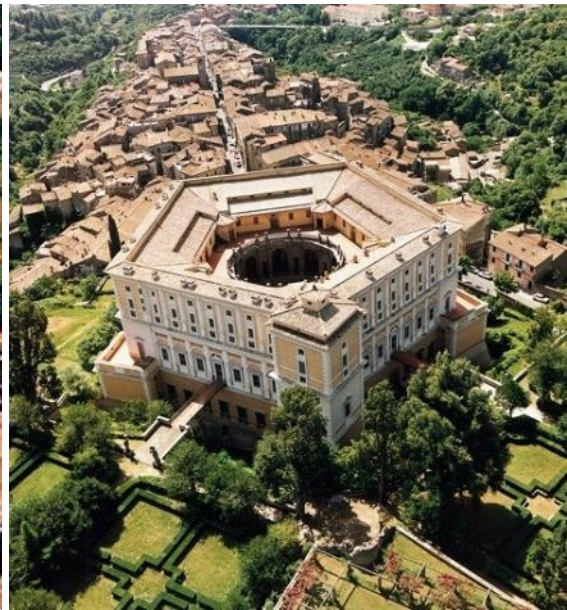
Рисунок 70 – Вілла Джулія: види з різних ракурсів та план комплексу



Рисунок 71 – Вілла Джулія: внутрішні двори

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 Віньола прагне надати своєму твору риси нарочитої краси і вишуканості, рафінованої відточеності деталей. 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 замиського палацу. Замок представляє собою потужну п'ятигранну споруду з круглим двором у центрі. 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. У їхній композиції чудово висловлена ідея вічного руху (рис. 72).



*Рисунок 72 – Замок Капрарола: види з різних ракурсів, план, розріз, фасад та сходи*

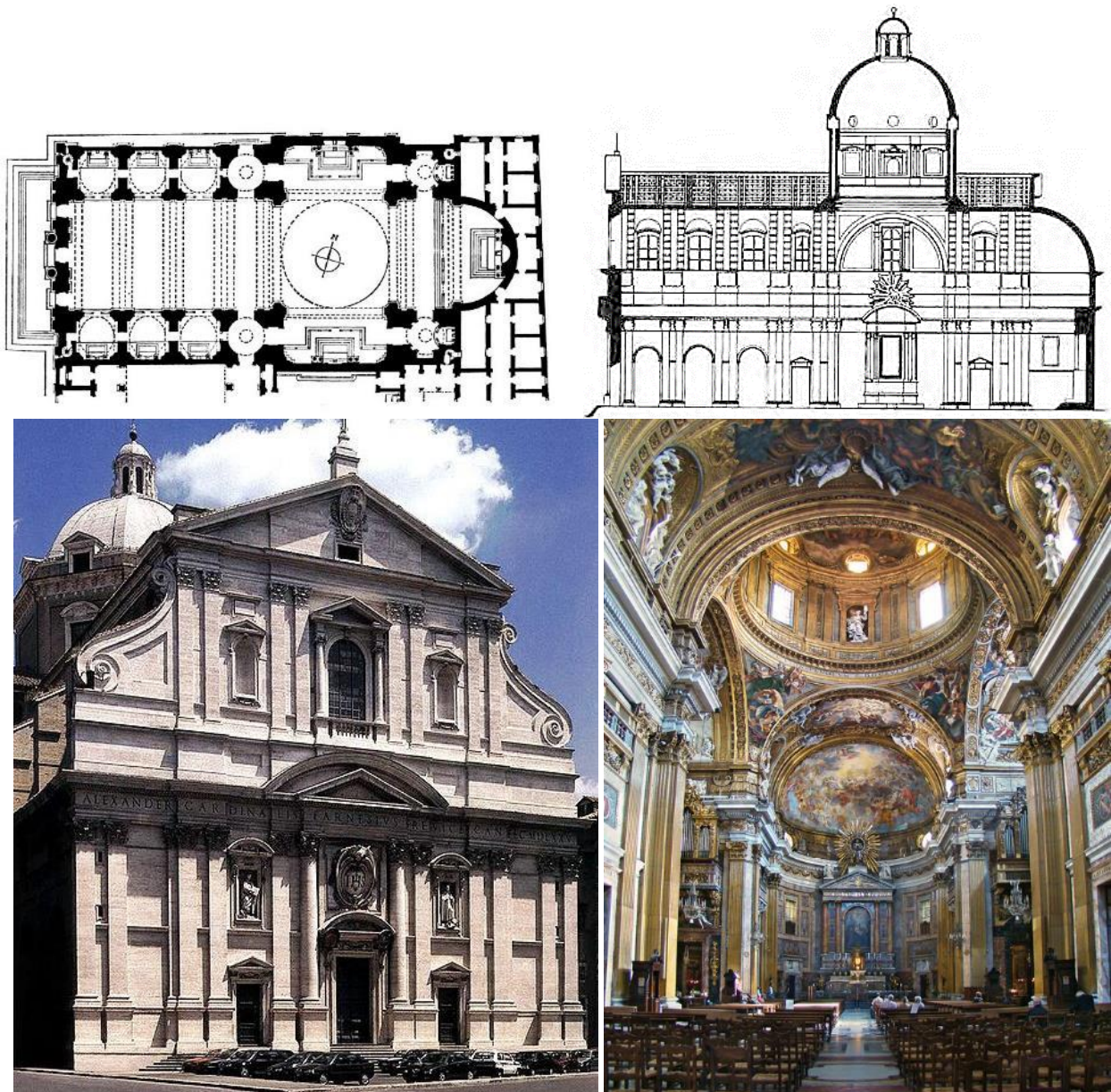


Рисунок 73 – Церква Іль-Джезу: план, розріз, фасад та інтер'єр

До найвідоміших культових споруд Віньоли належить *церква Іль-Джезу («В ім'я Христа»*, 1586–1584 рр.) у Римі, яка стала завершальним етапом у довгій еволюції композиції храмових споруд епохи Відродження (рис. 73). В її плані і просторовому рішенні поєднано два принципи – базилікальний і центрально-купольний. 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. Після смерті Віньоли церкву Іль-Джезу добудовував його учень – Джакомо делла Порта [12].



#### 2.4.2 Венеціанська архітектурна школа: творчість Андреа Палладіо

Найвидатнішим архітектором венеціанської школи періоду пізнього Відродження був *Андреа Палладіо* (1508–1580 рр.; справжнє ім'я – Андреа ді Пьетро делла Гондола). Його діяльність проходила в м. Віченца поблизу Венеції, де він будував палаццо та вілли, і безпосередньо у самій Венеції, де він зводив переважно культові споруди. Але роль Палладіо була вагомим, 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. Роботам Палладіо властиві 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 р. 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. 74).

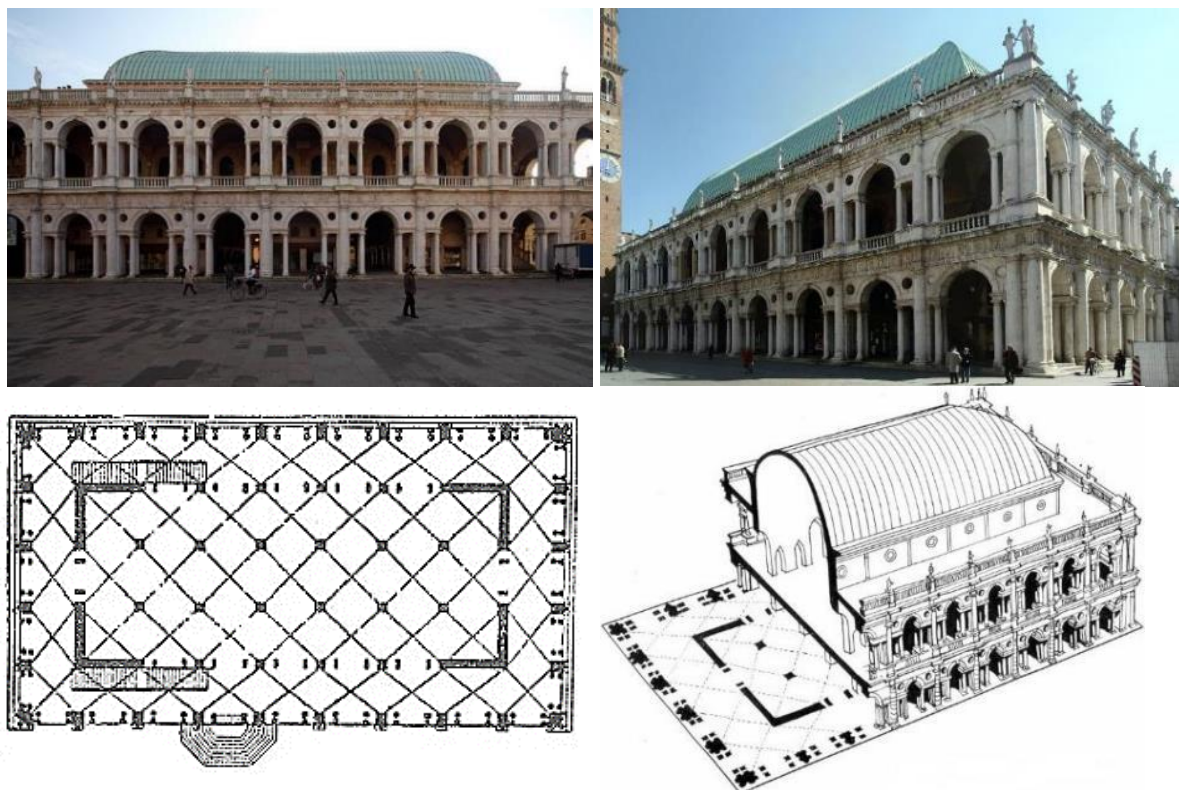


Рисунок 74 – Базиліка у Віченці: фасад, план, загальний вид і розріз

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 дало змогу 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. У жодного з архітекторів Відродження ордери не отримували такого широкого і різноманітного застосування, такої досконалості пропорцій [14].

**Палаццо Ізенно да Порта** (1544–1552 рр.) є двоповерховим, що властиво 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 проекті чітко розділені приміщення для господарів і гостей, які пов'язані парадним двором, оточеним колонадою великого коринфського ордера (рис. 75, 77).

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 імпазантність, 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 й тісні, прості та 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. 76, 77).

**Палаццо Тьєне** (1544–1551 рр.) – це перебудова вже існуючого готичного палаццо. Імовірним автором початкового проекту 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 Тьєне, 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 чотиріколонний атриум (рис. 78, 79).

Палаццо Тьєне – єдине палаццо Палладіо, композиція якого наближалася до традиційного флорентійському типу XV ст., з центральним, симетрично забудованим двором. Але величезні масштаби двору і монументальних аркад, що його оточують, 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.



Рисунок 75 – Палаццо Вальмарана



Рисунок 76 – Палаццо Порто

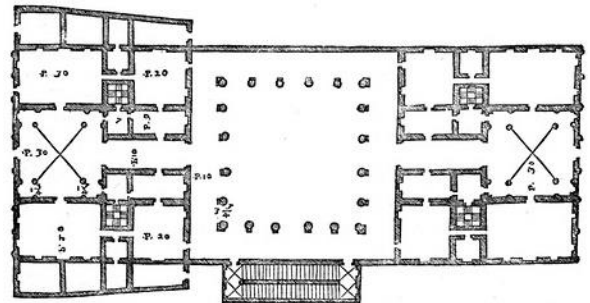
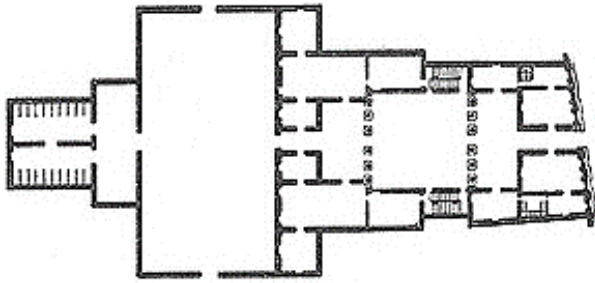


Рисунок 77 – Плани палаццо: Вальмарана (ліворуч) і Порто (праворуч)



Рисунок 78 – Палаццо Тьєне: загальний вид і внутрішній двір

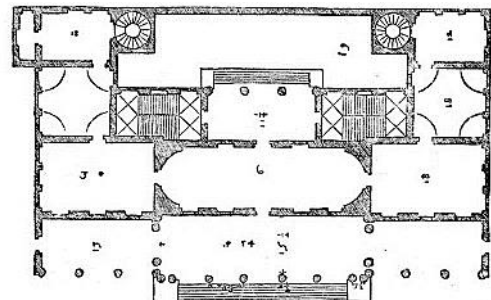
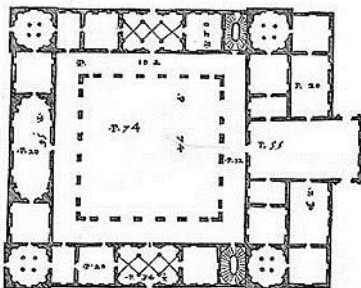


Рисунок 79 – Плани палаццо: Тьєне (ліворуч) і Кьєрікаті (праворуч)



Рисунок 80 – Палаццо К’єрікаті: фасад і загальний вид

Широко застосовуючи в своїх палацових фасадах ордерні форми, Палладіо водночас 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.

**Палаццо К’єрікаті** (1550–1557 рр.) – інший приклад віртуозної майстерності Палладіо. Замовник розширив свою ділянку за допомогою міської землі, прилеглої до площі, і особливості цього розташування зумовили незвичайну композицію палацу. Відповідно до вимог 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. 79, 80).

Надзвичайний інтерес становлять 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 слугують, по-перше, для зв’язку зі службами садиби і, по-друге, організують парадний двір перед фасадом вілли. Саме ця схема замиського будинку мала в подальшому численних послідовників при будівництві садибних палаців (рис. 81). Будівля вирішена в тосканському ордері, простота якого близька до сільського оточення вілли. 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 [4].

**Вілла Піовене** (1539–1571 рр., 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.82, 83).

*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. 84).



Рисунок 81 – Вілла Емо



Рисунок 82 – Вілла Піовене

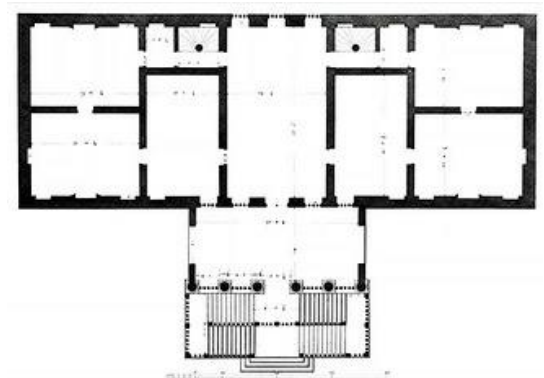
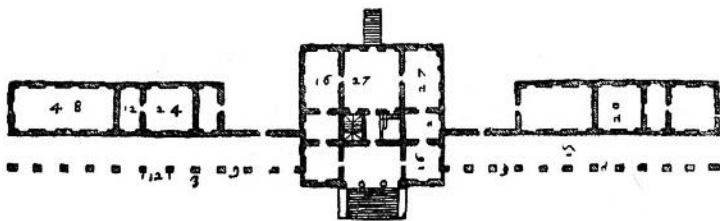


Рисунок 83 – Плани вілл: Емо (ліворуч) і Піовене (праворуч)

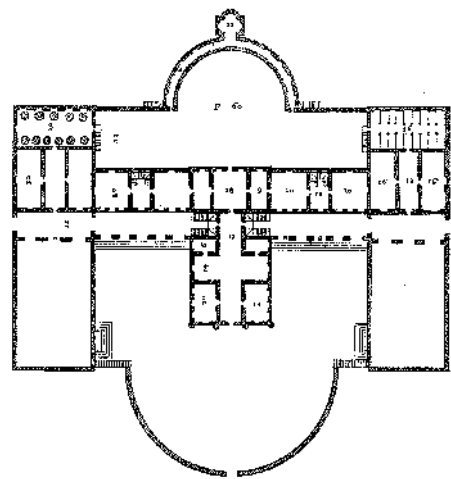


Рисунок 84 – Вілла Барбаро: загальний вид і план

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 розташований 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 слугують 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. 85).

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 шестиколонними 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 [1, 3].

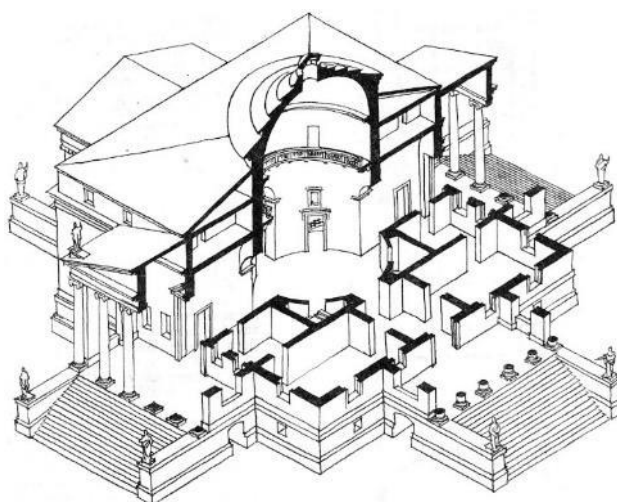
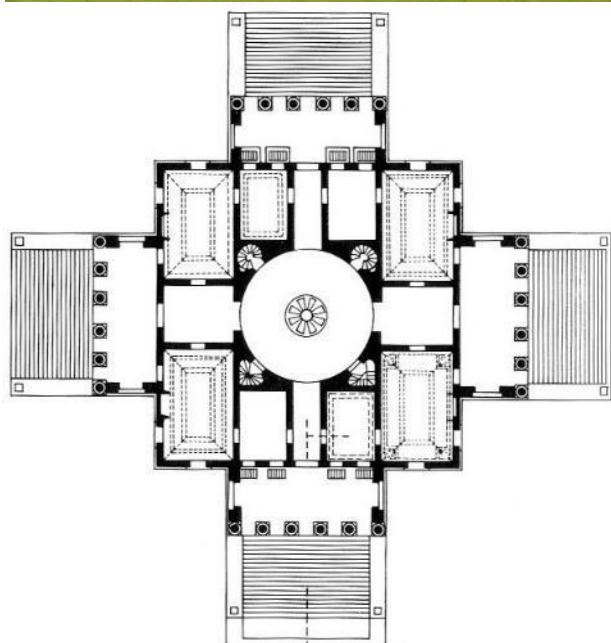


Рисунок 85 – Вілла Ротонда: загальний вид, інтер'єр, план і розріз

Культові споруди Палладіо також побудовані на основі ордера. Палладіо справив значний вплив на культурну архітектуру, знайшовши самостійне і принципово нове рішення однієї з найважчих проблем – церковного фасаду. Трактуючи складну структуру церкви з «базилікальним» розрізом як два суміщених об'єми, 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 виняткове 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 найбільш прославлених міських пейзажів світу. План церкви вирішений у формі латинського хреста, що відповідає найпоширенішій планувальній структурі того часу. Собор має три нави, в яких розташовано шість капел. Дві капелі також є в трансепті. 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 напівколоннами на п'єдесталах, завдяки чому вся церква здається більшою і стрункішою (рис. 86, 87). Після смерті Палладіо храм добудовував його учень *Віченцо Скамоцци*.



Рисунок 86 – Церква Сан Джорджо Маджоре: фасад та інтер'єр

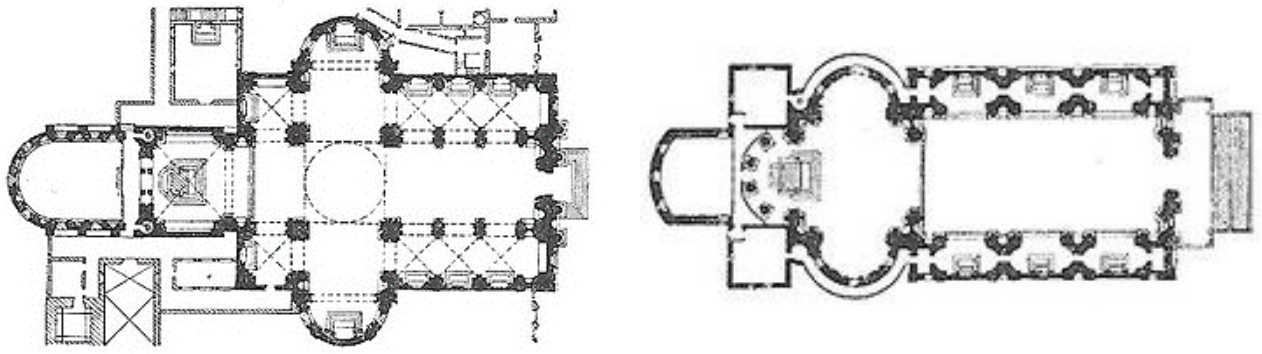


Рисунок 87 – Плани церков: Сан Джорджо Маджоре (ліворуч) та Іль Реденторе (праворуч)



Рисунок 88 – Церква Іль Реденторе: фасад та інтер'єр

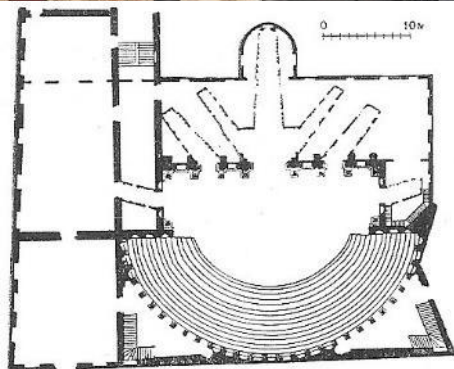


Рисунок 89 – Театр «Олімпіко»: загальний вид, план та інтер'єр



**Церква Іль Реденторе (Спасителя)** (1577–1592 рр.) на о. Джудекка у Венеції близька за композицією до попередньої будівлі, але її нава значно ширша, а обидва ордери в інтер'єрі не мають п'єдесталів і піднімаються прямо від рівня підлоги. Центральна нава продовжена за середхрестям довгим склепінчастим хором, відокремленим від вівтарного прольоту напівкруглою колонадою. 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. Загалом композиція є переробкою портика античного храму на манер фасаду християнської базиліки. Церква стоїть серед житлової забудови на вузькій набережній і видно її тільки з боку каналу. З наближенням купол, вежі і дах зовсім зникають за аттиком і першою парою стінок-контрфорсів, і глядач повністю потрапляє під чарівність надзвичайно урочистого фасаду (рис. 87, 88).

Окреме місце у творчій спадщині Андреа Палладіо займає **Театр Олімпіко** (1580–1585 рр., закінчено Скамоцці), споруджений для відкритої ним Олімпійської Академії у Віченці. Цей проект – переосмислення зодчим античної театральної будівлі. Невеликий високий амфітеатр, що вміщує 1 000 осіб, 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: кризь п'ять отворів, зроблених у заднику сцени, глядачам видно міські вулиці, глибина яких майстерно посилена за допомогою ілюзорної перспективи [11]. 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 строєм архітектурних форм, і загальним ритмом, і ясно відчутним погодженням членувань (рис. 89).

#### **2.4.3 Джорджо Вазарі та вулиця Уффіці у Флоренції**

У часи Відродження вулицю не сприймали як дещо єдине. Вулиці навіть зображували як низку окремих будівель. **Вулиця Уффіці** (1560–1574 рр.), зведена за проектом **Джорджо Вазарі**, була останнім великим ансамблем Флоренції епохи Відродження. Зведення будівель, що фланкували цю вулицю, здійснювалося на замовлення Козімо I Медічі для розміщення його придворних канцелярій, архіву, бібліотеки і сховища витворів мистецтва.

Будівля урядової адміністрації Козімо I у вигляді вузької, дуже витягнутою літери П, своєю відкритою стороною прилягає до площі Синьорії, а двома поздовжніми сторонами утворює вулицю завдовжки 142 м і завширшки 18 м, що веде до набережної Арно, куди розкривається наскрізна лоджія поперечного корпусу. Цей вузький коридор, фланкований із двох боків фасадами з сильно винесеними карнизами, справляє враження сценічної декорації завдяки поперечному корпусу з наскрізною колонадою і аркою. Три лінії карнизів підкреслюють глибину простору.

Історія проектування Уффіці дозволяє виявити основну тенденцію розвитку архітектурних ідей у композиції споруди. Спочатку Вазарі звернувся до традиційної форми палаццо – замкнутого прямокутного об'єму з фасадом, зверненим на площу, і з внутрішнім

двором, через який намічався наскрізний прохід до набережної. Те, до чого прийшов Вазарі, було принципово новим. Значення головних отримували глибинні, по суті дворові фасади. Традиційний мотив периметральної лоджії двору став елементом вулиці, що отримала, в поєднанні з галереями, «тринавну» просторову композицію. Короткий поперечний корпус трактовано у вигляді полегшеної вставки – арочного мотиву наскрізної лоджії, ритмічно підтриманого у великих арочних вікнах другого поверху. У поздовжніх фасадах Уффіці у якості головного членування виділено антаблемент галерей. Це підкреслювало значущість розкриття вулиці до річки та її незвичайну для Флоренції ширину (рис. 90).

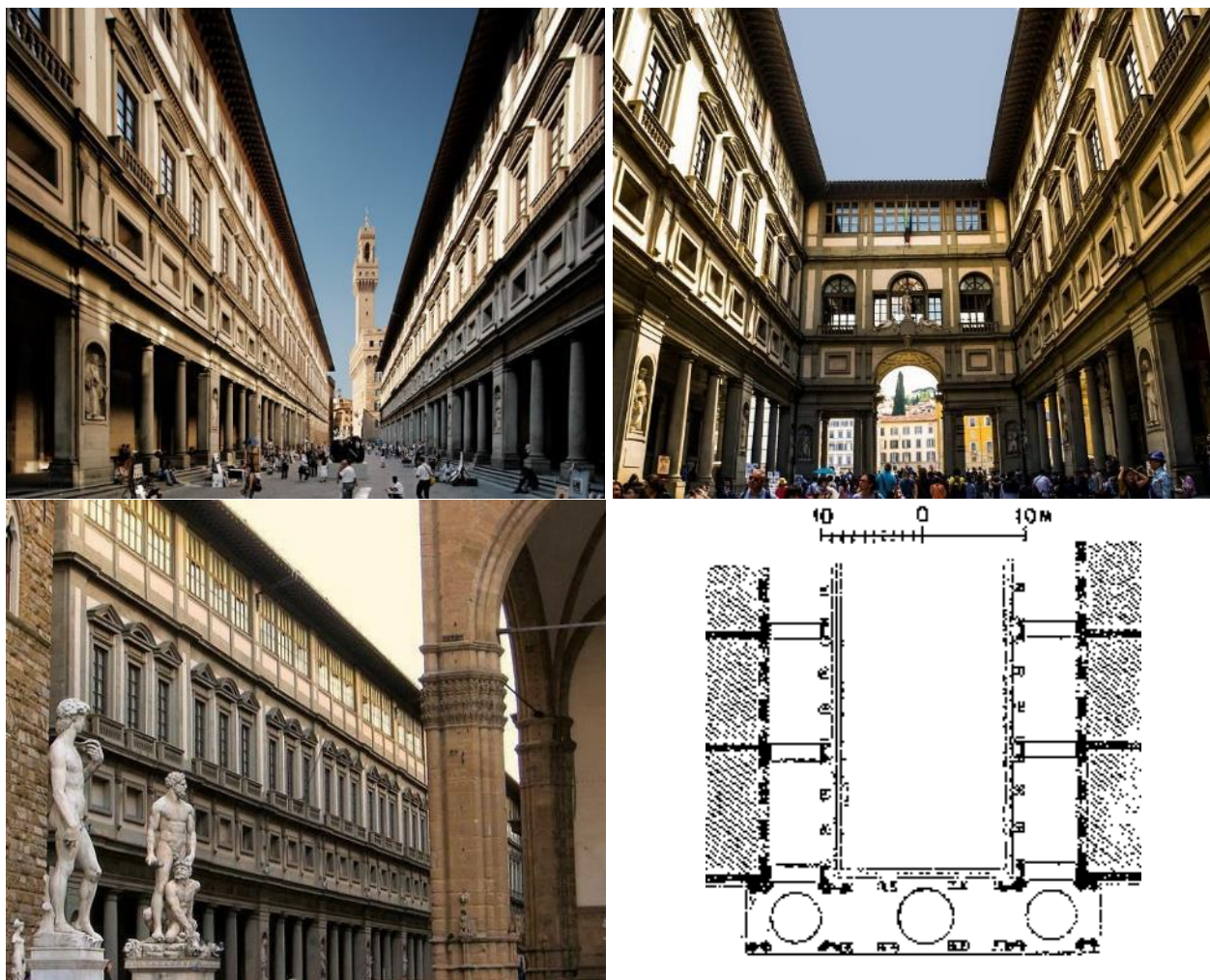


Рисунок 90 – Вулиця Уффіці у Флоренції: загальний вид та план

Будівля має три поверхи і єдиний фасад: внизу – суцільна відкрита лоджія-галерея із численними входами в будівлю, у середньому поверсі – вікна основних приміщень Уффіці, у третьому – лоджія. Галереї Уффіці перекриті суцільним кессонованим циліндричним склепінням, яке додатково освітлене з вулиці смугою низьких вікон [9].

У будівництві був застосований дуже міцний і дорогий камінь «П'єтра ді фаччата», використання якого дозволялося тільки спеціальним указом. Блакитно-сірий тон каменю красиво поєднується із білими оштукатуреними стінами.

## РОЗДІЛ 3 АРХІТЕКТУРА ВІДРОДЖЕННЯ У ФРАНЦІЇ ТА ІСПАНІЇ

### 3.1 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 розподілити на два етапи:

- 1) ранній період (з початку XVI ст. до кінця 1530-х рр.);
- 2) зрілий період (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. Французькому ранньому Відродженню особливо властиві високі дахи з люкарнами (горищними 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 [4].

**Корпус Франциска I в королівському замку Блуа** (1515–1524 рр.) – приклад 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 переважно ренесансне: пілони спираються на п'єдестали з античними деталями. Поверхні пілонів вкриті стилістично чистим ренесансним орнаментом, безсумнівно підказаним італійськими зразками. Дещо інший характер має прийом включення круглої скульптури, прикритої балдахінчиками готичного типу (рис. 91).

Королівський **замок Шамбор** (1515–1559 рр.), авторами якого були *Д. Кортон*, *Ж. Сурдо*, *Д. Сурдо* і *Неве*, належить до нових замків, повністю збудованих у межах раннього Відродження. Основа його композиції – симетрія загального розміщення і виділення в ролі центрального елемента квадратного корпусу, що нагадує донжон. При цьому донжон і корпуси, розташовані по периметру ділянки, доповнені круглими баштами. Вежі, надзвичайно високі дахи, а також глибокий ров, заповнений водою, – усе це загалом 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 (рис. 93).



Рисунок 91 – Корпус Франциска I в Блуа



Рисунок 92 – Замок Шатобриан

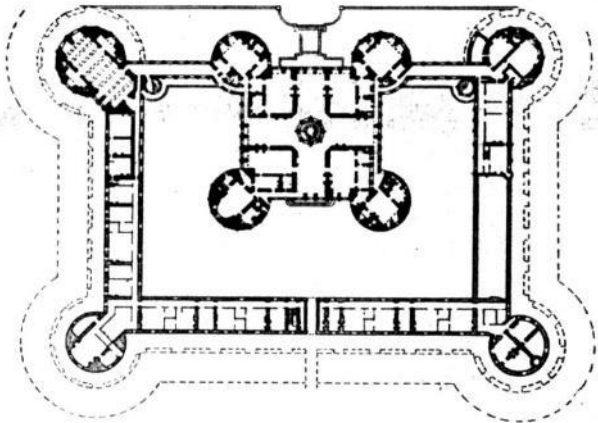


Рисунок 93 – Замок Шамбор: план, загальний вигляд і фрагмент



Рисунок 94 – Замок Шенонсо

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. Люкарни тут двоповерхові; труби, люкарни і центральна сходові вежа оформлені великою кількістю архітектурних деталей, пов'язаних переважно 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.

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. Внаслідок цього на фасадах виникли своєрідні світлові стовпи. Віконні прорізи мають кам'яні хрестоподібні плетіння, пов'язані з готичними традиціями (рис. 92).

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 антаблемента. 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. 94).

Наведені приклади доводять, що новий стиль розвивався у Франції, як і в Італії, спершу в сфері архітектурної декорації; композиційні принципи і конструкції стали зазнавати змін дещо пізніше [30].

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 розташований у 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 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 водночас 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 лиштвами, увінчаними фронтонами. На тимпанах фронтонів, на аттику – рельєфні зображення німф у легкому одязі, що тріпоче на вітру. Захоплює пластична майстерність, із якою передані рухи персонажів, складки напівпрозорих тканин, фігури жінок. Луврські фасади – чудовий приклад синтезу мистецтв, найдосконаліший витвір творчого дуету Леско – Гужон (рис. 95).



Рисунок 95 – Лувр: фасад та фрагмент фасаду Леско-Гужона

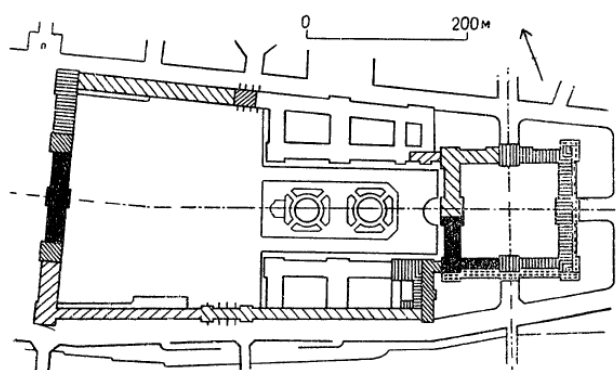


Рисунок 96 – Луврсько-Тюїльрійський ансамбль: план (ліворуч) та палац Тюїльрі (праворуч)

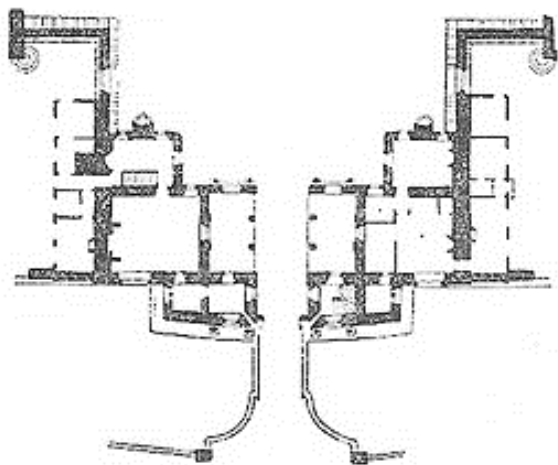


Рисунок 97 – Замок Ане: план і вхідний портал

За час роботи Леско фактично були забудовані лише дві сторони основного квадрата Лувру – південна і західна, тобто дворові фасади, на які насамперед було звернено увагу, бо парадний двір у ті часи був центром придворного життя. Саме це основне ядро палацу має найбільший історико-художній інтерес – усе, 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 замський **палац Тюїльрі**, який був зведений на відстані 500 м від Лувра, безпосередньо за міською стіною (рис. 96). Згодом розпочалося будівництво з'єднувальної галереї від Лувра до Тюїльрі

(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 (рис. 97). 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, специфічне французьке рішення у вигляді триярусного, вузького по фронту стовповидного 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 ордерів, генетично пов'язаний з принципами готики [17].

### 3.2 Містобудування Франції епохи Відродження

У 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 і Жак Андруе Дюсерсо, 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 бастионів і ровів (рис. 98).

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, який побудував у себе на батьківщині багато мостів. Під впливом цього архітектора в Парижі почали будувати міцніші і досконаліші в інженерному плані мости, які стали забудовувати типовими зблокованими будинками. При дворі Франциска I працював також відомий болонський інженер, будівельник фортець Джироламо Маріні.

Загалом, характерною рисою Франції періоду Відродження був той факт, що в країні 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 [28].

**Вітрі-ле-Франсуа** (1545 р.) – місто-фортеця на р. Марні (рис. 99), зведене за проектом *Джироламо Маріні* і назване на честь Франциска I. Це було квадратне в плані місто розміром 612 м × 612 м. У центрі розташовувалася головна торговельна площа, яку перетинали під прямим кутом дві основні вулиці, забудовані одноманітними будинками. Місто було оточене земляними бастионами, що було необхідно, враховуючи близькість східних рубежів держави.

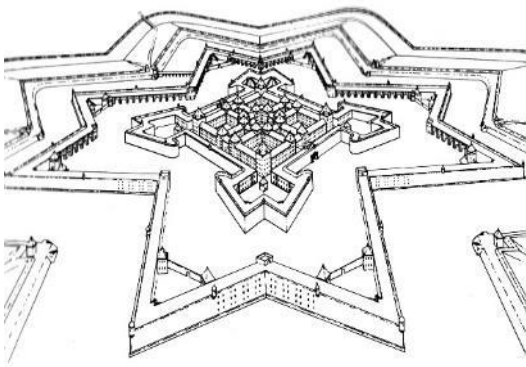


Рисунок 98 – Проект ідеального міста

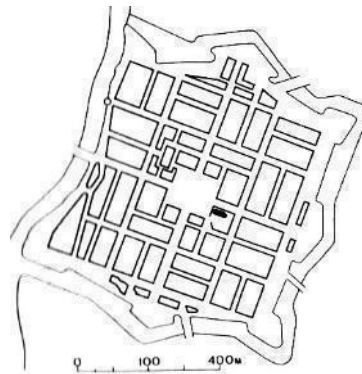


Рисунок 99 – Вітрі-ле-Франсуа

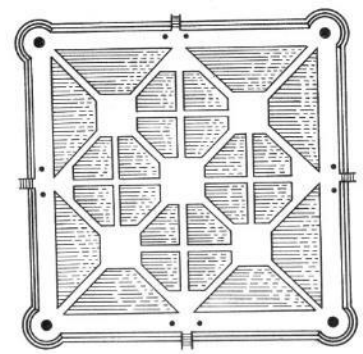


Рисунок 100 – Анрішмон

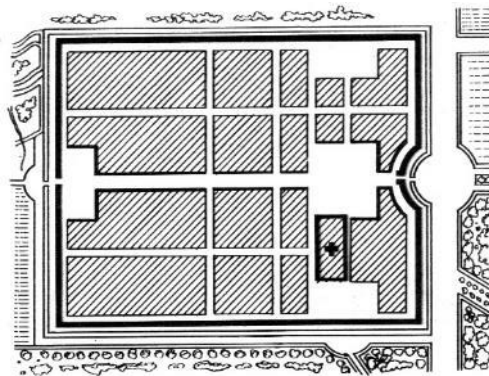


Рисунок 101 – Місто Рішельє

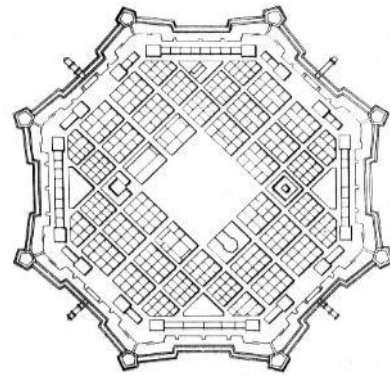


Рисунок 102 – Місто Неф-Брісак



Рисунок 103 – Площа Вогезів

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 відповідно до Нантського едикту, 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 із поперечними розташовувалися ще чотири площі. Укріплення міста скоріше нагадували кам'яну огорожу ніж фортечні споруди. Анрішмон не був добудований у зв'язку зі смертю короля Генріха IV (рис. 100).

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. 101).

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. 102).

Проникнення ідей Відродження в планування і забудову Парижу почалося ще на рубежі XV і XVI ст. століття потому 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 м × 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. 103).

**Площа Дофіна** – інша королівська площа, збудована майже одночасно з площею Вогезів на краю острова Сіте. Ділянка, на якій виникла площа, прилягала 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 напрямком Нового мосту на лівому березі Сени.

Незважаючи на безсумнівне прагнення французьких архітекторів до регулярності ансамблів, останні були ще невеликими фрагментами середньовічного в цілому Парижа [22].

### 3.3 Архітектура Відродження в Іспанії

Відродження в іспанській архітектурі охоплює кінець XV–XVI століття. В його еволюції можна виокремити два періоди:

- 1) ранній період (кін. XV–перша пол. XVI ст.);
- 2) зрілий період (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 [4].

Яскравими прикладами цього стилю є *колегія Сан-Грегоріо у Вальядоліді* (1488–1496 рр.), 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 мальовничий рух архітектурних форм, все-таки не відіграє визначальної ролі. Оздоблення portalу не підпорядковане суворим законам тектоніки, воно розраховане, насамперед, на створення яскравого декоративного враження. Введений у композицію будівлі внутрішній двір – це справжнє буйство орнаменту (рис. 104).



Рисунок 104 – Колегія Сан Грегоріо: вхідний портал і внутрішній двір

*Замок герцогів Інфантадо в Гвадалахарі (палац Мендоса)* (1475–1493 рр.) також зведений за проектом *Хуана де Гуаса*, може бути характерним прикладом платереско. Декоративна насиченість, переважання дрібних орнаментів і архітектурних тем потрібно

розглядати як специфічно іспанську, народну, національну особливість. 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 правильнішими пропорціями, вирішений один з бічних фасадів палаццо (рис. 105).

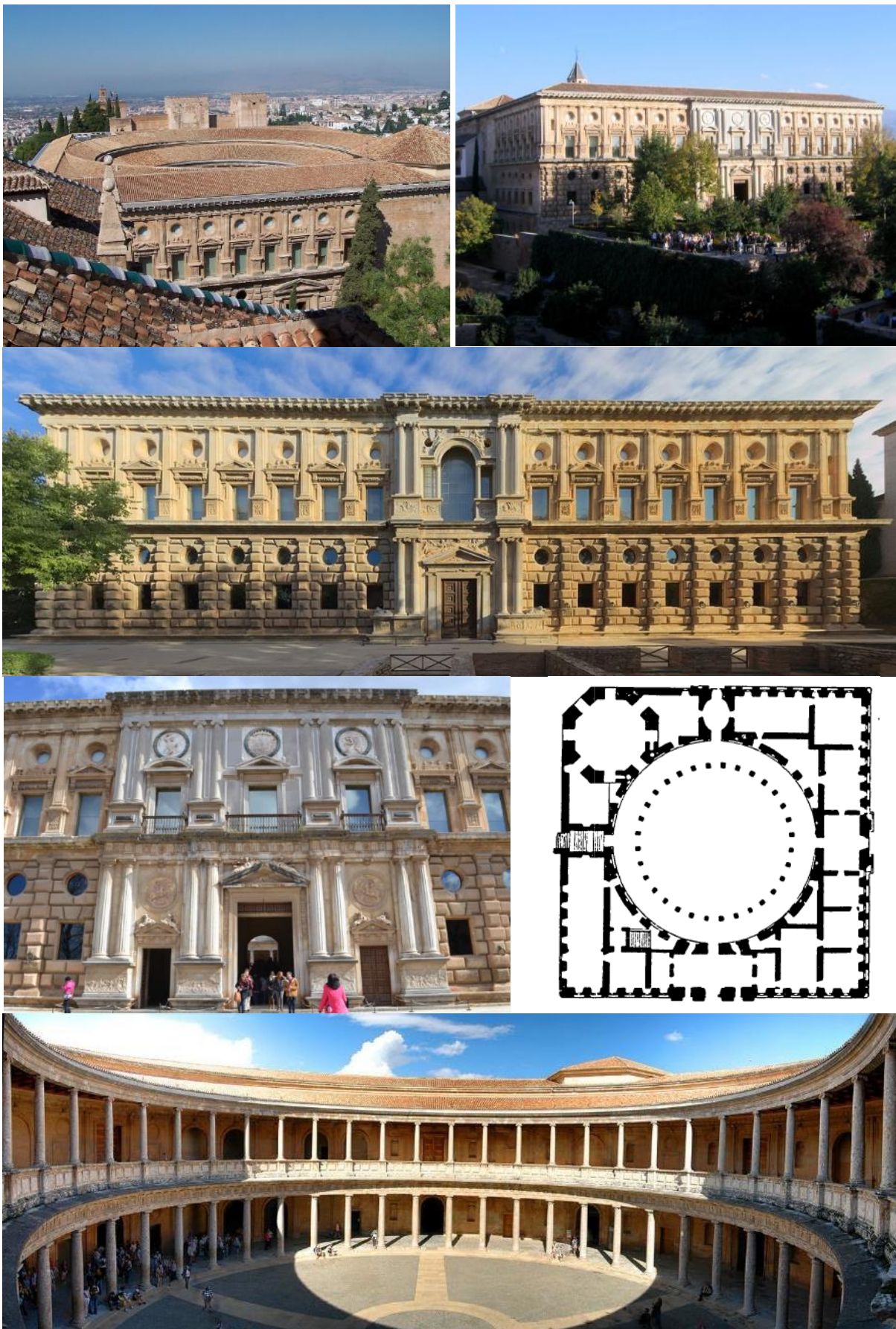
Окрім палаців і королівських резиденцій, у католицькій Іспанії кінця XV–XVI ст. будувалися муніципальні й культові споруди, шпиталі, а також навчальні заклади – духовні школи і університети, наприклад, *університет в м. Саламанка (корпус Escuelas Mayores)* (1515–1533 рр.). Авторство проекту приписується різним майстрам; за однією з версій, це були брати Хоакін та Альберто Чуррігера. У будівлі виражена зрозуміла 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 [7]. На відміну від названих вище архітектурних об'єктів, внутрішній двір університету оточує одноповерхова аркада, але вона, так само, як і в інших будівлях, пишно декорована різьбленням та рельєфами (рис. 106).



Рисунок 105 – Замок герцогів Інфантадо: загальний вид і внутрішній двір



Рисунок 106 – Університет в м. Саламанка



*Рисунок 107 – Палац Карла V в Гранаді*

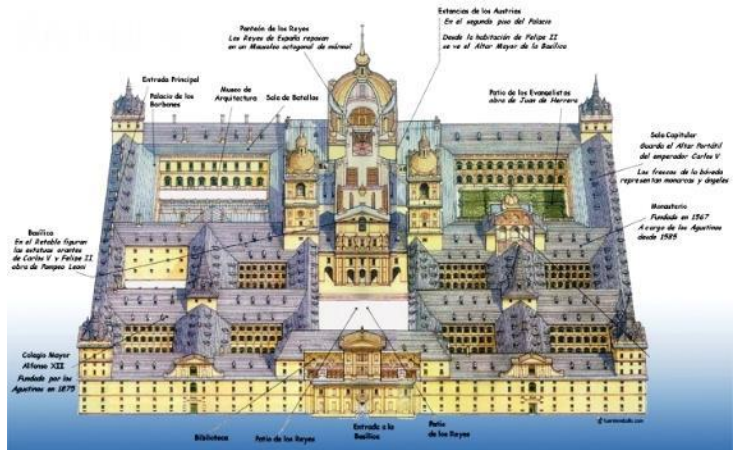
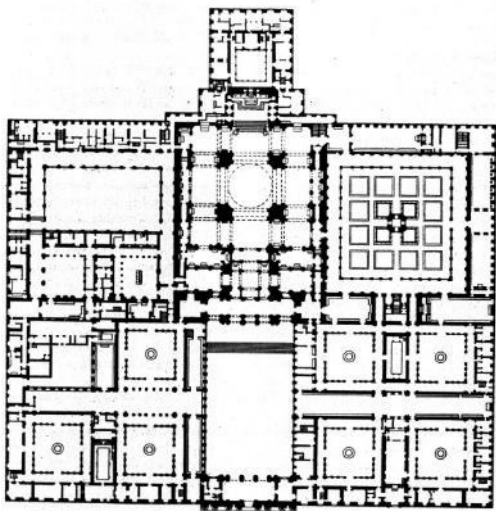


Рисунок 108 – Ескориал: планувальна структура, загальний вид і фрагменти фасадів

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 суворістю 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. (рис. 107). У 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 їхню виразність: пілястри змінюються спареними колонами, круглі вікна – ошатними медальйонами, прикрашеними барельєфами [4].

Найвідомішим архітектурним 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 мав 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 розташовується монастир, у лівій – духовна семінарія, а за собором – палацові покої.

Здалеку Ескоріал сприймається як величезний кам'яний масив з виступаючими над ним шпильчастими 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 [12].

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 Тюїльрі, лондонський Уайт-хол. Його архітектура – типовий прояв пізнього Відродження з початковими ознаками класицизму (рис. 108).

## РОЗДІЛ 4 АРХІТЕКТУРА ВІДРОДЖЕННЯ В ЦЕНТРАЛЬНІЙ І ПІВНІЧНІЙ ЄВРОПІ

### 4.1 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 та Англії у соціально-економічному плані. Вони були країною з міською культурою. Звідси тематика архітектури: тут будувалися, переважно, цивільні споруди – будинки цехів, ратуші, інші громадські й 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 розміщувалися 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 [4].

У *цехових будинках на Гран-плас в Антверпені* (XV ст.) у 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. 109).

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. 110).

У 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 (рис. 111). Образний задум цієї будівлі є, фактично, творчим переосмисленням старого типу міських торгових рядів, увінчаних монументальною вежею. Нижній поверх ратуші виконаний 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 між поверхами розташовано безліч статуй, які втрачають свою самостійність і сприймаються як своєрідний декор. 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 [17].

*Ратуша в Антверпені* (1560–1564 рр.) побудована за проектом *Корнеліса Флоріса* на вільній ділянці, і через це має композиційну своєрідність. У плані будівля вирішена у формі розтягнутого вшир каре з вузьким внутрішнім двором (рис. 112). 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.



*Рисунок 109 – Цехові будинки в Антверпені*



*Рисунок 110 – Цехові будинки в Брюсселі*



*Рисунок 111 – Ратуша в Брюсселі*



*Рисунок 112 – Ратуша в Антверпені*



*Рисунок 113 – М'ясний ринок в Гаарлемі*



*М'ясний ринок у 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 слугує виведена назовні червона цегла, доповнена деталями з білого тесаного каменю (рис. 113).

#### 4.2 Архітектура Відродження в Німеччині

У німецькій архітектурі XV ст., так само, 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. У тогочасній Німеччині зводилися, переважно, громадські будівлі (ратуші тощо) 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, властивою архітектурі італійського Відродження. Типово ренесансним є також прийом чергування трикутних та лучкових фронтончиків [4]. 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. 114).

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, властиві готиці. Згодом архітектор *Вільгельм Фернуккен* до фасаду старої ратуші зробив прибудову у формі двоярусної аркової галереї, де елементи класичної ордерної архітектури отримали максимальний розвиток: аркада правильних пропорцій, витончені коринфські колони, антаблемент із класичним поєднанням елементів (рис. 115).

*Ратуша в Ротенбурзі* (1572–1578 рр.), зведена за проектом *Леонарда Вайдмана*, є будівлею більш вільної композиції, 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 (рис. 116).



Рисунок 114 – Ратуша в Бремені



*Рисунок 115 – Ратуша в Кельні: лоджія і загальний вид*



*Рисунок 116 – Ратуша в Ротенбурзі: загальний вид і фасад*



*Рисунок 117 – Замок в Гейдельберзі: загальний вид і фасад*

**Замок курфюрста Отто Генріха в Гейдельберзі** (1556–1569 рр.) багаторазово руйнувався під час 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 загалом підпорядковані суворо ритмічним членуванням і правильним, чітким пропорціям, що ставить цю споруду в ряд найкращих зразків ренесансної палацової архітектури (рис. 117).

### 4.3 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 класицистичні та частково барокові тенденції, бо саме ці стилі панували на той час у 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 та 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 порівняно 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 [4].

Типовим для англійських замків було поєднання готичної архітектури з архітектурою Відродження. Так, *замок Уоллатон-хол* (1580-ті рр.), автором якого був *Роберт Смітсон*, є одним із 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 цьому випадку вони квадратної або навіть подовженої по горизонталі форми з частим, сітчастим кам'яним переплетом. 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 із ними присутні й ренесансні прийоми – симетрія споруди з виділенням центрального об'єму, поверхове членування із застосуванням ордерів (рис. 118).

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». У середині будинку – двоповерхова зала, яка розділяє його на два крила. У кожному із крил запроектовано по три башти, які й створюють неповторний образ будівлі (рис. 119).

Характерною ознакою *Хетфілд-хаус в Хетфордиширі* (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 балюстрадаю другого поверху виявляють вплив раннього французького (рис. 120).

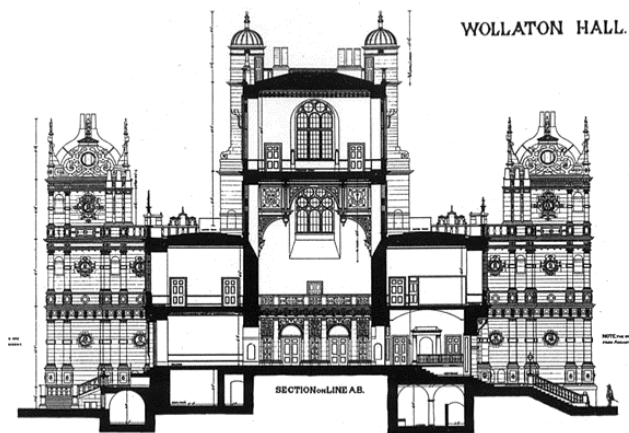
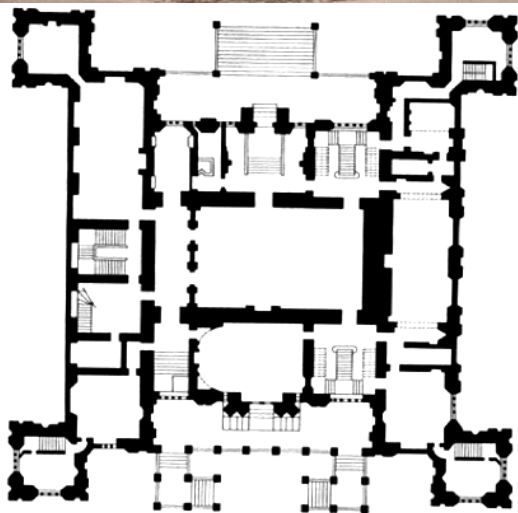


Рисунок 118 – Уоллатон-хол: фасади, план і розріз

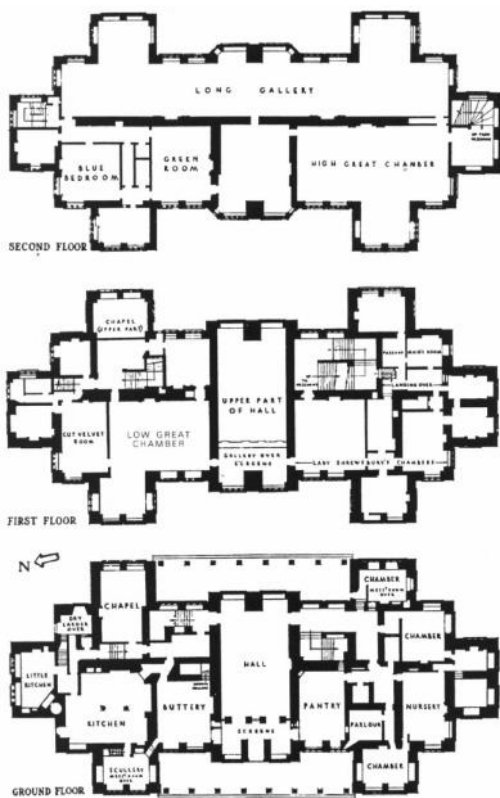


Рисунок 119 – Хардвік-хол: плани, загальний вид і фасад



Рисунок 120 – Хетфілд-хауз: загальний вид, план і фасад

Одним із 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 з архітектури», з якою не розлучався вже до кінця своїх днів. Незабаром після повернення до Англії, 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 [16].

Найвидатніша робота *Ініго Джонса* – проект реконструкції королівського палацу *Уайтхол* (знищеного пожежею). Він був задуманий у вигляді величезного прямокутника (350 м × 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 має 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. 121).

Незважаючи на високу архітектурну і містобудівельну якість проекту, він не був реалізований, окрім невеликої зали *Банкетінг-хауз* (1619–1622 рр.). Розташований серед різнохарактерних споруд, Банкетінг-хауз сприймається як цілком закінчена будівля. Його двоярусні фасади дають уявлення про красу і велич задуманої Джонсом архітектури палацу.

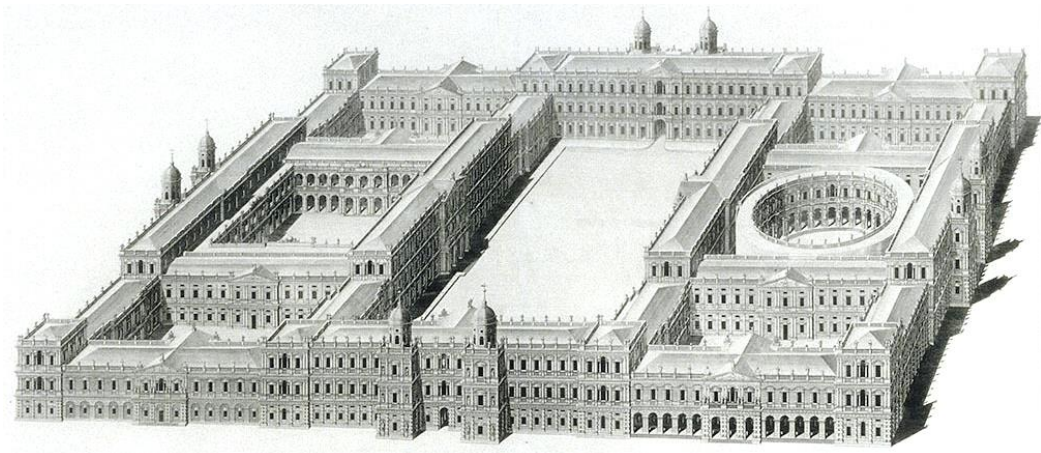


Рисунок 121 – Уайтхол

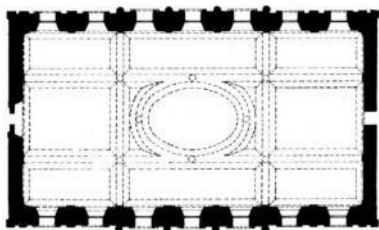
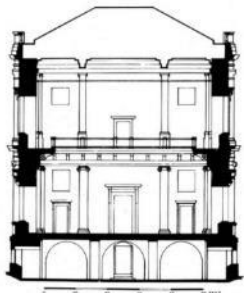


Рисунок 122 – Банкетінг-хауз: фасад, загальний вид, розріз, план та інтер'єр

Цей фасад складається з двох поверхів із цоколем та балюстрадаю. 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 фасаду тільки ліпні

гірлянди з масками між капітелями першого поверху, будівля отримала більш суворий і благородний образ. Усередині Банкетінг-хаус – це велика зала з галереєю, що проходить на рівні міжповерхового карнизу головного фасаду (рис. 122).

*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 із відкритими кроквами. Такий портик церкви надає монументальність невеликій споруді з її гранично простими формами (рис. 123).

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 відразу всі п'ять ордерів Віньоли, одночасно свідчить про безперечні зв'язки з ордерною системою Відродження і, водночас, про її дещо наївне і спрощене розуміння: ордер, насамперед, використовується як декорація, а не як конструктивна основа будівлі (рис. 124).

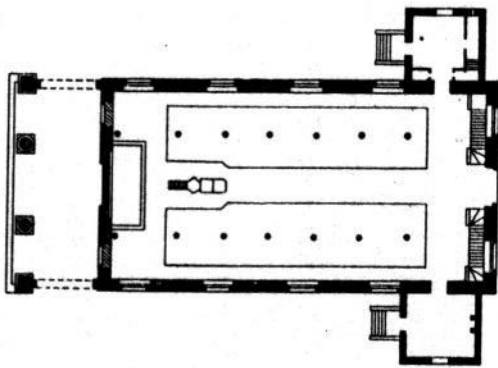


Рисунок 123 – Церква Святого Павла: план і фасад



Рисунок 124 – Бодліанська бібліотека: загальний вид і вхідний портал

Містобудування Англії епохи Відродження, на відміну від міст континентальної Європи, у XV – XVI ст. розвивалося без будь-яких чітко виражених планувальних задумів. Єдиним, хто в XVI ст. бачив містобудівні проблеми Англії у всій їхній повноті й 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 сільськогосподарською зоною і обмежених у чисельності населення (6 000 родин у кожному). Бажання Т. Мора протиставити стихійному процесу урбанізації Англії організований зразок розвитку призвело до появи принципів 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, є зразком регулярного містобудівного мистецтва з сильно вираженою функціональною основою плану [22].



## РОЗДІЛ 5 АРХІТЕКТУРА ПЕРІОДУ ВІДРОДЖЕННЯ В УКРАЇНІ. ГАЛИЦЬКИЙ РЕНЕСАНС

### 5.1 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». У 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».

Улітку 1527 р. у Львові на вулиці Пивоварів виникла пожежа, яка швидко перекинулася не тільки на середмістя, а й на передмістя. На другий день Львів став суцільним згарищем. Але протягом порівняно короткого часу місто було відбудовано в новому, ренесансному стилі. Архітектурне обличчя Львова визначилось, переважно, у XVI ст., 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 Італічик, Павло Щасливий та інші). 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, фактично, самостійний стиль. Фасади храмів, виконаних у 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 із фронтонами, пошуками гармонії з ландшафтним середовищем. Замкова архітектура зазнала змін унаслідок відступу від вежової системи оборонного будівництва і переходом на бастіонну. Бастіон, який висували назовні за межі стін, виконував основну фортифікаційну функцію [5].

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. Варто 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.

## 5.2 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 у 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 (рис. 125).

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. У наслідок цього 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 дерев'яного храму. Художнє рішення фасадів та апсиди видно і в інтер'єрі храму. У центральній частині чотири тосканські колони підтримують кесонований купол, декорований стуковими розетами. Основою двох інших куполів – у бабинці й у вівтарній частині – служить доричний фриз із метопами та тригліфами. Стіни розчленовані пілястрами; світло в приміщення проходить через високі вікна [24].

*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».



*Рисунок 125 – Успенська церква: фасад, розріз, план та види*

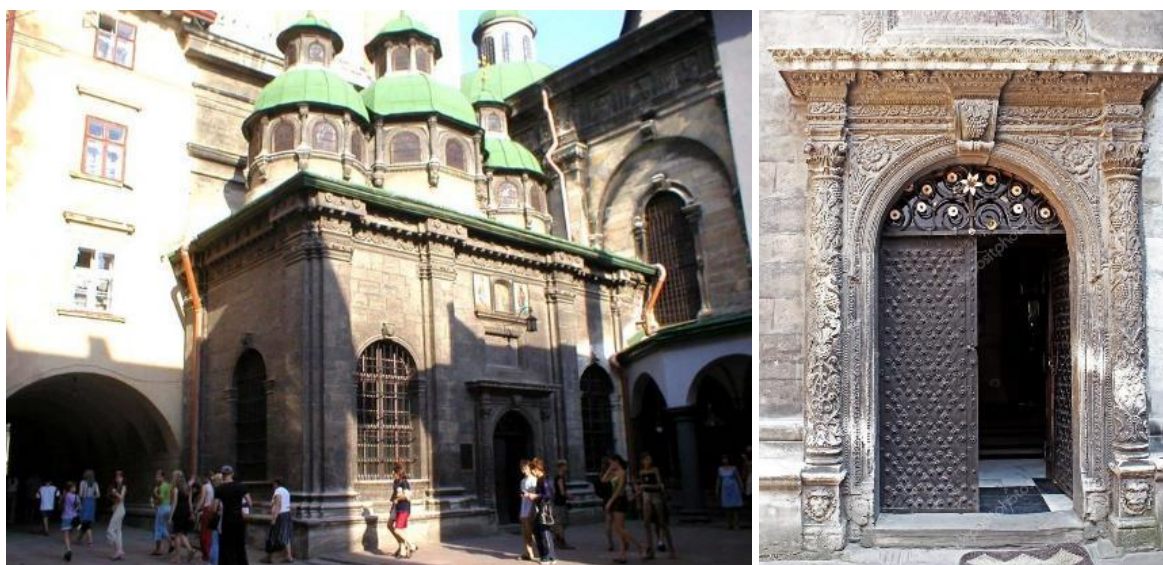
Вежа цілком побудована із тесаного каменю. Квадратна в плані будівля (сторона в основі – 12 м) зменшує свій об’єм із кожним наступним ярусом (ширина зменшується до 8 м, а висота – до 5 м). Спочатку було тільки три поверхи, причому кожен з різною висотою: перший – 14,65 м; другий – 16,2 м; третій – 9,9 м). Завершувалася вона шатровим триступінчатим дахом із 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. 126).

Верх вежі згорів у 1616 р. Через рік його відновили. Під час облоги Львова турками у 1672 р. він був знову зруйнований. В кінці XVII ст. 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. У такий спосіб первинний, дещо приземкуватий силует вежі отримав витонченість і легкість форм (загальна висота дорівнює 65,8 м).



*Рисунок 126 – Вежа Корнякта*



*Рисунок 127 – Капела Трьох Святителів: загальний вид і вхідний портал*

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 із кращих зразків галицького ренесансу, результат дивовижного синтезу італійської та української архітектури. Планування храму типово 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. 127).

**Каплиця Боїмів** (1609–1617 рр.) – 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 восьмерик на четверику), увінчана широким ренесансним куполом із двома круглими вікнами в барабані. Унікальність споруди 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, мають ілюстративний характер. Скульптурні елементи пов'язані воедино шістьма різьбленими колонами, декоративними консолями, фризами і пілястрами (рис. 128). 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 [5].

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, у яких вміщені рельєфні погруддя пророків, отців церкви і ангелів.

**Костел Усіх Святих і монастир бенедиктинок** (поч. у 1590-ті рр.) 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 слугувати 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 волютами, 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. 129).



Рисунок 128 – Капела Боїмів: загальний вид, фасад та інтер'єр

**Бернардинський костел** (1600–1630 рр.) – це монументальний храм, що поєднує в собі риси італійського ренесансу, маньєризму і бароко: в ході тривалого будівництва зодчі вносили корективи в побудову відповідно 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 фриз. Будівля взагалі вражає своєю неузгодженістю: головний об'єм вирішений у традиціях Ренесансу; з ним різко дисонує ускладнений щит-фронтон головного фасаду, близький північноєвропейському маньєризму чи бароко (рис. 130).



*Рисунок 129 – Костел бенедиктинців*



*Рисунок 130 – Бернардинський костел*



*Рисунок 131 – Собор святого Лаврентія*

**Собор Святого Лаврентія** (1606–1618 рр., м. Жовква) – один з кращих зразків «чистого» італійського Відродження в Україні (рис. 131), що був побудований як усипальниця 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 [24].

### 5.3 Житлова архітектура українського Відродження

У Львові зіткнулися два різновиди Ренесансу в житловій архітектурі: італійський і німецький, на яких істотно 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. Найпоширенішим був варіант, у 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. Найтипівішими 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 й складнішої 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.) – найвідоміший приклад українського житлового будинку в стилі Відродження. Камінь як будівельний матеріал завжди був досить дорогий, тому в Україні XVI ст. з нього будували переважно 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 дією атмосферних опадів піщаник, із 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 *Мартін Грабовський*. Скульптурне оздоблення з'явилося в середині XVII ст., а четвертий поверх добудований наприкінці XIX ст.





Рисунок 132 – Чорна кам'яниця

Будівля в стилі галицького ренесансу вкрита так званим «діамантовим рустом» – різьбленим каменем із чотиригранним виступом на лицьовому боці. Вікна мають прямокутні обриси, вони прикрашені профільованими лиштвами 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 (рис. 132).

Інтер'єр будинку особливо не зазнавав реконструкції. У ньому збереглися ті самі 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 із мотивом гнutoї виноградної лози, грона якої клюють птахи. Тут по-народному передано живу мову природи. Загалом ця будівля, завдяки оригінальній композиції фасаду і своєрідному трактуванню ренесансних у своїй основі деталей, є самобутнім архітектурним витвором.

**Будинок Корнякта** (1573–1580 рр.) – 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 із готичними нервюрними склепіннями. Будинок Корнякта насамперед викликає захоплення прекрасним рустованим фасадом – стіни на всю висоту вкриті 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 палаццо 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 (рис. 133).



*Рисунок 133 – Будинок Корнякта: загальний вигляд і внутрішній двір*

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 р. 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 [24].

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. 133).

#### **5.4 Фортифікаційне та 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, зокрема й 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 бути Олеський, Жовквинський та інші. 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.) належить до пам'яток, які отримали ренесансний вигляд унаслідок 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 фактично представляє собою великий і добре укріплений житловий будинок зі скромним ренесансним декором (рис. 134). 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 ст., створення давньоруської кріпосної стіни;
- 2) XV – початок XVI ст., будівництво всередині стін двоповерхової споруди;
- 3) кінець XVI – початок XVII ст., розширення замкових приміщень.



Рисунок 134 – Олеський замок: фрагменти фасаду і загальний вид

**Свіржський замок** (XV–XVII ст.) – один із 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 25 м × 52 м. Були створені підземелля і магнатська резиденція, а сама споруда зміцнювалася двома вежами по краях. Варто 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 фронти, різьблені віконниці, кам'яні вази, розташовані біля сходів, і грифон на одному з фасадів (рис. 135).

**Жовківський замок** (1594–1606 рр.) був зведений архітектором *Павлом Щасливим* на замовлення засновника м. Жовква, коронного гетьмана Станіслава Жовкевського. За своїм інженерним рішенням Жовківський 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 (рис. 136). Жовківський замок оформлений в кращих традиціях ренесансу. Він чотирикутний, по кутах розташовані п'ятикутні триярусні вежі, з'єднані критими галереями з двоповерховими корпусами. В'їзд із ренесансним порталом по центру північно-західного крила укріплений чотириповерховою вежею. У внутрішньому дворі розташовується 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 [24].

**Старосільський замок** (1584–1589 рр.) – 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 *Амвросія 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 перебував 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 вигляд грізної фортеці.

Все, що зберіглося від Старосільського замку до наших днів, – це його величезні мури, заввишки близько 15 м і завширшки близько 2 м, укріплені контрфорсами. Замок займає площу близько 2 га і має форму неправильного п'ятикутника, до його стін прилягали 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 із білокам'яними різьбленими вазами, обелісками і волютами, які разом утворюють мальовничу корону (рис. 137, 138).



*Рисунок 135 – Свіржський замок: загальний вид і внутрішній двір*



*Рисунок 136 – Жовківський замок: види з різних ракурсів*



*Рисунок 137 – Старосільський замок: загальний вид і фрагмент*



*Рисунок 138 – Старосільський замок: фасади і башти*

**Палац Якуба Собеського (Поморянський замок)** (1619 р.) – це 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, покрив замок черепицею, заклав парк і теплиці. Після реставрації будова вже мало нагадувало собою замок і отримала риси класичного палацу. Лише одна вежа, що зберіглася і до наших днів, нагадувала про колишню велич цитаделі (рис. 139). 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 був чотирикутною у плані двоповерховою спорудою з круглими наріжними баштами і невеликим внутрішнім двором. В'їзд у замок здійснювався по підйомному мосту через ворота в центрі північного крила. Замок був оточений ровом, що заповнювався водою з річки Золота Липа.

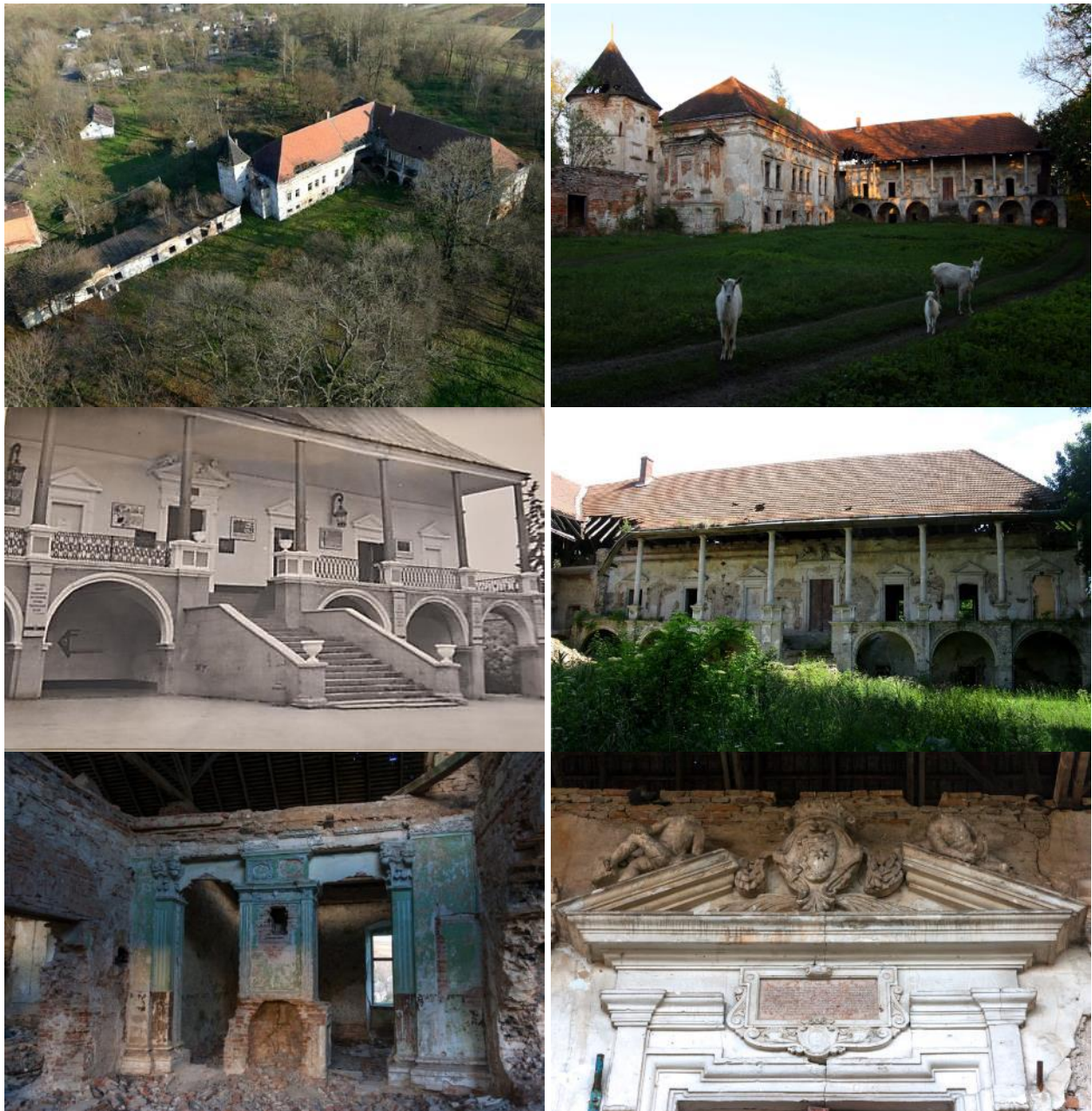


Рисунок 139 – Палац Якуба Собеського: загальний вид і фрагменти комплексу – історичний (ліворуч) і сучасний стан (праворуч), інтер'єр

Після багатьох перебудов і довгого періоду занепаду замок втратив свій первісний вигляд і перебуває 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. 139).

**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 (рис. 140, 141).

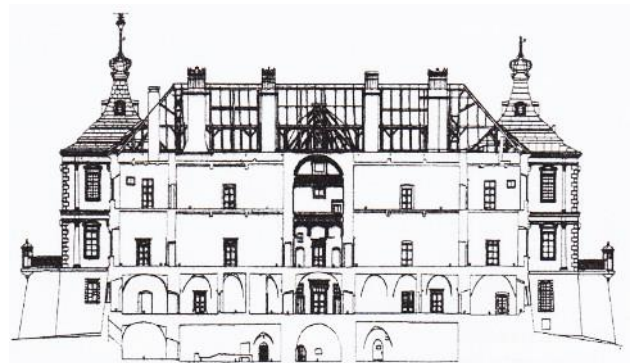
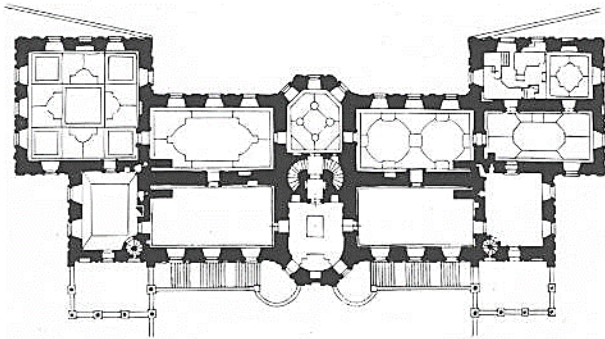
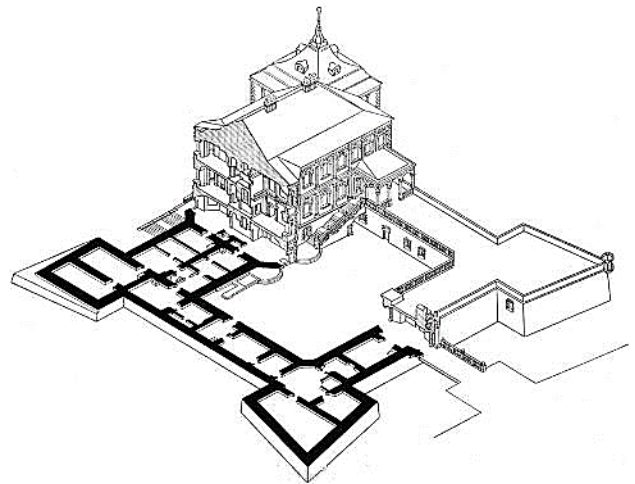
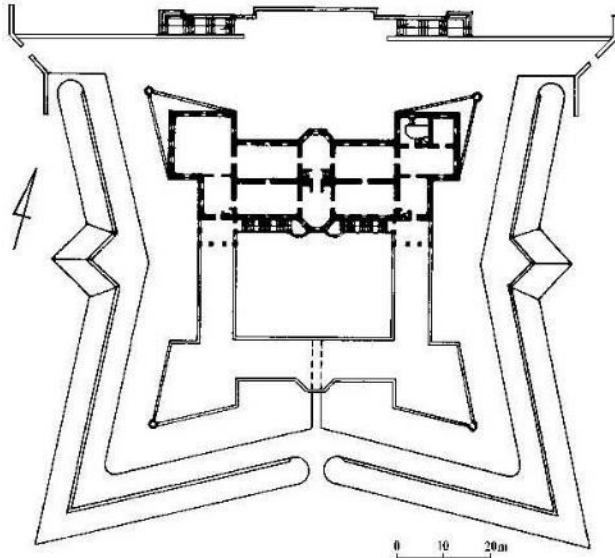


Рисунок 140 – Палац Станіслава Концупольського: загальний вид, плани і розрізи





*Рисунок 141 – Палац Станіслава Концпольського: фасад*

Між внутрішньою і зовнішньою стіною замку влаштовано каземати. Вимощена гладкими кам'яними плитами покрівля казематів утворює тераси, огорожені балюстрадами [5]. Ці тераси в разі військової потреби використовувались для розміщення гармат, а в мирний час – для прогулянок. Фортифікаційною спорудою можна було назвати досить умовно. Не зважаючи на деякі елементи фортеці – досить потужні стіни, облицьовані каменем рови, земляні вали, декоративні вежі-кавальєри по кутах – це був, більшою мірою, палац, розкішний і витончений (рис. 140, 141).

## РОЗДІЛ 6 АРХІТЕКТУРА В СТИЛІ БАРОКО В ІТАЛІЇ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ

### 6.1 Загальні риси архітектури бароко

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

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

Архітектурі бароко властиві:

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

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

Головною особливістю бароко є створення викривленого простору, де площини й об'єми – криволінійні й перетікають одне в одного; в планах переважають еліпси та прямокутники.

У дизайні фасадів широко використовується розкреповка, коли частина стіни виставляється трохи вперед або навпаки заглиблюється разом з усіма елементами. Виходить чергування опуклих й увігнутих секцій з ефектом просторової ілюзії. Ще більш виразною фасадну композицію роблять всілякі еркери, башти і балкони.

Специфічна ознака барокових будівель – свідоме порушення пропорцій античної ордерної системи. Частини ордера (база, антаблемент, капітель) розтягуються, накладаються одна на одну, скручуються. Барочні фасади активно оформляють колонами, об'ємним великим рельєфом, фронтонами лучкового типу. Вікна виконуються у вигляді овалів, півсфер, прямокутних прорізів. Замість колон для підтримки перекриттів, балюстрад і склепінь встановлюють статуї каріатид і атлантів. Традиційні барокові орнаменти містять арабески, гірлянди, раковини, картуші, квіткові вази, музичні інструменти. Кожна деталь пишно обрамлена [6].

Одна з особливостей архітектури бароко – активне використання маскаронів (масок у вигляді людських обличчя або морд тварин, розташованих анфас). Виготовляли їх з каменю й гіпсу, розміщували над входними дверима, віконними прорізами, арками. У кожній маски свій характер: спокійний, страхітливий, комічний. Тематику маскаронів обирали відповідно до профілю закладу: на будівлі суду вішали зображення богині правосуддя, левові голови, на театрі – драматичних персонажів, на церкві – ангелів та дітей. Монументальні скульптурні композиції – також один із характерних елементів стилю. Поза й вираз обличчя міфологічних

і біблійних фігур передають емоційне напруження, драматизм сюжету, що відповідає концепції складного устрою світу і людських пристрастей.

В інтер'єрі до основних рис бароко належить надмірне прикрашання. Стіни практично зникали під ліпниною, розписом, різьбленими панелями, скульптурами, колонами, дзеркалами. Золотисті, блакитні, рожеві кольори задавали урочисту атмосферу. Прагнення до гігантизму проявляється у масштабних меблях, величезних шафах, сходах. Завдяки чергуванню освітлених і затінених зон, що облаштовувалися за рахунок використання бічного освітлення, майстри створювали оптичні ефекти розширення простору [8].

## 6.2 Ранній етап розвитку архітектури бароко в Італії

Витоки архітектури бароко можна прослідкувати з періоду Відродження. Першим архітектурним об'єктом, що вважають прототипом і взірцем стилю бароко, є церква Іль Джезу (В ім'я Христа), зведена в Римі ще в XVI ст., у 1568–1584 рр., за проектом Джакомо да Віньоли (рис. 142). Застосований у ній прийом поєднання центрального високого об'єму з бічними завдяки декоративним волутам ліг в основу майже всіх культових об'єктів епохи бароко і в самій Італії, і в інших європейських країнах.

З-поміж прообразів архітектури бароко мистецтвознавці також виокремлюють гробницю Медичі, виконану великим Мікеланджело Буонароті у 1520–1534 рр. У ній яскраво відобразилося свідоме порушення законів розміщення ордерних елементів заради підвищення пластичності та художньої виразності архітектурної форми (рис. 143).

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

Доменіко Фонтана був талановитим архітектором, інженером та містобудівником. У 1585 р. папа Сикст V призначив Фонтану головним архітектором папської курії. У цей період Фонтана створив проекти перебудови *Квіринальського* (1573 р.) та *Латеранського* (1586 р.) *палаців* (рис. 144, 145). Ці об'єкти стали одними з перших барокових будівель Риму. Архітектурне рішення обох палаців дуже нагадує палаццо Фарнезе. З елементів, притаманних бароковій архітектурі, у Латеранському палаці можна відзначити розірвані фронтони головної вхідної групи, а у Квіринальському – застосування декоративних волут для акцентування входу.



Рисунок 142 – Церква Іль Джезу



Рисунок 143 – Капелла Медічі



Рисунок 144 – Квіринальський палац



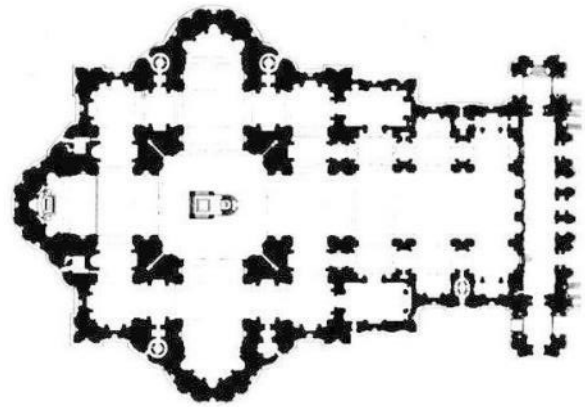
Рисунок 145 – Латеранський палац

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

Після смерті Доменіко Фонтани головним архітектором собору Святого Петра був **Карло Мадерно** (1556–1629 рр.). Він додав до нього величезну базилікальну частина, яку в 1612 р. закінчив громіздким фасадом. Величний монументальний фасад докорінно змінив ідеї Браманте та Мікеланджело: купол «відійшов» на задній план і в об'ємі собору домінує площа фасаду з великим ордером (рис. 146, 147).



Рисунок 146 – Собор Святого Петра: сприйняття фасаду і купола з далекої і близької відстані



*Рисунок 147 – Собор Святого Петра: загальний вид, план та інтер'єр*



*Рисунок 148 – Церква Санта Сусанна*

До архітектурних об'єктів Карло Мадерни, зведених повністю в стилі бароко, належить *церква Санта-Сусанна* (1596–1603 рр.). Її лейтмотивом є застосування декоративних волют для візуального поєднання на фасаді високого центрального і низьких бічних об'ємів (рішення, вперше застосоване в церкві Іль Джезу). До елементів барокової архітектури також належать розірвані фронтони, ніші на фасаді, заповнені скульптурою, декоративні балкони і балюстради тощо (рис. 148).

### 6.3 Архітектурна творчість Джованні Лоренцо Берніні

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

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

Берніні проектував світські будівлі, церкви, каплиці, церковні вівтарі, статуї і групи на міфологічні та релігійні сюжети, а також розробляв великі об'єкти, що поєднують в собі архітектуру і скульптуру, такі як публічні фонтани і урочисті надгробні пам'ятники. Переважно завдяки церквам, побудованим за його проектами, католицька столиця отримала бароковий характер [6].

Як скульптор і архітектор він ще в молоді роки виконав багато замовлень кардинала Барберіні, і коли той у 1623 р. став папою римським (Урбан VIII), Берніні став «улюбленим архітектором папи». Тепер він відігравав досить значну роль у масштабах міста, як скульптор, архітектор і містобудівник. Після смерті Карло Мадерно у 1629 р. Берніні був призначений головним архітектором собору Святого Петра.

Серед його робіт у сфері світської архітектури безліч римських палаців: після смерті Карло Мадерни Берніні взяв на себе керівництво зведенням *палаццо Барберіні* (1630 р.). Над ним він працював у співавторстві з архітектором Франческо Борроміні і художником та архітектором П'єтро да Кортоне. Берніні, ймовірно, належить центральна частина головного фасаду. Форми триярусною ордерної аркади сповнені чіткості і суворості, як і її давньоримські і ренесансні прототипи. План палаццо вирізняється включенням великої кількості відкритих галерей і залів у першому поверсі, овальною формою парадних залів, складним об'ємно-планувальним рішенням чисельних сходів. Одні з них (квадратні) запроєктував Берніні, а другі (овальні) – Борроміні. Саме Берніні та Борроміні відіграли провідну роль у виникненні римської архітектури бароко. Однак, у подальшому між ними розгорілася конкуренція за підряди, яка переросла у відверту ворожнечу (рис. 149).

Палацова архітектура – не та сфера, в якій з найбільшою яскравістю виявилася незвичайна різнобічність генія Берніні. Але авторству Берніні належать також *палаццо Монтечіторіо (Людовізі)* та *палаццо Одескалкі-Кіджі*. Обидва палаццо витримані в суворих

стриманих формах, барокових елементів дуже мало, і зосереджені вони, переважно на вхідних групах.

У композиції *палаццо Монтечіторіо* (поч. у 1650 р.) виявилася властива всій архітектурі бароко увага до містобудівного стану будівлі. Весь його довгий головний фасад вигинається відповідно до обрисів площі, на яку палац орієнтований, і напрямку прилеглих вулиць. Середня частина виділена ризалітом і виступає вперед. Крила поступово відступають. Площина триярусного, увінчаного аттиком фасаду гладко оштукатурена. Лише межі ризалітів і злами бічних крил виділені пілястрами.

*Палаццо Кіджі* (поч. у 1664 р.) було розпочате Мадерною. Спочатку воно мало симетричну композицію з семипрольотним центральним ризалітом та боковими крилами. Берніні подовжив праве крило, обробивши і його пілястрами великого ордера. У наслідок цього палац отримав тринадцять прольотів і два портали.

У культових будівлях Берніні, особливо у їхніх інтер'єрах, барокові мотиви зазвучали на повний голос.

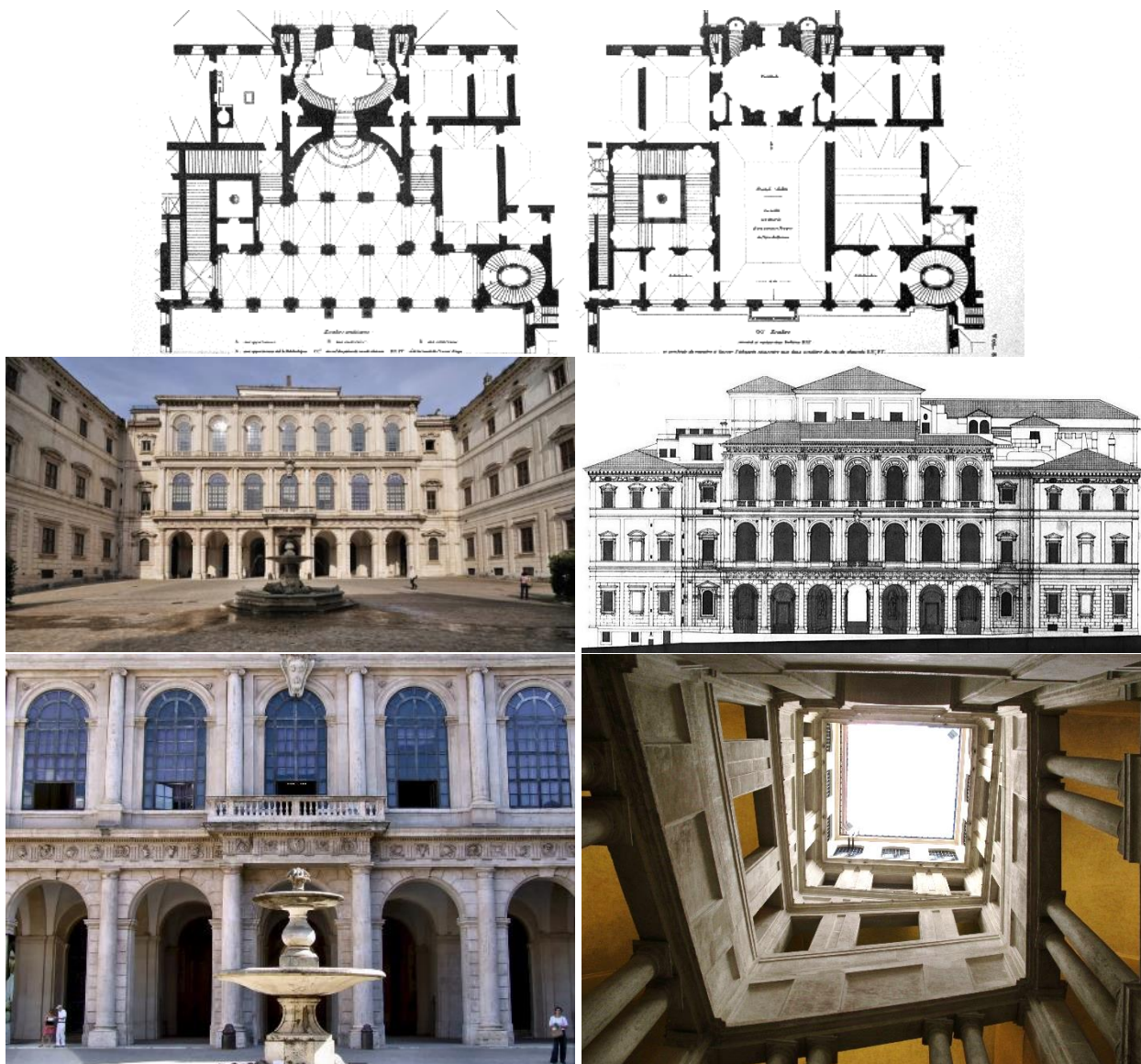


Рисунок 149 – Палаццо Барберіні. Загальний вигляд і креслення планів поверхів та фасаду

*Капела Раймонді* (1642–1646 рр.) у церкві Сан-П'єтро-ін Монторіо показала, як Берніні міг користуватися прихованими джерелами освітлення для імітування «божественного

втручання»: приховане вікно знаходиться за напівколонами і промені світла, немов божественне сяйво, освітлюють вівтар (рис. 150). Завдяки повному облицюванню кімнати білим мармуром та безлічі джерел світла кімната видається дуже яскравою, кольорові акценти використані лише на склепінні. Підлога з білого мармуру прикрашена грецьким хрестом із темно-сірого мармуру. Каплиця відокремлена від церкви мармуровою балюстрадою.

**Капела Корнаро** (1651 р.) у церкві Санта-Марія-делла-Вітторія стала прикладом уміння Берніні поєднувати скульптуру, архітектуру, фрески, ліпнину й освітлення в єдине ціле. Центральною точкою капели є скульптурна група «Екстаз святої Терези», що зображає екстаз іспанської черниці Терези Авільської. Берніні представляє глядачеві яскраву картину, виконану в блискучому білому мармурі: завмерла Тереза і ангел із безтурботною посмішкою, що обережно направляє стрілу в серце святої [8]. По обидва боки від скульптури розташовані своєрідні театральні ложі, з рельєфними зображеннями членів сім'ї Корнаро (венетіанської сім'ї, включаючи кардинала Федеріко Корнаро, який і замовив капелу), занурених у розмову між собою, імовірно, про подію, що відбувається перед ними (рис. 151, 152).



Рисунок 150 – Капела Раймонді: зовнішній вигляд, планувальна схема та інтер'єр



Рисунок 151 – Капела Корнаро: загальний вид



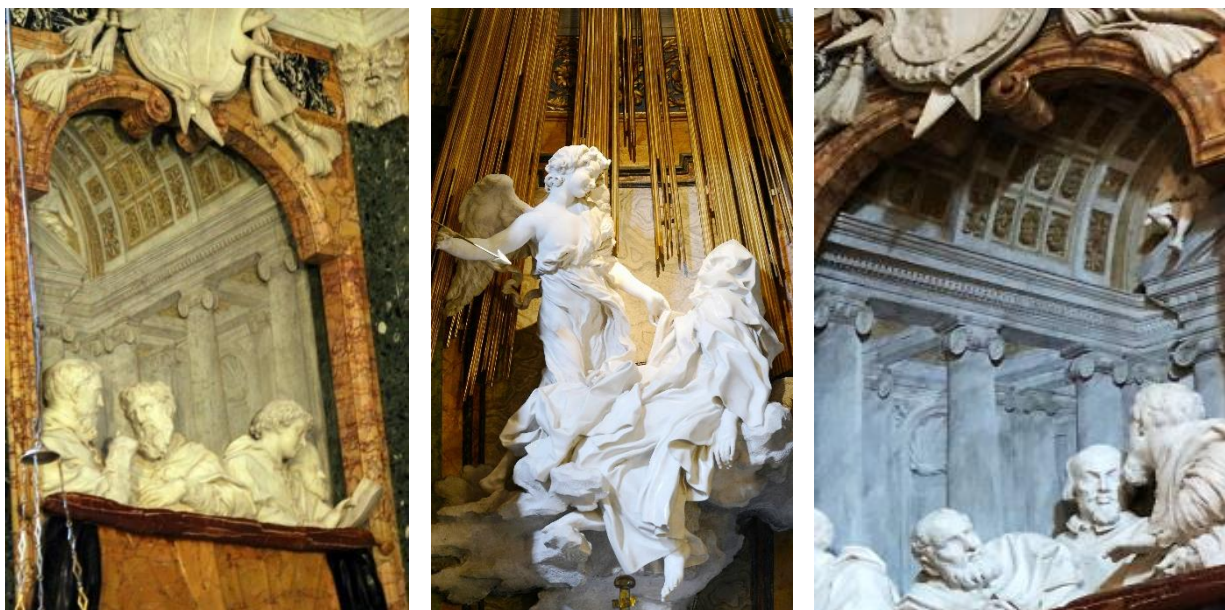


Рисунок 152 – Капелла Корнаро: фрагменти архітектурного і скульптурного рішення

Результатом стало складне, але тонко організоване середовище, що забезпечує піднесену духовну обстановку для максимальної передачі глядачеві відчуття чудесної події. У капелі Корнаро Берніні об'єднав різні форми образотворчого мистецтва і технічні засоби, що були в його розпорядженні: приховане освітлення, позолочені промені, архітектурну перспективу, потаємні лінзи і більше двадцяти різних видів кольорового мармуру.

Серед інших капел, запроєктованих Берніні, можна відзначити *капелу Кіджі* в церкві Санта-Марія-дель-Пополо, *капелу Святого Причастя* в соборі Святого Петра тощо. За проектами Берніні також зведено і реконструйовано багато церков. Перший архітектурний проект Берніні – ремонт *церкви Санта-Бібiana* (1624–1626 рр.).

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

План церкви овальний, повернутий довгою віссю поперек осі, що йде від головного входу до вітара. Це вносить динаміку в оточений капелами внутрішній простір. Однак поперечний розвиток немов зупинено устоями, які поставлені по довгій осі овалу, на відміну від звичайно прийнятого розташування, при якому по основних осях композиції знаходяться капели або ніші. Ритмічний ряд устоїв, сполучених антаблементом і розміщених навколо всього основного простору церкви, порушений по короткій осі овалу, де замість звичайної ячейки з капелою утворені ширші вхідна і вітарна ніші. Купол, суцільно вкритий шестигранними кесонами, додатково розчленований ребрами, що піднімаються від кожного устою вгору, до вузького ліхтаря. В основі купола, над антаблементом, влаштовані вікна, які добре освітлюють церкву [13]. Уся нижня ордерна частина церкви покрита темним мармуром, а пофарбований у білий колір купол оздоблений золотом (рис. 153).

Внутрішній простір церкви досить чітко виражено у зовнішніх об'ємах. Нижній овальний циліндр, що охоплює капели, за допомогою красиво промальованих волют переходить у верхній циліндр, що приховує купол. Однак не ці об'єми привертають увагу перехожих. Церква дещо відсунута в глибину ділянки і перед нею утворено невеликий простір.

Увігнута невисока стінка, що обрамляє його і контрастує з об'ємом церкви, направляє віруючих до високого величного портику і легкої, піднятої на високих напівкруглих сходах вхідної напівротонди, увінчаної криволінійним розірваним фронтоном із вписаною в нього короною.

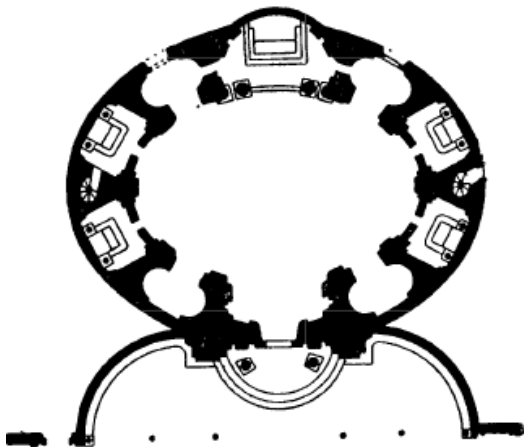


Рисунок 153 – Церква-Сант-Андреа-аль-Квірінале: загальний вигляд, план та купол

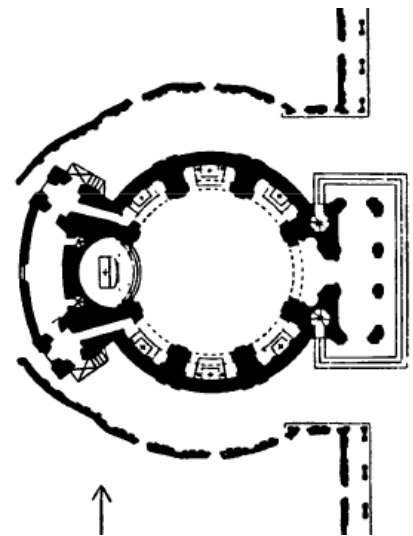


Рисунок 154 – Церква Санта-Марія дель Ассунсьон: загальний вигляд і план

Церква *Санта-Марія дель Ассунсьон* в Ариччі (1662–1664 рр.) вирішена у плані як коло, оточене капелами. Весь циліндричний об'єм, як у Пантеоні, замкнутий великим куполом. До циліндра приставлений арочний портик. За задумом архітектора об'єм вписаний у дуже тісний двір, до того ж будівлі охоплюють церкву з трьох боків, залишаючи відкритою тільки сторону портика (рис. 154). Серед інших церков, зведених Берніні, можна відзначити *Сан-Томмазо да Вілланова* у Кастель-Гандольфо (1658–1661 рр.) і *Санта Марія ді Галоро* в Ариччі (1660-ті рр.)

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

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

*Балдахін Святого Петра* (1624–1633 рр.) – це колосальний урочистий покров над гробницею святого Петра; парадна, громіздка й вигадлива споруда, що вирізняється складністю і дрібністю форм, неспокійною динамікою обрисів. Він був центральним елементом амбітного плану Берніні й Урбана VIII по оздобленню нещодавно закінченого, але ще не декорованого собору Святого Петра і коштував близько 200 000 скуді (приблизно 8 млн. доларів). Масивний ківорій з позолоченої бронзи, підтримуваний чотирма витими колонами, вознісся майже на 30 метрів над землею. Мотив витих колон з'являється вперше в готичній архітектурі; ця по суті деконструктивна форма використовується Берніні і набуває тут, у соборі Святого Петра, значення однієї з основних архітектурних тем. І колони, обплетені лавровими гілками, і сам балдахін покриті черню; на цьому тлі виступають позолочені блискучі деталі, що породжує сильний художньо-архітектурний ефект [10]. Поліхромність, світлові контрасти, динамічність і яскравість підсилюють бурхливий пафос цього твору, типового для офіційного церковного мистецтва Італії часу зрілого бароко (рис. 155).

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

*Кафедра святого Петра* (1656–1665 рр.) – це грандіозна вівтарна композиція в центральній вівтарній ніші собору. «Кафедра» або «Трон святого Петра» – рід колосального релікварію понад 30 метрів заввишки. Це особлива велична споруда, в яку закладені залишки дерев'яного крісла, що, за переказами, належало апостолу Петру. Тому центральна частина споруди нагадує подобу трону, підтримуваного величезними статуями святих. Цоколь складається з кольорових кам'яних брил, трон і статуї виблискують позолотою; над ними злітають ангели, клубочаться хмари, блищать металеві промені та світиться овальне вікно, в яке проникає ззовні сонячне світло. У «Кафедрі» все нагромаджене, все строкате, усе сліпить, не дає зосередитися на конструктивній, пластичній сутності споруди (рис. 156).



*Рисунок 155 – Балдахін Святого Петра*



*Рисунок 156 – Кафедра Святого Петра*

У 1636 р. папа Урбан VIII, поспішаючи закінчити із зовнішнім оздобленням собору Святого Петра, велів Берніні побудувати дві давно задумані дзвіниці на фасаді. Фундаменти під них були зроблені ще при Карло Мадерні. Після того, як у 1641 р. перша башта була побудована, на фасаді почали з'являтися тріщини, проте роботи на другій вежі були продовжені і був споруджений перший ярус. Роботи були зупинені тільки в 1642 р. Після смерті Урбана VIII у 1644 р. і сходження на престол Інокентія X, противники Берніні (особливо Борроміні) підняли великий галас через тріщини, передрікаючи руйнування всього собору і покладаючи провину на Берніні. Дослідження показало, що причиною були дефекти фундаментів, запроектованих Мадерно, і провину Берніні в події не було. Це було підтверджено і пізнішим розслідуванням, проведеним у 1680 р., в період правління папи Інокентія XI. Однак, репутація Берніні була серйозно підірвана, і в лютому 1646 р. його противники переконали папу Інокентія X віддати наказ про знесення веж.

Не зважаючи на це, Берніні частково зберіг папське заступництво. Під керівництвом Берніні тривали роботи з оздоблення інтер'єрів собору та були збудовані величні площа та колонада перед собором.

**Колонада Святого Петра** (1656–1667 рр.) – це своєрідне «обрамлення» площі перед собором; колосальні колонади у вигляді напівовалів, що охоплюють площу і перетворюють її на грандіозний «передпокій» будівлі. Колонада складається з чотирьох рядів колон (284 колони та 80 стовпів) тосканського ордеру, має 19 м заввишки, і складає суворе за малюнком, незамкнуте коло. Форми колон, капітелей, антаблементів, що утворюють напівкруглі галереї, Берніні обрав дуже прості й суворі; дух бароко проявляється тут у широті охоплення простору, в ансамблевості всього рішення в цілому, в овальній формі площі та колонади. Овальна форма колонади створює ілюзорну рухливість, бо ракурси змінюються залежно від кута зору. Якщо стати в певних точках площі, то можна спостерігати задуманий Берніні оптичний ефект: колони всіх рядів колонади шикуються в один ряд. Колонади прості, суворі і зрозумілі за конструкцією, у них немає ускладнень, зайвих декоративних елементів. Водочас, колонади надзвичайно монументальні: величезні стовбури підтримують пружно вигнуту стрічку антаблементу, вище якої в чіткому ритмі – понад 140 статуй святих, виконаних учнями школи Берніні (рис. 157, 158).



Рисунок 157 – Колонада Святого Петра: загальний вид



Рисунок 158 – Колоннада Святого Петра: фрагменти і планувальна схема

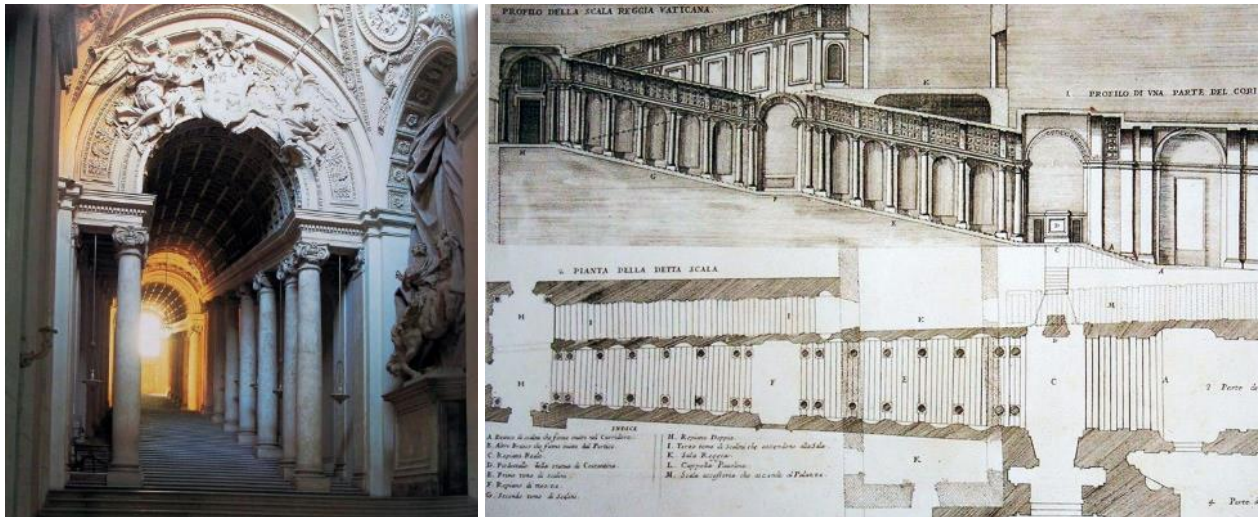


Рисунок 159 – Скала Реджа

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

Завдання, яке стояло перед майстром, мало великі композиційні труднощі. Клиноподібний простір, відведений для сходів, стиснуто між собором і стінами приміщень, над якими розташована Сікстинська капела. Нижні марші, розміщені по прямій один за одним, є продовженням правого коридору, що обрамляє трапецієподібну частину площі святого Петра. Потім сходи повертається на 180°, і останній марш, невидимий знизу, йде у зворотному напрямку. Обидва нижніх марші з підйомом поступово звужуються, а висота сходового простору знижується [20]. Марші фланковані двома відставленими від стін іонічними колонадами, на які спирається внутрішня склепінчаста стеля, що зменшується за висотою відповідно зі зменшенням загальних габаритів сходів (рис. 159).

#### 6.4 Архітектурна творчість Франческо Борроміні

**Франческо Борроміні** (справжнє ім'я – Франческо Кастеллі; 1599–1667 рр.) – великий італійський архітектор, найрадикальніший представник раннього бароко, який працював у

Римі. Його творчій манері були властиві відсутність прямих ліній, розмаїття вигадливих і химерних архітектурних деталей, ускладнене планування інтер'єрів із запаморочливими перепадами рівнів.

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

Одна з найперших робіт Борроміні – *Перспективна галерея палаццо Спада* (1632–1638 рр.). Вона була зведена в садовому корпусі палаццо Спада і вирішена як коридор зі склепінням, що спирається на розташовані уздовж стін два ряди тосканських колон. Архітектурне рішення дуже винахідливе: за допомогою штучної перспективи, сильного конусоподібного звуження простору коридору і використання енергійного світлотіньового контрасту Борроміні зумів короткому просторовому відрізку (довжина галереї близько 9 м) надати вид протяжної склепінчастою галереї (сприймається близько 30–35 м), у далекому арковому отворі якої вимальовується освітлена сонцем садова статуя (реальна висота – 0,6 м, візуально сприймається – в людський зріст) (рис. 160).

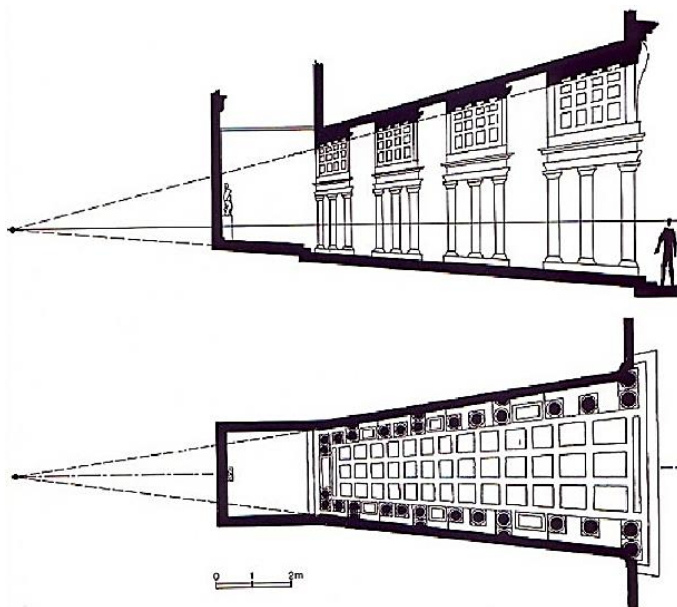


Рисунок 160 – Перспективна галерея палаццо Спада

*Церква Сан-Карло аль Кватро Фонтане* (1633–1637 рр.; 1660-ті рр.) – одна з найкращих культових споруд в італійському бароко. За дивним збігом обставин вона відзначає не тільки початок найбільш активного періоду в діяльності майстра (1630-ті рр.), але також і фінал його творчості, оскільки фасад церкви залишався тривалий час незавершеним (після закінчення всіх інших робіт) і був виконаний майстром лише перед самою його смертю, ставши однією з його останніх робіт [20].

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

У внутрішньому дворіку монастиря Борроміні домогся ефекту, не вдаючись до орнаменталізації та декору. Навпаки, він дуже стриманий в обробці, в чому легко переконатися з першого погляду на скромну обхідну галерею. Цей двір з його суворими архітектурними формами слугує зразком вирішення завдання виключно засобами архітектури. Його плавно

вигнуті обриси в плані є прикладом уміння Борроміні вдихнути нове життя в будь-які архітектурні форми. Він спарив колони по довгих сторонах двору, зрізав кути, обробивши їх кривими в плані антаблементами, і, ритмічно чергуючи архівольти з горизонталлю, по-новому подав мотив арочного та двох прямокутних отворів, що мають назву «палладіанського вікна».

План церкви і монастиря з великою віртуозністю вписаний в незначну за розмірами ділянку, кут якої зрізаний і був прикрашений згодом фонтаном. В основі об'ємів церкви Сан Карло лежить циліндр, перекритий куполом і орієнтований великою віссю по руху від головного входу до віттаря. Однак простір церкви вкрай ускладнено розташованими хрест-навхрест еліптичними нішами і прорізами в сусідні приміщення. Розміщені з боків ніші невеликі по глибині, зате вхідні і віттарна глибокі й підкреслюють глибинну орієнтацію основного овалу. Вся нижня частина церкви оброблена ордером з сильно виступаючими, майже вільно поставленими коринфськими колонами, які об'єднує антаблемент, що огинає всі обриси плану. Він чітко відокремлює нижню частину церкви від парусів і арок, що перекривають нерівні апсиди. Над всім панує високий овальний купол, оброблений серією різноманітних за формою, невеликих, але глибоких кессончиків. В інтер'єрі церкви немає площин, у ньому все неспокійно і напружено, всі поверхні викривлені, то виступають вперед, то западають, перетікаючи одна в іншу. Цим хвилеподібним рухом охоплені всі форми споруди. Це хвилеподібне ліплення поверхонь – специфічна риса архітектури, введена Борроміні [6].

У головному фасаді церкви Сан Карло отримали розвиток барокові форми, виконані з притаманною Борроміні динамікою і мальовничістю. В основу композиції розчленованого двоярусними колонами і прикрашеного нішами фасаду покладений той самий прийом побудови складної хвилеподібної форми (опуклою середини і увігнутих країв), який є основою композиції інтер'єру. Цим досягається стильова єдність фасаду та інтер'єру, а також багатство форм і ракурсів. Загальний рух архітектурних форм фасаду направлено до осередку композиції – вхідного порталу, над якими поміщена статуя св. Карла Борромея. Лише маленький клуатр церкви ясністю своїх форм вносить заспокійливу ноту в загальний драматичний задум цієї споруди.

Центральна вісь фасаду сильно виділена: над вхідним отвором, в ніші, утвореній крилами двох ангелів, поставлена фігура святого Карло Борромея, покровителя церкви; над балюстрадою балкончика, утвореного виступом карнизу нижнього ордера, – едікула, увінчана чимось на зразок шолома; потім, підтримуваний ангелами овальний медальйон, що рішуче перерізує антаблемент і балюстраду другого ярусу і увінчується своєрідним скульптурним кокошником [15].

Загалом фасад має форму фрагментарну, переривчасту, антимонументальну і задуманий як елемент інтер'єру вулиці чи релікварій. Розташований на розі вулиць, він навмисно розбиває симетрію перехрестя Кватро Фонтане. При створенні фасаду Сан-Карло Борроміні розрізував поверхні стін, розламував лінії, створював найтонший і примхливий візерунок декору; він унікав благородних матеріалів: замість мармуру застосовував цеглу, штукатурку, гіпс (матеріали дешеві, але податливі). Борроміні прагне до максимального стиснення простору, уникаючи великих мас, він загострює обриси і виставляє їх на розсіяне світло, перевертає, часто зміщує функцію перспективи, користуючись нею для того, щоб скоротити, а не продовжити простір (рис. 161).



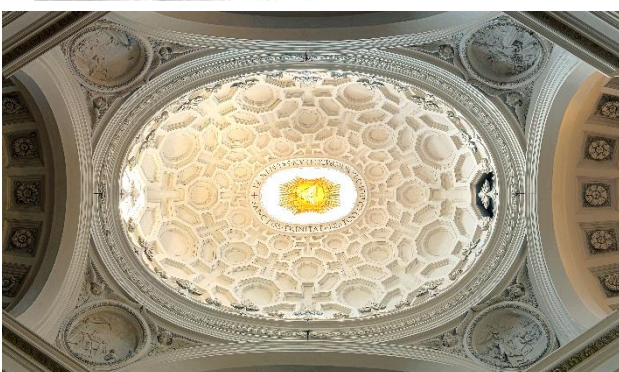
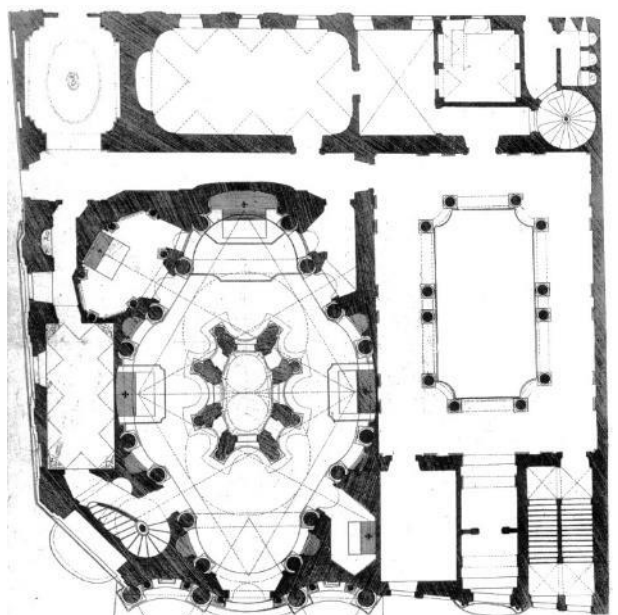
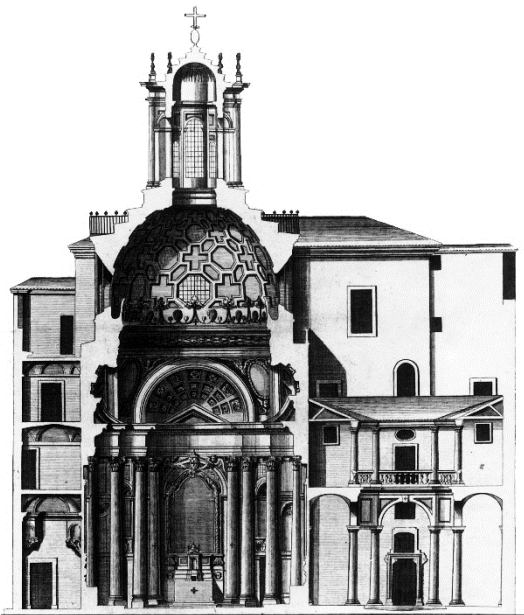


Рисунок 161 – Церква Сан Карло аль Кватро Фонтане: загальний вигляд, креслення та інтер'єр

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

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

Зараз важко уявити собі, наскільки несподіваним здаватися цей купол сучасникам. До того ж були відомі лише восьмигранні, круглі й овальні в плані куполи. Тут же кожна секція куполу була відповіддю певному криволінійному елементу шестилопастного плану [13].

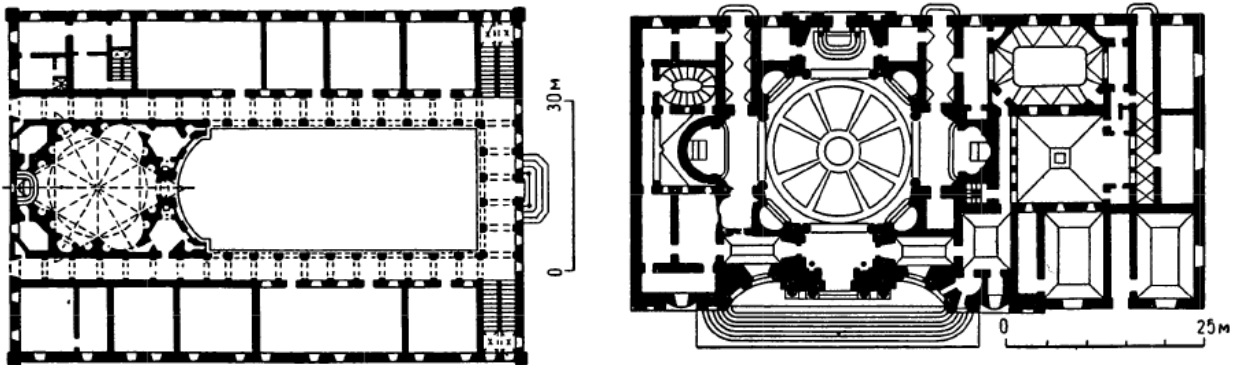
Барабан ліхтаря оточений шістьма групами спарених колонок, увінчаних криволінійним карнизом. Над ним піднімається фантастичне вінчання: йде догори спіраль, на яку надіта вінчаюча корона, – повне своєрідності, близьке по духу сучасній скульптурі завершення (рис. 162, 163).

В *Ораторії Філіпа Нері* (1637–1643 рр.) немає неспокійних хвилеподібних ліній, але поверхня фасаду злегка ввігнута. Уся поверхня фасаду оброблена двома ярусами ордерів, пілястри поставлені під кутом і при одному й тому самому освітленні завжди виглядають порізнному, причому бічні пілястри зроблені подвійними, вони немов накладені одна на іншу. Усі конструктивні частини будівлі нічого не несуть, іноді, навпаки, суперечать своїй функції, як антаблемент нижнього ярусу, розірваний трикутними фронтонами вікон. У другому поверсі над балкончиком зроблена побудована за законами перспективи, оброблена кесонами ніша. Середні три прольоти з п'яти увінчані фронтоном складних обрисів. Отже, навіть плоскому фасаду Борроміні зумів надати деяку глибину (рис. 165).

У процесі реставрації *інтер'єру базилики Сан-Джованні ін Латерано* (1646–1650 рр.) Борроміні довелося мати справу з великим внутрішнім простором, у якому не можна було змінити ні розміри, ні межі. Тому він немов заново одягає античні стіни, використовуючи освітлення для посилення значення світлих площин стін і їхнього елегантного вбрання, створюючи у такий спосіб враження, що віруючі прикрасили квітами та пальмовим листям церкву в день свята [6].



*Рисунок 162 – Церква Сант-Іво дельла Сapiєнца: загальний вид і купол*



*Рисунок 163 – Плани церков Сант-Іво дельла Сapiєнца (ліворуч) та Сант Аньєзе ін Агоне (праворуч)*



*Рисунок 164 – Церква Сант Аньєзе ін Агоне: загальний вид та інтер'єр*



Рисунок 165 – Оракторій Філіна Нері

*Церква Сант-Аньезе-ін-Агоне* (святої Агнеси, 1652–1661 рр.) була запроєктована Джироламо Райнальдї, але будівництво відбувалося під керівництвом Франческо Борроміні, який істотно змінив проєкт. Хрестоподібна в плані церква з восьмигранником у центрі отримала настільки сильно розвинені поперечні апсиди, що весь її підкупольний простір отримав поперечну організацію. Фасад ще сильніше розвинений в ширину, оскільки він приховує додаткові дрібні приміщення, що охоплюють церковний простір. Він також є поєднанням прямих та кривих поверхонь. Уся центральна частина ввігнута і наближена до середохрестя, завдяки чому не тільки купол, але й високий барабан, оточений сильно розкрепованими парними пілястрами, добре видно з вузькою площі. По боках фасаду височать дві дзвіниці, мабуть, данина архітектурним традиціям Ломбардії, батьківщини Борроміні. Але трактування їх абсолютно нове: це просторові, пронизані повітрям ордерні побудови. Борроміні збільшив відстань між дзвіницями, завдяки цьому підкресливши композиційну роль купола. Створений Борроміні в такий спосіб тип купольної церковної споруди з двома дзвіницями отримав широке поширення в західноєвропейській архітектурі XVII–XVIII ст. (рис. 163, 164).

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

Завершити реконструкцію церкви Сан-Джованні-деї-Фіорентіні Борроміні не дали. У ній він виконав лише *капелу Фальконьєрі* (1667 р.). Борроміні в черговий раз був звинувачений своїми «колегами-противниками» у культивуванні ексцентричності й у тому, що дозволяв собі занадто багато вольностей в архітектурі. Це спровокувало у Борроміні тяжку депресію, внаслідок якої він спалив рукописи і малюнки, а потім покінчив із собою.

### 6.5 Пізній етап розвитку італійського бароко

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

Еволюція фасаду, початок якій поклав Віньола в проєкті церкви Іль-Джезу, йде одночасно за напрямками все більшого композиційного об'єднання архітектурних форм та

посилення їхньої пластичної виразності. Прямі площини змінюються вигнутими, замість колишніх пілястр з'являються напівколони, а потім і колони, які навіть починають відділятися від фасаду, завдяки чому його просторова структура ще більше ускладнюється і збагачується. Усі ці прийоми підсилюють патетичний характер культової архітектури, активізують силу її пластичного впливу [6].

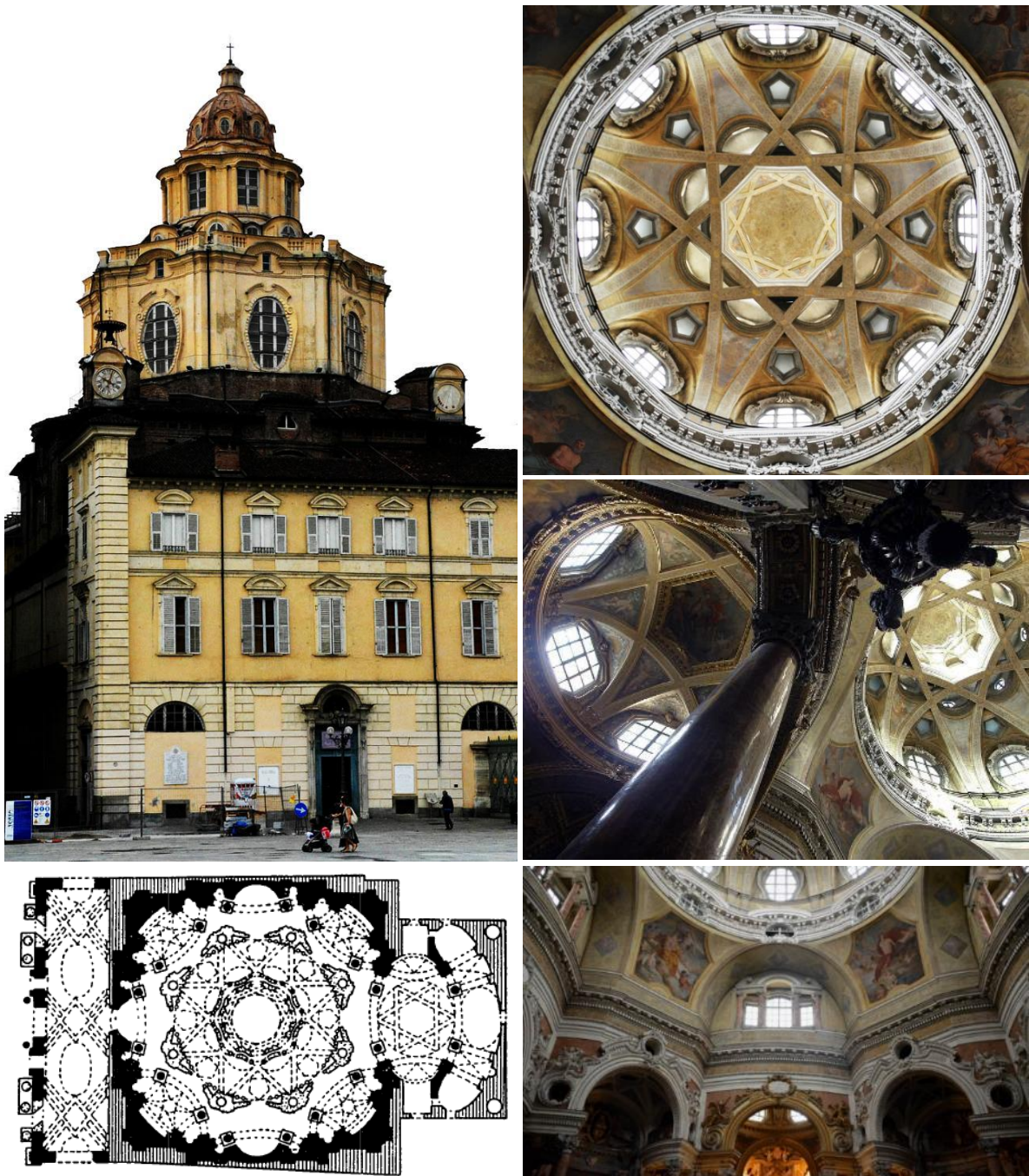
Серед майстрів пізнього бароко, що працювали в Римі, варто відзначити *Карло Райнальді*, сина архітектора Джироламо Райнальді. Цікавою є побудована майстром **церква *Санта Марія-ін-Кампітеллі*** (1665–1667 рр.). Двох'ярусний фасад церкви нагадує церкву Іль-Джезу. Висока, вражаюча фасадна стіна, що «прикриває» основний об'єм споруди, тектонічно побудована на поєднанні двох колонних портиків, які то виступають вперед, то відходять назад (рис. 166). Сильно винесені вперед колони, важкий розкрепований фронтон і складний, розвинений у глиб простір, з боків якого влаштовані поперечні відсіки, що утворюють капели, – головні засоби пластичної розробки фасаду. Ефектно і красиво задумане завершення у вигляді вбудованих один в одного лучкових і трикутних фронтонів.



Рисунок 166 – Церква *Санта Марія-ін-Кампітеллі*

Серед північноіталійських архітекторів одним із найяскравіших був *Гваріно Гваріні* – чернець-театинець, теолог, математик і архітектор; автор низки книг з архітектури, філософії, фортифікації та математики. Талант Гваріні відрізнявся не меншою своєрідністю, ніж геніальна обдарованість Борроміні; за схильністю до мальовничості та напруженості форм він мало не перевершував свого римського побратима. В його творчому наробку є світські споруди, але переважна більшість об'єктів – культові. **Церква *Сан Лоренцо*** в Турині (1668–1687 рр.), зведена Гваріні для чернечого ордену, до якого він належав, є, мабуть, шедевром майстра. За об'ємно-просторовим рішенням церква Сан-Лоренцо незвичайна: «прихована», «непомітна» зовні, що не має, на відміну від звичних нам храмів, фасаду. Вхід у неї виглядає, як вхід у звичайний будинок, але всередині відвідувача чекає буяння поліхромного мармуру та позолоти і незвичайна геометрія простору. Квадратний план тут ускладнений врізаними в нього криволінійними частинами, овальною апсидою й екседрами по кутах. Купол позбавлений чітких для глядача обрисів; він немов «літає» на шістнадцяти з'єднаних попарно і взаємно пересічних арках. Він здається наскрізним завдяки восьми овальним вікнам, що перебувають десь позаду цих арок. Ефекти світлотіні тут абсолютно виняткові. Снопи світла, що

переміщуються разом із сонцем, вихоплюють із тіні то одну деталь, то іншу. Загалом світлий інтер'єр завжди має якісь затінені, оповиті сутінками частини з таємничим мерехтінням. Усе це відображає містичні настрої церковної і світської верхівки суспільства у цю епоху [20]. Водночас, математичний раціоналізм підштовхнув майстра на милування функціональними конструктивними формами пересічних арок (рис. 167).



*Рисунок 167 – Церква Сан Лоренцо в Туріні: загальний вид, план та інтер'єр*

Окремою сторінкою розвитку пізнього італійського бароко є сицилійське бароко.

Сицилійське бароко – форма барокової архітектури, яка переважала на Сицилії в XVII і XVIII ст. Цей вид характеризується не тільки типовими для бароко криволінійними формами, але й містить всілякі різновиди усміхнених масок, пугті й особливу пишність, завдяки чому Сицилія отримала унікальний архітектурний стиль. Сицилійське бароко зобов'язане своєю

появою жакхливому землетрусу на острові в 1693 р., слідом за яким послідувало повсюдне відновлення міст і всіх архітектурних будівель. Це дало місцевим архітекторам велику свободу для втілення своїх найрізноманітніших проєктів. Основні особливості сицилійського бароко:

– широке застосування масок і пугті, які, зазвичай, підтримують балкони або антаблемент;

– балкони прикрашаються кованими залізними баясінами різних складних форм;

– зведення складних зовнішніх сходів;

– будівництво увігнутих або опуклих фасадів;

– будівництво дзвіниці окремо від церкви, врозр'яз із загальноталійською традицією;

– інкрустація кольоровим мармуром підлог і стін;

– переважно темний (від сірого до чорного) колір фасадів (будівництво з дешевого та доступного матеріалу – вулканічного каменю [6].

Найяскравіші представники сицилійського бароко – Розаріо Галіарді, Джованні Баттіста Ваккаріні, Стефано Іттар. Найвидатнішою спорудою *Розаріо Галіарді* був **Кафедральний собор Модіки** (1738 р.) (рис. 168). *Стефано Іттар* уславився завдяки зведенню **Колегіальної базилики (Санта Марія дель Елемосіна)** в м. Катанія (1768 р.) (рис. 169). *Джованні Баттіста Ваккаріні* є автором **фасаду Кафедрального собору** в м. Катанія (рис. 170).



Рисунок 168 – Кафедральний собор Модіки



Рисунок 169 – Колегіальна базилика



Рисунок 170 – Кафедральний собор Катанії

Одночасно з розвитком культової архітектури, в період пізнього італійського бароко значного розвитку отримало палацове і садибне будівництво. Одним із найчудовіших палацових комплексів того часу є мисливський **замок Ступініджі** (з 1729 р.), зведений на околицях Турина для Савойських монархів за проєктом *Філіппо Ювара* (рис. 171).

В основу будівництва замського мисливського замку Ступініджі була покладена ідея створення ансамблю, в якому б ландшафт, парк та будови поєднувалися один з одним за допомогою осей, до того ж будови розміщувались у центрі, тобто в точці їхнього перетину. Римська школа допомогла архітектору домогтися класичної рівноваги будівлі. Виступивши як майстер модного в ту епоху стилю, Ювара надав просторовій композиції замку істинно барокового розмаху. Замок знаходиться на рівнині і широко розкинув свої крила, що охоплюють три частини головного двору, оточеного службами. Довга алея веде до головних воріт резиденції, за якими простір двору розсовується широким півколом. Потім іде вужча горловина, а за нею

знову широкий шестигранний простір, в якому розбиті партери [17]. З боків знаходиться низка корпусів і службових замкнутих двориків, розрахованих на приїзд грандіозної свити монарха.

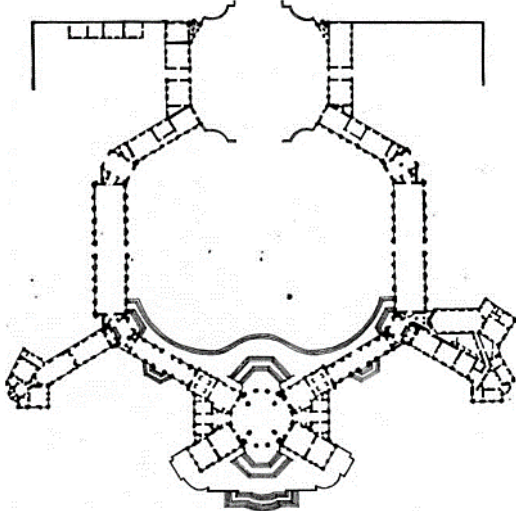


Рисунок 171 – Замок Ступініджі: загальний вигляд комплексу, план та інтер'єр



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

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

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

Настінні та стельові розписи на мисливську тематику виконані братами Доменіко й Джузеппе Валеріані з Венеції. Парк прикрашають мисливські скульптури, виконані Джованні Баттіста Бернеро [10].

## РОЗДІЛ 7 МІСТОБУДУВАННЯ ІТАЛІЇ ПЕРІОДУ БАРОКО

### 7.1 Містобудівна реконструкція Риму на рубежі XVII–XVIII століть

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

Реалізацію свого грандіозного задуму Сикст V доручив головному архітектору папської курії – Доменіко Фонтані, який протягом 1585–1590 рр. розробив генеральний план Риму і здійснив велику реконструкцію міста. За проектом Доменіко Фонтани (за іншою версією автором проекту був сам папа Сикст V) була прокладена система прямолінійних вулиць і доріг. Завдяки Фонтані вперше в історії містобудування почали застосовувати так звану трипроменеву систему вулиць. Вулиці (Ріпетта, Корсо й Бабуїно) розходилися від площі дель Пополо, пов'язуючи головний в'їзд до Риму з основними його ансамблями [28]. Прямолінійні вулиці об'єднали найголовніші культові і містобудівельні об'єкти міста, перед якими були створені (чи реконструйовані) площі, на яких встановили обеліски та фонтани (рис. 172).

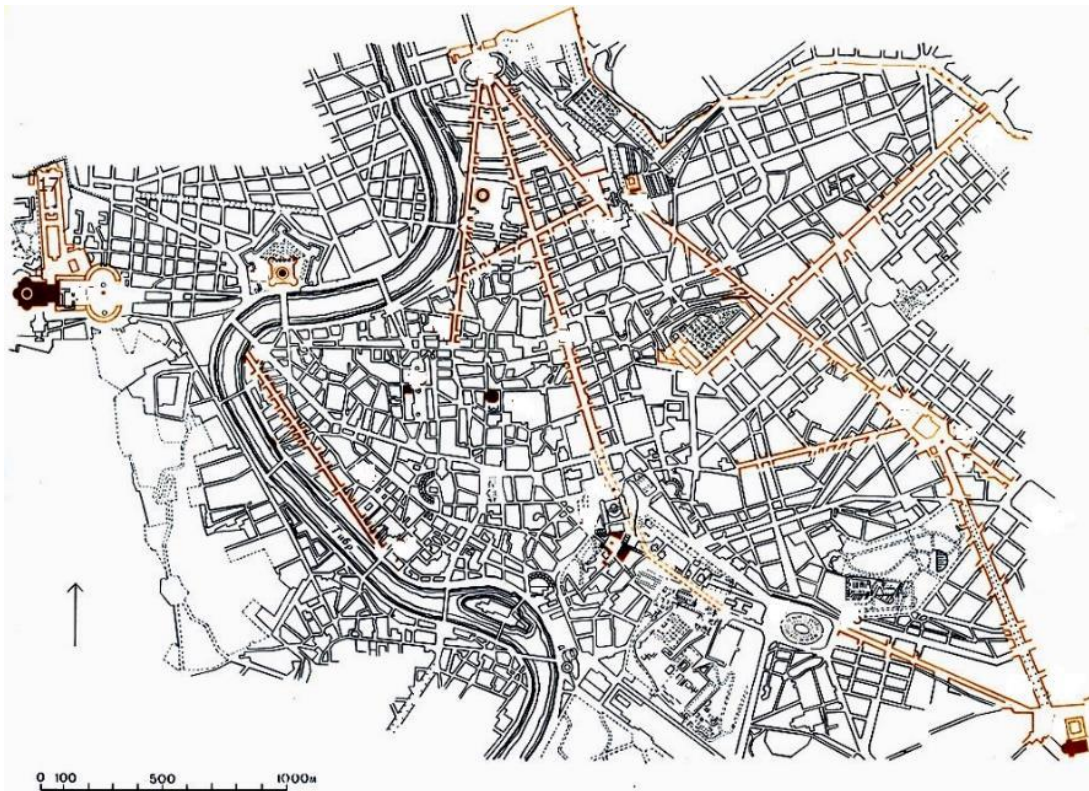


Рисунок 172 – Регулярні вулиці Риму за планом Фонтани

У 1586 р. Фонтана оформлює площу перед собором святого Петра, прикрашаючи її центр знаменитим давньоєгипетським обеліском. Він же встановив обеліски на площах Сан Джованні ін Латерано (1588 р.) і дель Пополо (1589 р.). Повністю план Фонтани був реалізований вже після його смерті, протягом XVII ст. Отже, виявилися закріпленими

геометрично і художньо пункти, які стали центрами наступних композиційних побудов, а нові, ширші вулиці, стали складовими елементами вуличної мережі в центральній частині сучасного Риму. Цей принцип істотно вплинув на подальший розвиток усього європейського містобудування.

## 7.2 Система римських площ

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

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

Протягом XVII ст. в Римі була проведена містобудівельна реконструкція, внаслідок якої було створено чимало нових та реконструйовано старих площ, організованих із застосуванням перелічених вище принципів [28, 22].

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

До собору прилягає трапецієподібна площа, яка завдяки системі сходів поєднується з великою овальною площею. Овальну площу обрамляють спроектовані Берніні напівкруглі колонади тосканського ордера, які у поєднанні з собором утворюють символічну форму «ключа святого Петра». Розміри площі дуже великі: овальна частину по великій осі – близько 200 м, а по короткій – 130 м; глибина трапецієподібної частини – 125 м [1].

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

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

У 1930-ті рр. Муссоліні проклав із центру Риму на площу широку вулицю Примирення, яка завершила композицію ансамблю (рис. 173).



Рисунок 173 – Площа Святого Петра: загальний вид, план та панорама

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

Посередині площі височіє єгипетський обеліск Фламінію (висота обеліска – 24 м, із постаментом та хрестом – 36 м), написи на якому вихваляють діяння фараона Рамзеса II. Цей обеліск був перевезений з Геліополя до Риму за наказом Октавіана Августа у 10 р. до н. е. і протягом століть стояв у Великому цирку, а до північних воріт Риму був перенесений за вказівкою папи Сикста V в 1589 р. і встановлений під керівництвом Фонтани. Зважаючи на особливу важливість північних воріт Риму, рішення папи Сикста V встановити обеліск саме тут було частиною глибокої стратегії: обеліск повинен був підкреслити велич Риму. Навколо обеліска архітектор і скульптор Джакомо делла Порта спорудив фонтан: на чотирьох постаментах стоять чаші, прикрашені левами з білого мармуру [6].

У своєму нинішньому вигляді п'яцца дель Пополо розробив у 1811–1822 рр. архітектор *Джузеппе Валадье*. Завдяки Наполеоновим сходам він поєднав площу зі схилом пагорба Пінчіо, на якому простягаються сади вілли Боргезе. Стара прямокутна площа перетворилася на елегантний еліпс із балюстрадами і симетричними фонтанами з величними скульптурними групами. Фонтанів на площі два. З одного боку встановлена фігура Нептуна в оточенні тритонів, з іншого – богиня Риму. Її оточують символічні фігури річок, а біля ніг богині знаменита Римська вовчиця годує немовлят Ромула і Рема (рис. 174).



*Рисунок 174 – П'яцца дель Пополо: загальний вид з різних ракурсів*

**П'яцца Навона** – римська площа у формі витягнутого з півдня на північ прямокутника, влаштована на місці стадіону Доміціана, однієї з будівель Марсового поля. Колишня арена довго слугувала римлянам для свят та вистав, карнавалів і турнірів. Забудовувалася в XVII ст. в стилі бароко. На площу виходять дві церкви і кілька палаців. Через свою повну замкнутість площа Навона нагадує овальну залу: вулиці, що вливаються в неї, практично непомітні для глядача. На площі знаходяться три чудових фонтани, запроектовані Берніні, який безпомилково визначив їхні розміри, композицію і розташування. У центрі стоїть знаменитий фонтан Чотирьох річок, виконаний самим Берніні. Він вирішений як основа для єгипетського обеліска Агоналіс, який є копією єгипетських обелісків і виготовлений в епоху Імперії за наказом імператора Доміціана. За велінням папи Інокентія X в 1651 р. обеліск відшукали серед руїн Цирку Максенція і встановили на площі. Він має висоту 16,5 м, а з фонтаном, базаментам і голубом на вершині його висота досягає 30 метрів. Берніні оточив обеліск чотирма символічними фігурами. Статуї божеств, що сидять на скелі, символізують Ніл, Ганг, Дунай і Ла Плата, найбільші ріки Африки, Азії, Європи й Америки (у той час Амазонка була ще не відома) (рис. 175). На вершині обеліска Берніні помістив голуба з оливковою гілкою – символ сім'ї Памфілі (папи Інокентія X) [8].



Рисунок 175 – Пьяцца Навона: загальний вигляд і фонтани

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

**Площа Іспанії** одержала свою назву завдяки розташованому на ній іспанському посольству. Вона являє собою два нерівних трикутника. У південній частині площі з 1620 р. знаходиться палац Іспанії, перед яким стоїть «колона Непорочного зачаття» або «Маріїнська колона», зведена в 1854 р. на честь проголошення догми про непорочне зачаття. У північній частині площі знаходяться **Іспанські сходи** (1723–1726 рр.). Складаються сходи зі 138 сходинок, які ведуть з Іспанської площі до розташованої на вершині пагорба Пінчо церкви Трініті деї Монті (Пресвятої Трійці на горі) (рис. 176).

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

Втілення архітектурного проекту розпочали вже у 1723 р., витративши чимало часу на те, щоб спланувати землю пагорба, зміцнити площу і провести інші підготовчі роботи. У

результаті Іспанські сходи отримала широкий центральний сегмент, обрамлений двома вужчима. Ближче до вершини пагорба влаштовано оглядовий майданчик, потрапити на який можна по двом бічним прольотам у формі півмісяців. З боків сходи були обмежені кам'яними бортиками в стилі італійського бароко. Від статуї короля відмовилися: над Іспанською сходами, по осі, стоїть обеліск Салюстія, який належить до історичного періоду Імперії і був знайдений у Садах Салюстія. За велінням папи Пія VI обеліск перенесений та встановлений згідно з проектом архітектора Джованні Антінорі у 1789 р. Висота обеліска – 14 м, але з базаментом і хрестом на вершині досягає 30 м [9].



Рисунок 176 – Ансамбль Іспанських сходів та площі Іспанії з фонтаном Баркачча: види і план

Біля підніжжя сходів розташований **фонтан «Баркачча»** (1627–1629 рр.) у вигляді човна. Цей фонтан – твір знаменитих скульпторів **П'єтро і Джованні Лоренцо Берніні**. Вважається, що ідея фонтану, який зображує потопуючий човен, виникла після великої повені на Різдво 1598 р., коли поблизу пагорба Пінчо в Тібрі затонула баржа. Поширена версія про те, що Берніні навмисне «втопив» фонтан, тобто помістив нагнітач дуже низько, для того щоб він не перекривав сходинки Іспанських сходів, недостовірна, бо фонтан з'явився тут на ціле століття раніше, ніж сходи (рис. 176).

**Площа Барберіні** розташована між Квіринальським пагорбом і Садами Салюстія. Сучасну назву площа отримала у 1625 р. після будівництва Палаццо Барберіні на південь від

площі. Спочатку вхід у палац розташовувався в південно-східній частині площі. Однак він був знесений в XIX столітті при будівництві нової дороги. Тепер вхід в палаццо знаходиться на прилеглий вулиці Чотирьох фонтанів. У 1632–1822 рр. на площі височів античний обеліск, який пізніше був перенесений на Віллу Медічі.

У центрі площі розташований фонтан Тритона, створений в 1642 р. *Лоренцо Берніні* за замовленням папи Урбана VIII (Барберіні) незабаром після завершення будівництва палаццо. На цій самій площі, на розі з *Via Вітторіо-Венето*, знаходиться інша робота Берніні – Фонтан Бджіл, створений у 1644 р. На гербі родини Барберіні зображена бджола як символ родини, працьовитості та вміння. Фонтан вирішений як розкрита раковина, нижня стулка якої наповнена водою, а на верхній написане ім'я замовника – папи Урбана VIII, вихідця з сім'ї Барберіні. Між стулками три бджоли пускають кришталеві струмені води (рис. 177).

**Площа Мінерви** розташована поруч із Пантеоном. Назва площі походить від храму, побудованого за замовленням Гнея Помпея і присвяченого богині мудрості Мінерві, на місці якого тепер знаходиться церква *Санта-Марія-Мінерва*. У центрі площі в 1667 р. був встановлений монумент роботи Берніні у вигляді слона з обеліском на спині (проект Берніні, скульптор *Ерколе Феррата*). Обеліск перенесений з колишнього храму Ізиди і є найменшим єгипетським обеліском Риму: його висота всього 5,5 м, але з базаментом, слоником і хрестом на вершині сягає 12,7 м. Місцеві жителі називають цю скульптурну композицію «*il pulcin della Minerva*» (порося Мінерви), бо слон, на їхню думку, дуже нагадує порося (рис. 178).

**Комплекс чотирьох фонтанів** – це маленька площа на перехресті вулиць *Кватро Фонтане* та *Квіринале*. Звідси, завдяки унікальному містобудівельному задуму папи *Сикста V*, одночасно видно три обеліска – біля церков *Санта-Марія Маджоре*, *Трінті-деї-Монті* й на площі *Квіринале*. Фонтани створені в 1588–1593 рр. і символізують річки *Тібр* (символ Риму), *Арно* (символ *Флоренції*), а також богиню *Юону* (символ жіночої сили) і богиню *Діану* (символ непорочності). Над ними працювали два відомих скульптора того часу – *Доменіко Фонтана* (фонтани річок *Тібр*, *Арно* й богині *Юони*) і *П'єтро да Картона* (фонтан богині *Діани*) (рис. 179).



Рисунок 177 – Фонтани площі Барберіні: «Тритон» (ліворуч) і «Фонтан бджіл» (праворуч)





*Рисунок 178 – Площа Мінерви*



*Рисунок 179 – Комплекс Чотирьох Фонтанів*



*Рисунок 180 – Квіринальська площа*



*Рисунок 181 – Латеранська площа*

**Латеранська площа** – площа біля однойменних палацу і базиліки. Встановлений на ній Латеранський обеліск є найдавнішим та найвищим обеліском Риму. Обеліск датується другою половиною XV ст. до н. е., висота його перевищує 32 м, а з базаментом і хрестом на вершині висота обеліска досягає 45,70 м. Він привезений з Єгипту в Рим у 357 р. за велінням імператора Констанція II і був встановлений у центральній частині Великого Цирку, де вже більше трьох століть красувався обеліск Фламінія. У 1587 році обеліск відкопали, але він виявився розколотий на три частини. Відреставрувати і перенести обеліск з Великого Цирку

папа Сикст V доручив архітектору Доменіко Фонтана. Вважається, що вибір саме цього обеліска був обдуманим рішенням: оскільки Латеранський собор (собор святого Іоанна Хрестителя) є місцем знаходження папського трону і кафедри римського єпископа, то в католицькому світі цей собор стоїть вище за інших, а Латеранський обеліск є найбільшим обеліском Риму (рис. 181).

**Квіринальська площа** – площа перед палацом Президента Італійської Республіки на однойменному пагорбі Риму. На площі встановлено обеліск, який є частиною скульптурної групи фонтану Діоскурів. Раніше обеліск прикрашав вхід у Мавзолей імператора Августа і був знайдений у 1527 р. Оскільки на обеліску немає ієрогліфів, вважається, що він є імітацією давньоєгипетських обелісків. За велінням папи Пія VI у 1786 р. обеліск був включений у скульптурний ансамбль Діоскурів (за проектом архітектора Джованні Антінорі). Висота обеліска 14,7 м, із базаментом вона досягає 29 м. Грандіозна мармурова скульптурна група Діоскурів була знайдена під час розкопок Терм імператора Костянтина [6]. Скульптурна група складається з двох фігур юнаків, Поллукса і Кастора (дітей Зевса і Леди), що стримують своїх коней (рис. 180).

### 7.3 Малі міста-фортеці XVII століття

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

Один із яскравих прикладів – **Пальманова** – місто-фортеця з населенням близько 5 400 осіб, розташоване на північному сході країни приблизно в 25 км на південь від Удіне, що було закладений в кінці XVI ст., 1593 р., і повністю добудоване на початку XVII ст. при безпосередній підтримці уряду Венеціанської республіки. Автором проекту міста-фортеці став відомий італійський архітектор *Вінченцо Скамоцці* (рис. 182).



Рисунок 182 – Місто Пальманова

Пальманова мала стати зразком міста-фортеці згідно з останніми військовими досягненнями XVI–XVII ст.: фортеця була забезпечена двома кільцями фортифікаційних укріплень з куртинами, земляними валами, ровами та рavelінами. До міста, оточеного глибоким ровом, можна було потрапити через одні з трьох охоронюваних воріт. А форма дев'ятикутної зірки була утворена так, щоб будь-який із дев'яти «кутів» міг у разі атаки отримати підтримку та допомогу від сусіднього «кута». Саме тому довжина межі кожного

променя в точності відповідає дальності стрільби середньовічних гармат. Задумане як досконала військова машина, місто було оснащений всім асортиментом наявної тоді зброї.

Усередині місто складається з трьох кілець-рівнів. Головна міська площа, П'яцца Гранде, має форму правильного шестикутника, у центрі якого на п'єдесталі з істрінського каменю піднімається штандарт – беззмінний свідок і символ міцності та її історії міста. До площі виходять шість радіальних вулиць і всі основні будівлі як цивільного, так і військового призначення: палац губернатора, будинок парафіяльного священика, ломбард, військовий госпіталь тощо. На цю саму площу звернений фасад Кафедрального собору – дивного зразка венеціанської архітектури, що будувався у перші роки XVII ст., можливо, за проектом Скамоцці [28].

## РОЗДІЛ 8 АРХІТЕКТУРА БАРОКО В ІСПАНІЇ XVII – XVIII СТОЛІТЬ

### 8.1 Культурна архітектура Іспанії в стилі бароко

В Іспанії в XVII ст. будівництво будівель громадського призначення було дуже обмеженим. У деяких містах будувалися ратуші (аюнтаменто), зали міських рад (кабільдо), лікарні, богадільні та духовні навчальні заклади – колегії. Основна увага приділялася церковному будівництву. Особливо широку будівельну діяльність розвинув орден єзуїтів.

В єзуїтських храмах, призначених для мирян, найпоширенішою була планувальна схема у вигляді подовженого латинського хреста, створена Віньолюю для римського храму Іль-Джезу. За статутом ордену участь співочого хору у богослужінні була виключена. Тому в храмах були ліквідовані високі монументальні огорожі хорів, які займали простір середнього нефа. Таке саме планування у формі латинського хреста почало застосовуватися й у будівництві соборів, парафіяльних церков та храмів інших орденів. У планах єзуїтських храмів, призначених тільки для членів ордену, застосовувалися форми кола, еліпса, октагона. У Каталонії і баскських провінціях велике поширення мав властивий Іспанії тип зальної церкви з широким середнім простором і вузькими бічними капелами. У південних і східних провінціях мав поширення і тринефний багатопрольотний тип храму, що нагадує стародавні арабські приміщення для молитов [6].

Одним із засновників стилю бароко в культовій архітектурі як нового архітектурного і художнього напрямку був *Хуан Гомес де Мора*.

У *монастирі Бернардинок в Алькала де Енарес* (1615–1618 рр.) де Мора безперечно належить тільки план, бо будівництво велось Себастьяном дель Пласа, який вніс у первісний задум значні зміни. Де Мора вже не приваблює суворою центричною композицією, що так активно володіла увагою майстрів високого Ренесансу. Центральне ядро плану він проектує у формі еліпса, по довгій осі якого розташовані головний вхід і вітвар. Центральне ядро де Мора оточив кільцем капел, поперемінно то еліптичних, то прямокутних. Майстра приваблювала форма еліпса у плані, що дає змогу домогтися ускладненої, динамічної композиції інтер'єру, контрастує зі статичністю центричних споруд. Ставка на мальовничий ефект відчувається і в композиції світлової башточки. Вікна світлового барабана дають мало світла інтер'єру, але змушують яскраво світитися на тлі темного склепіння гербовий щит, виліплений на плоскій стелі вежі (рис. 183).

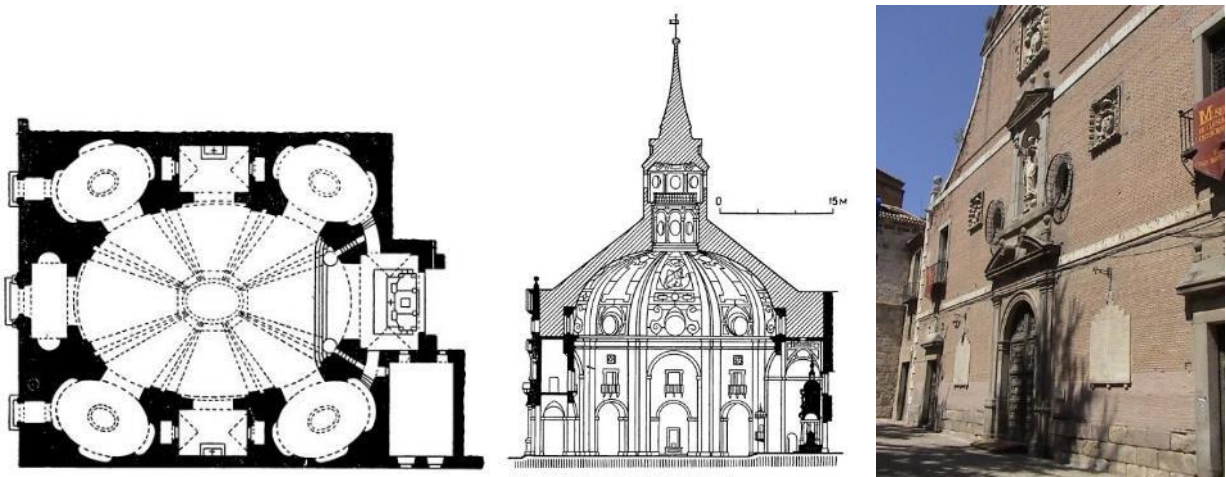


Рисунок 183 – Церква монастиря Бернардинок в Алькала де Енарес

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

**Собор в Гранаді** будувався дуже довго (1525–1667 рр.). Початковий проект розробив *E. de Egas*, у 1525 р. план був змінений (у вівтарній частині) *Д. де Сілоє*. Фасад близько 1667 р. запроектував і звів *Алонсо Кано* (рис. 184). Незважаючи на те, що Алонсо Кано був пов'язаний тут кресленнями початкового проекту, йому все-таки вдалося створити дуже яскраву і своєрідну композицію головного фасаду собору. Торець будівлі скомпонований у вигляді величезної, трипрольотної, розділеної по висоті на два яруси тріумфальної арки. У розробці цього мотиву Алонсо застосовує ордер, але використовує його не для виявлення тектоніки споруди, а скоріше лише як декоративний прийом, для збільшення пластичної виразності архітектурних форм. Він змінює канонічні ордерні співвідношення і пропорції пілястр і антаблементів. Там, де йому здається необхідним, він замінює антаблемент лише однією карнизною плитою. Площину пілястр він обробляє рамкою і завершує їх скульптурними медальйонами [1]. Більшу виразність фасаду собору надають ритм його членувань, прекрасна розробка рельєфу, віртуозне промальовування декоративних прикрас. Переважання вертикальних елементів в архітектурі фасаду роблять його легким і струнким. Алонсо застосовує для оздоблення фасаду собору і круглу скульптуру. Зменшивши розмір людських фігур, він досягає зорового збільшення масштабу будівлі. Характерні й дуже складні чисто барочні завершення верхнього парапету: пінаклі свосередного і вигадливого малюнка.

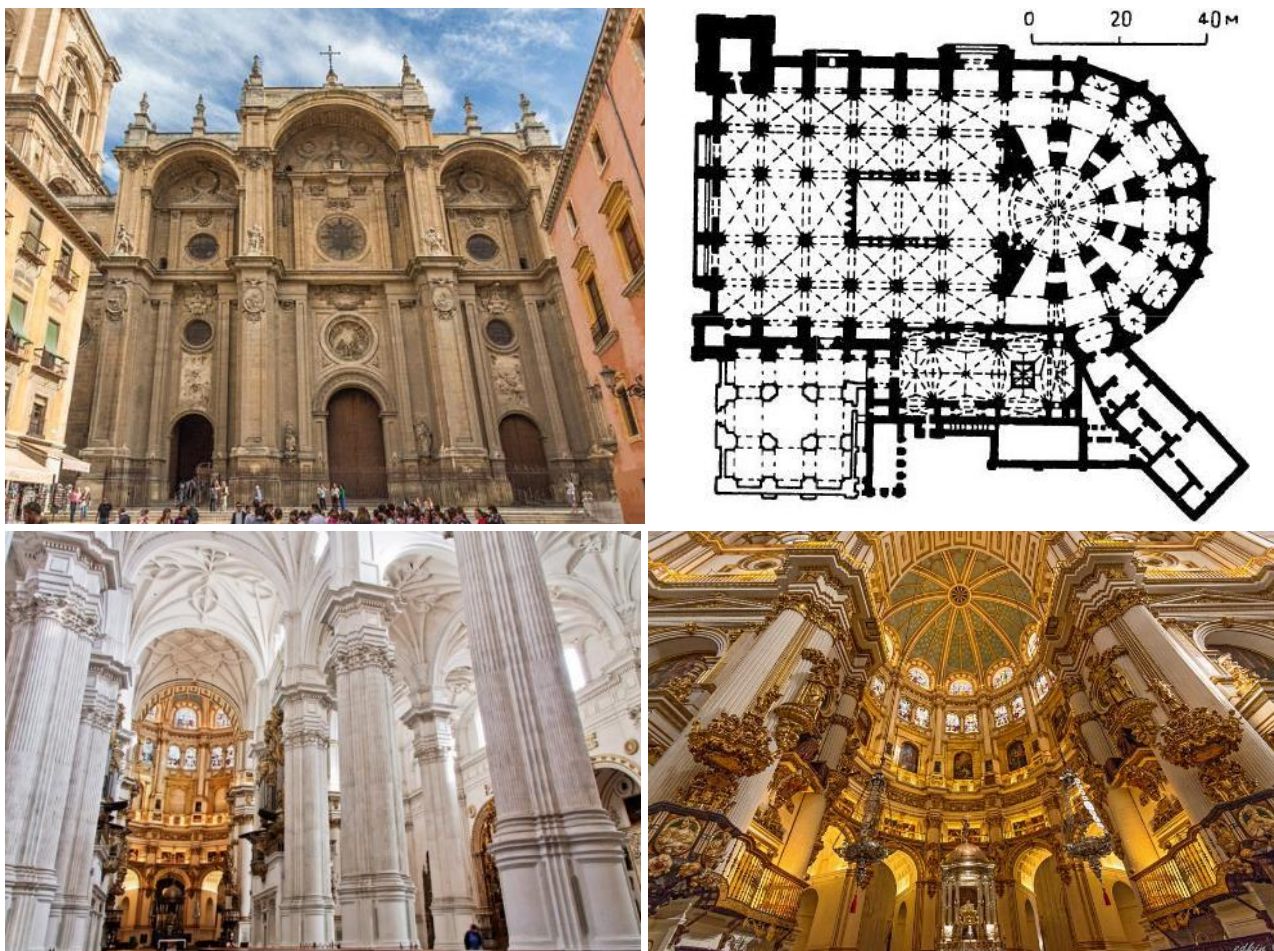


Рисунок 184 – Собор в Гранаді: загальний вид, план та інтер'єр

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

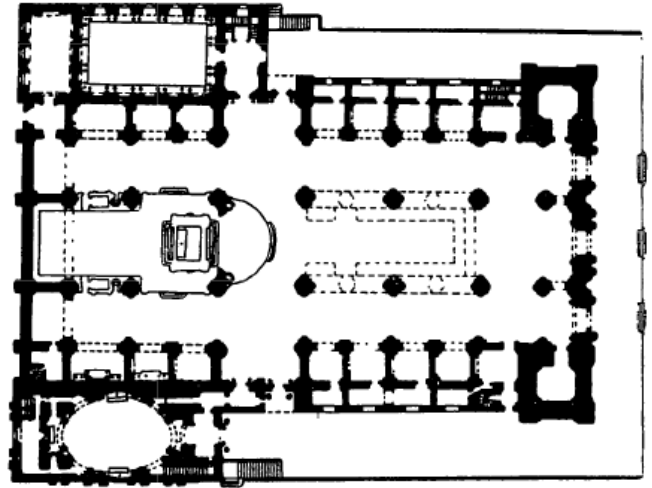
Фасад Хаєнського собору різко відрізняється від споруд південних провінцій попереднього періоду своєю багатою пластикою. Величні трьохчетвертні напівколони коринфського ордеру, що стоять на високих п'єдесталах, прикрашають центр собору. Їх чисто декоративний характер стає зрозумілим із першого погляду: основна частина антаблемента в інтерколумніях прорізана вікнами. Отже, колони фасаду пов'язані лише виносною плитою вінчаючого карниза і не несуть навантаження від антаблемента. Вони підтримують лише легку балюстраду і скульптури святих, що стоять на невисоких постаментах. У композиції верхнього аттикового поверху капітелі пілястр замінені своєрідними орнаментальними картушами. Верхній парапет прикрашають дуже типові для іспанського бароко другої половини XVII ст. тонкі фігурні обеліски. Потужна пластика центру поєднується з тонкою розробкою верху веж, виконаної з властивою іспанській архітектурі ажурністю і витонченістю (рис. 185).

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

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

Зіставлення верхньої частини цієї величезної споруди з його низом дає дуже наочне уявлення про характер тієї еволюції іспанської архітектури, яку вона зазнала за минулі десятиліття. Низ будівлі спокійний, простий і величний. Тричетвертні могутні коринфські колони, збагачуючи рельєф стіни, не порушують цілісності та єдності масиву її важкої кам'яної кладки. Верхня частина головного фасаду, що складається з двох кутових веж, поєднаних декоративним фронтоном, має зовсім інший характер. Численні, сильно розкреповані колони, пілястри, завершені статуями і загострені пінаклії різко акцентують устремління вгору. Ритм цих вертикальних елементів дуже складний і наповнює всю архітектурну композицію верху неспокійним і напруженим рухом. Єдність цього ритму перебивається складною композицією декоративного фронтона, що є своєрідною кам'яною кулісою, примхливо прикрашеною складними обрамленнями ніш, рельєфами і статуями. Автори верхньої частини собору уникають ефекту гладкої поверхні стіни, суцільно покриваючи її сильними виступами різноманітних вертикальних розкреповок, дроблячи її нішами, декоративними фронтончиками та барельєфними вставками. Навіть поверхню напівкуполів (у формі розрізаного навпіл апельсина) не залишили гладенькою, а обробили суцільними кільцеподібними нашаруваннями (рис. 186).

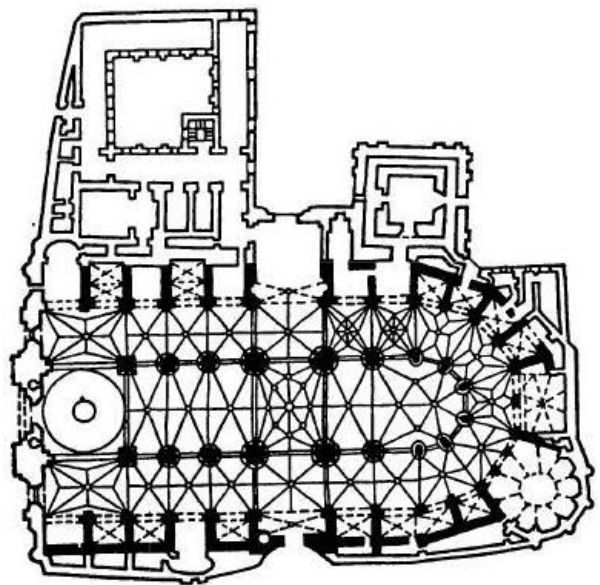
У 1755 р. стався знаменитий Лісабонський землетрус, тріщини від якого досі видно в стінах. Купол собору впав, а дзвіниця тріснула. Новим архітекторам довелося звести купол заново (вже в класичному стилі), а також зміцнити фундамент дзвіниці (ці тяги можна розгледіти і сьогодні) [13].



*Рисунок 185 – Собор в Хаєні: загальний вид і план*



*Рисунок 186 – Собор в Саламанці*



*Рисунок 187 – Собор в Мурсії: загальний вид і план*

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

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

*Собор в Мурсії* був закладений ще в середині XIV ст. У 1737 р. зодчий *Хайм Борт* за завданням капітули склав проект переробки головного фасаду, але здійснення його затягнулося до кінця XVIII ст. Закінчений у цей час фасад може бути одним з прикладів прагнення до крайнього декоративного перевантаження композиції і втрати ясності провідної художньої теми, властивих останній стадії розвитку іспанського бароко. Ця безперервна гонитва за новими ефектами призвела до серйозних наслідків – до втрати розуміння тектонічного сенсу архітектурних форм, насамперед ордера. Уже до середини XVIII ст. почали з'являтися твори, в яких декоративна обробка не тільки порушує конструктивну роль пілястр і колон, але і призводить до повного руйнування їх структури (рис. 187).

Дзвіниця заввишки 93 метра (98 метрів разом із флюгером) була побудована між 1521 і 1791 рр. Вона складається з п'яти рівнів різної ширини. Башта також поєднує у собі змішання архітектурних стилів. Перші два яруси виконані в стилі епохи Відродження; третій (на якому знаходяться баштові годинники) збудований згідно з канонами бароко. Четвертий ярус примітний чотирма каплицями, прикрашеними зображеннями святих покровителів Єпархії; і, нарешті, на п'ятому поверсі, виконаному в стилі рококо, знаходиться дзвіниця. Вінчає вежу купол в стилі неокласицизму, на верхівці якого знаходиться ліхтар [8].

## 8.2 Барокова архітектура громадських будівель і містобудівних об'єктів Іспанії

*Пласа Майор у Мадриді* (1617–1619 рр.; перебудова 1672–1679 рр.) – це перша спроба створення цілісного міського ансамблю. У 1617 р. у міської влади Мадрида виникла думка створити в центрі міста парадну площу, призначену для проведення свят, бою биків і аутодафе (урочистих релігійних церемоній). Будівництво площі було доручено *Хуану Гомес де Мора*. Відведена ділянка 100 м × 200 м була забудована чотириповерховими будинками, перший поверх яких був вирішений як відкрита арочна галерея. Найзначніша будівля де Мора на пласа Майор – *будинок хлібної біржі (Каса де ла Панадерія)*, балкони якого були призначені для обслуговування королівського двору під час проведення урочистостей (рис. 188).

Після пожежі 1672 р. будівлю *Панадерії* на Мадридській Пласа Майор перебудовував *Хосе Хіменес Доносо*. Від старої будівлі Панадерії збереглася лише аркада першого поверху. При реконструкції будівлі Панадерії Доносо зберіг ці залишки і, добудовуючи будівлю, прагнув зберегти і загальну схему композиції Хуана Гомеса де Мора. Однак головна відмінність Панадерії полягає в зовсім іншій трактовці стіни. Стіна трьох верхніх поверхів, розташованих над відкритою арковою галереєю, зовсім не створює враження єдиної площини. Великі віконні прорізи, оброблені красивими наличниками з дуже складними і багатими завершеннями, розбивають її на ряд простінків, розташованих один над іншим по вертикалі. Доносо вкрив ці простінки фресковим розписом (виконаним спільно з Коельо). У цьому творі Доносо позначилося прагнення виявити не тектонічні, структурні властивості стіни, а її декоративні якості. Далеко виступаючі карнизи, енергійно підкреслюючи гру світлотіні, розчленовують стіну на ряд горизонтальних ярусів. Декоративна насиченість фасаду



Панадерії збільшується дуже складною розробкою віконних наличників, сміливим моделюванням королівського герба, що прикрашає центр фасаду [3]. Доносо дуже вільно використовує архітектурні форми. У своєрідному накресленні верху віконних наличників, розриві фронтона над центральною нішею і промальовуванні профілів відчувається набагато більше турботи про декоративний ефект, ніж про тектонічну логіку (рис. 188).

**Пласа Майор у Саламанці** (1729–1765 рр.) – це реалізація найбільшого містобудівного проекту того часу. Пласа Майор, головна площа Саламанки, запроектована на місці колишньої площі Сан-Мартін-дель-Меркадо. У будівництві площі брало участь кілька членів родини *Чуррігера*. Тут працювали: Хосе Чуррігера, брат Хосе – Альберто, син Хосе – Ніколас і племінник знаменитого майстра – Хосе де Лара (рис. 189).



Рисунок 188 – Пласа Майор в Мадриді: загальний вид (ліворуч) та Панадерія (праворуч)



Рисунок 189 – Пласа Майор в Саламанці: загальний вид (зверху), ратуша (зліва знизу) та Королівський павільйон (справа знизу)

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

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

По периметру пласа Майор забудована житловими чотириповерховими будівлями з відкритими аркадами на першому поверсі. Вулиці, що сходяться до пласа Майор, вливаються в простір площі через великі арочні отвори. Створені в такий спосіб композиційні осі відзначені багатою архітектурною обробкою ділянки стіни, розташованої над проїзними арками. Фасади чотириповерхових будинків, які складають основний фронт забудови, об'єднані простим і спокійним архітектурним прийомом, у якому головну роль відіграють горизонтальні членування (рис. 189).

### 8.3 Палацова архітектура Іспанії в стилі бароко

Найзначнішим архітектурним твором *Хосе Чуррігери* є ансамбль містечка *Нуево Бастан* (1709–1713 рр.) неподалік від Алькала де Енарес. Це замовлення він отримав від багатого банкіра й підприємця Хуана Гоенече. Містечко об'єднало в собі скляну фабрику, житлові будинки і головну площу з розташованим на ній палацом Гоенече. Як і всі іспанські палацові будівлі того часу, *палац Гоенече* має два поверхи. Силует його ускладнений введенням не тільки кутових, але й двох центральних невисоких веж, що фланкують головний вхід. Обробка бічних частин фасаду дуже проста. Їх прикрашають лише віконні наличники нескладного малюнка і низькі портали також досить скромних обрисів. Вежі, розчленовані на яруси і оброблені пілястрами, масивні й огрядні (рис. 190).



Рисунок 190 – Палац Гоенече в Нуево Бастан

Незважаючи на те, що центр будівлі скомпонований вже набагато складніше (тут є складна розробка колон, фронтони, плоскі волюти і своєрідні пінаклі), простота загального

вигляду палацу здається дивною для творчості одного з найбільш темпераментних майстрів іспанського бароко. У ній позначається не тільки економія коштів на обробку граніту, з якого виконаний фасад, але і властива житловій архітектурі стійкість традиції, яка не дозволила зодчому повністю відійти від звичного типу палацового будинку [17].

**Палац маркізів Мірафлорес** (1731–1732 рр.) зведений за проектом *Педро Рібера*, який залишив глибокий слід у бароковій архітектурі Мадрида численними приватними палацами та громадськими будівлями. Палац Мірафлорес дає чітке уявлення про його улюблені композиційні прийоми. Площина фасаду, виконана з цегли, дуже проста. На цій гладкій поверхні виділяються лише тесані з граніту обрамлення вікон і вінчаючий карниз із модульйонами. Центром декоративної композиції є дуже складний головний портал, що охоплює два поверхи. У першому поверсі портал завершено потрійним, складно вигнутим фронтоном і перекритий виступаючою плитою балкона. Наличник балконних дверей увінчаний пишною декоративною композицією з майстерно намальованих архітектурних, орнаментальних і геральдичних елементів (рис. 191).

**Богадільня в Мадриді** або **Госпіталь Сан Фернандо** (1722–1799 рр.) найвідомішим твором *Педро Рібери*. Спорудження цього будинку, розпочате у 1722 р., тяглася дуже довго. Воно було повністю закінчене тільки в 1799 р. У центрі спокійного, дещо монотонного фасаду богадільні Рібера створив двох'ярусний портал абсолютно виняткової складності й пишності – своєрідне муроване ретабло, висічене з граніту. Верх portalу здійснюється над покрівлею, ламаючи спокійну лінію карниза динамічним силуетом потрійного розірваного фронтону. Пілястри, що утворюють каркас композиції, звужуються донизу. Вся поверхня portalу заповнена складним рослинним орнаментом, збагаченим геральдичними емблемами і включенням у композицію фігурок дітей. Замість звичайного віконного або дверного отвору (виходу на балкон) у другому ярусі portalу Рібера застосував тут напівкруглу нішу й помістив у ній скульптурну групу, яка ще більше посилила враження незвичайного пластичного багатства споруди. Не обмежуючись орнаментальним прикрашенням поверхні portalу, Рібера вводить в композицію круглі, овальні і трипелюсткові отвори, декорує край portalу майстерно висіченим з каменю зображенням складок матерії, перевитих стрічками і квітковими гірляндами (рис. 192).

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

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

Будівля бежево-теракотового кольору має квадратну форму, по кутах красуються вежі з витонченими шпилями. Як і безліч будинків епохи бароко, Сан-Тельмо вражає внутрішнім двором, просторим і засадженим апельсиновими деревами. Крім навчальних аудиторій, у будівлі навігаційного інституту розміщувалися велика бібліотека, музей та житлові приміщення для викладачів і учнів (рис. 193).



*Рисунок 191 – Палац маркізів Мірафлорес*



*Рисунок 192 – Королівський госпіталь Сан Фернандо*



*Рисунок 193 – Палац Сан Тельмо в Севільї: загальний вид та фрагменти фасаду*

Леонардо Фігероа належить розробка загальної композиційно планувальної структури палацу та проект головного порталу, виконаного в натурі вже після його смерті (1775–1796 рр.). Прийом яскравого виділення основної декоративної плями на тлі фасадної площини, з яким ми вже зустрічалися в архітектурі Кастилії, отримав тут свій подальший розвиток і завершення.

Портал палацу Сан-Тельмо – це досить значна триярусна споруда. Верхній ярус піднімається над лінією головного карниза й увінчаний складним за силуетом фронтоном. У центрі відкритого арочного отвору поставлена статуя покровителя мореплавців – Сан-Тельмо з кораблем у руках, яка чітко виступає на глибокому синьому тлі неба. Крім цієї статуї, портал прикрашений алегоричними фігурами (Навігація, Геометрія, Математика, Астрономія, Архітектура, Скульптура, Живопис і Музика) та дванадцятьма статуями знаменитих жителів Севільї (Мурільйо, Веласкес та інші) [6].

У композиції ярусів порталу застосовані спарені, густо орнаментовані колони. Поряд із рослинним використовується геометричний орнамент, що свідчить про стійкість традицій народного мавританського мистецтва (рис. 193).

## РОЗДІЛ 9 СИНТЕЗ АРХІТЕКТУРНИХ СТИЛІВ ФРАНЦІЇ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ

### 9.1 Специфіка розвитку архітектури Франції XVII – першої половини XVIII століть

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

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

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

У всіх стилях французької архітектури XVII – XVIII ст. відбилася боротьба світського і церковного початку. Католицизм на початку XVII ст. прагнув до пишності й емоційності барокових архітектурних образів, але вже в цей перший період йому протиставлялися стримані за формою, засновані на математичних закономірностях споруди раннього класицизму. У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. хвиля «просвітництва», яка охопила широкі верстви населення, сприяла звільненню мистецтва від церковності. Саме тому відгомін бароко у церковній архітектурі Франції викликав негативне до себе ставлення. Посилення світського початку, смаки якого тяжіли до класицизму, призвели врешті до його повної перемоги [6].

Раціональна система мислення, яка тяжіла до світського тлумачення художніх образів, сприяла створенню архітектури, побудованої на закономірностях класичного ордера. Ця архітектура була провідною в кінці XVII ст. Переплетення пізньоренесансних, готичних і барокових рис із рисами класицизму дуже характерне для Франції першої половини XVII ст. Класицизм другої половини XVII ст. дуже репрезентативний і не відмовлявся для створення виразних, величних і блискучих образів від застосування декоративних прийомів, притаманних бароко. Однак, саме класицизм із кінця XVII ст. аж до середини XIX ст. є головним напрямком, усі інші є супутніми.

Утвердженню класицизму сприяло створення Академії архітектури (1677 р.). Головним завданням Академії було узагальнення накопиченого досвіду архітектури з метою вироблення «ідеальних вічних законів краси», яким повинно було слідувати все подальше будівництво. Академікам ставилося в обов'язок написання праць із теорії архітектури, дозволялося викладати, але заборонялося будувати. Академія дала критичну оцінку принципів бароко,

визнавши їх не прийнятними для Франції. Основою краси визнавалися пропорції. Вважалося абсолютно обов'язковим, щоб центральній осі завжди відповідав виступ будівлі, балкон, отвір вікна або фронтон. Крила фасаду належало замикати павільйонами або виступами. Від вертикальної розчленованості об'ємів (включаючи дах) переходять до горизонтальних композицій, до загального даху, підтримуваного антаблементом і оформленого балюстрадою, з чітко вираженим поверховими членуванням [8].

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

## 9.2 Особливості розвитку культової архітектури Франції в стилі бароко

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

Французькі езуїти вважали ідеалом краси барочну церкву Іль-Джезу в Римі. Французькі архітектори, які працювали спочатку в Італії, ввели у Франції церкви типу Іль-Джезу. Вплив цієї італійської споруди безумовно мав місце, але низка церков, побудована за її планом, має зовсім інший архітектурний вигляд, інакше організовані фасади [17]. Така *церква Сен-Жерве* в Парижі (1616 р.), авторами реконструкції якої були *Жан Клеман Метезо* і *Саломон де Бросс*. За їхнім проектом був зведений новий бароковий фасад з декоративними волютами і розірваними фронтонами, який заслонив собою стару готичну будівлю (рис. 194).

*Церква Сорбонни* (1629–1642 рр.) архітектора *Жака Лемерсьє* є яскравим прикладом того, як у культовій архітектурі проявляються пишні барокові мотиви, але все-таки загальний лад цієї архітектури далекий від бароко Італії. Схема церкви Сорбонни стала згодом традиційною; це – основний хрестовий у плані об'єм, колонні портики з фронтонами на торцях гілок хреста, купол на барабані над средохрестям. Церква Сорбонни була першою у Франції будівлею з куполом, який у Сорбонні ще не став домінуючим. Розвинена як в Іль-Джезу фасадна площа закриває барабан, а подовжений неф погано поєднується з центричним купольним об'ємом. Купольна система цієї церкви походить від собору Петра в Римі, але Лемерсьє ввів у конструкцію купола готичні аркбутани, надавши їм вигляд невеликих волют. У церкві Сорбонни все вишукано і витончено (рис. 195).

*Церква Візиток* (явлення *Діви Марії* або *Санта-Марія-де-ла-візісьон*) у Парижі (1632–1634 рр.), зведена за проектом *Франсуа Мансара*, різними теоретиками архітектури трактується або як ренесансно-класицистичний мотив, або як барокова споруда. Архітектурні концепції, в основі яких часто лежали ренесансні споруди Італії, сприймалися французами XVII ст. як зразки класичного мистецтва. У цьому контексті церква Візиток у своєму образі віддалено пов'язана з Темп'етто Браманте. Водночас, за своєю планувальною структурою,

заснованою на складному поєднанні криволінійних форм, церква Візиток є безперечно бароковою (рис. 196): центральний простір, перекритий куполом діаметром 13 м, оточують вісім взаємопов'язаних додаткових приміщень (каплиці, ризниці, хори тощо) [6].

**Церква Валь-де-Грас** (1635–1653 рр.), над якою працювали *Франсуа Мансар* і *Жак Лемерсьє*, і яку згодом доробляли (1665 р., переважно в оздобленні інтер'єру) *П'єр Лемює* і *Габріель Ледюк* – це одна з найвеличніших барокових споруд Франції. Композиція плану базується на традиційній схемі купольної базиліки. Центральна нава досить широка і перекрита циліндричним склепінням. Купол розташовується над середохрест'ям і піднятий на високому барабані, розчленованому пілястрами. Однак у композиції фасаду купол ще не став домінуючим, провідну роль відіграють два розміщених один над одним фронтони та декоративні спіральні волюти. За об'ємно-просторовою схемою Валь-де-Грас побудована на тих самих поєднаннях, що і церква в Сорбонні, але взаємозв'язок між частинами завдяки великій кількості важкого декору значно ускладнений (рис. 197).



Рисунок 194 – Церква Сен-Жерве: вид з різних ракурсів

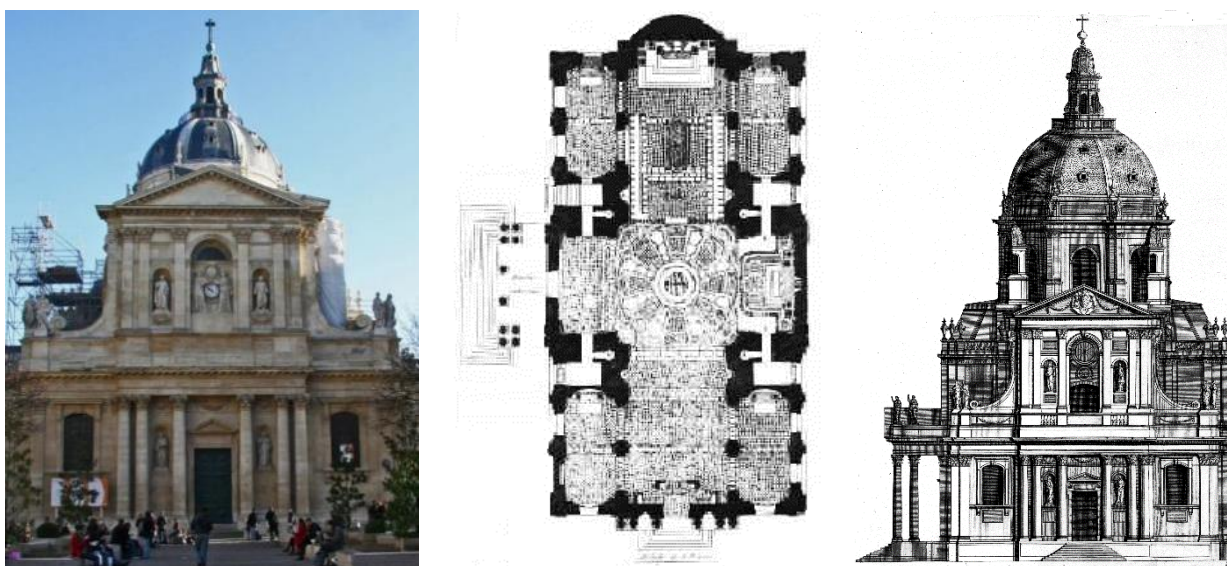
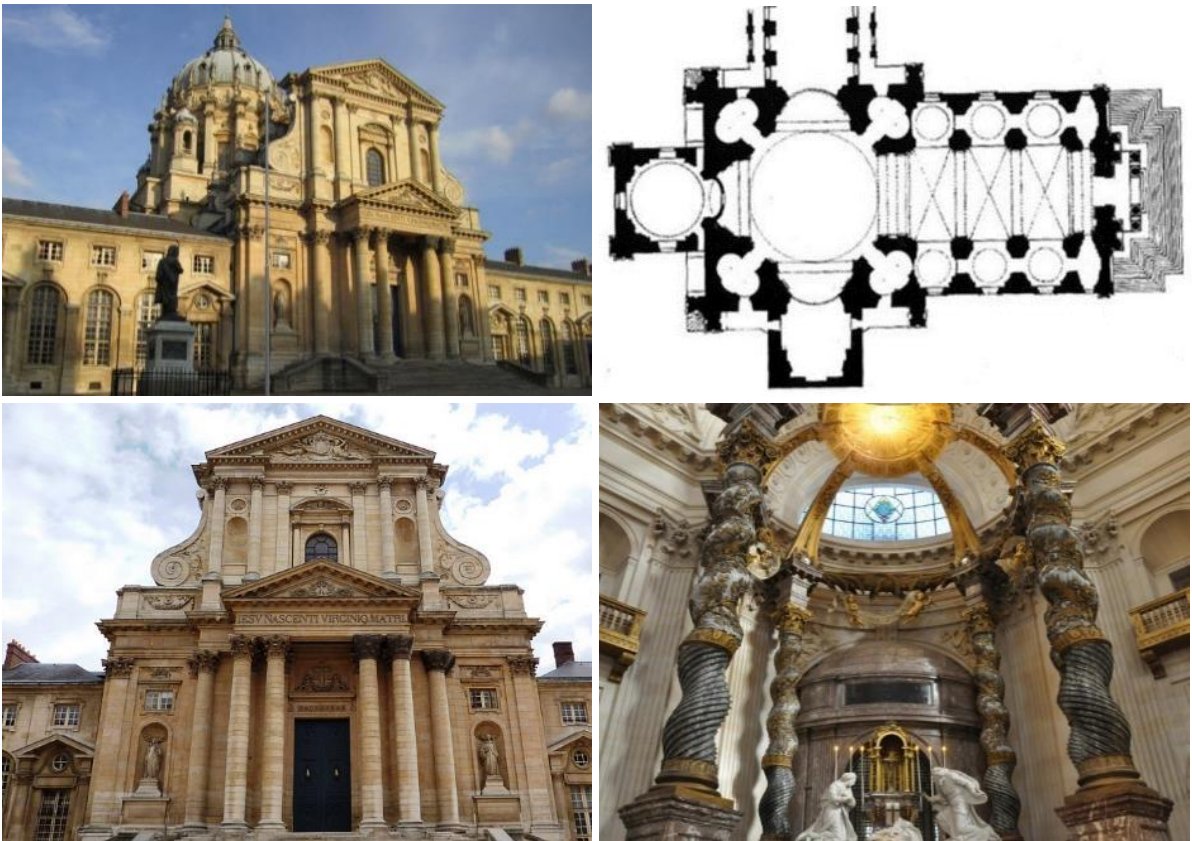


Рисунок 195 – Церква Сорбонні: загальний вид та креслення плану і фасаду





*Рисунок 196 – Церква Візиток: загальний вигляд, фасад і план*



*Рисунок 197 – Церква Валь-де-Грас: загальний вид, план та інтер'єр*



*Рисунок 198 – Колеж Чотирьох націй*

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

У *колегіє Чотирьох націй* (1661–1668 рр.) Луї Лево, ще використовуючи прийоми бароко, досягає чіткішого співвідпорядкування головного і другорядного. Він затулює декоративною, вільно поставленою стіною, що має форму напівкруглого фасаду, прямокутні корпуси будівлі. Водночас, Лево робить низькою фасадну площину і висуває вперед бокові крила, а також збільшує барабан і купол, що робить саме їх домінантою у загальній композиції будівлі. Розміщення колежу у композиційно важливому місці Парижа (навпроти Лувра, на протилежному березі Сени) зумовило таке акцентування простору для завершення візуально-просторових осей (рис. 198).

*Собор Будинку Інвалідів* (1693–1706 рр.), зведений за проектом Жюльє Ардуена Мансара, знаменував остаточну перемогу класицизму як провідного напрямку французької архітектури. Лібераль Брюан у стриманих, сухих і важких формах побудував Будинок військових інвалідів – найбільшу зі споруд цього роду, чудово продуману функціонально. Будівля преобразилася із введенням в цей ансамбль величезної купольної ротонди, що стала ще однією висотною домінантою Парижа поряд з куполами церков Валь-де-Грас та Сорбонни (рис. 199).



Рисунок 199 – Собор Будинку Інвалідів: загальний вид, креслення плану і розрізу та інтер'єр

Ясність композиції суворо центричного об'єму, спокійна врівноваженість має поєднуються в цьому творі з урочистою піднесеністю образу. Майстер досяг цього, взявши елементи композиції церков Сорбонни, Валь-де-Грас та колежу Чотирьох Націй і по-новому підпорядкувавши їх єдиному цілому. Собор Інвалідів, увінчаний потужним позолоченим куполом, панує над сірими будівлями Парижа [17].

Ротонда собору Інвалідів має в плані квадрат, кути якого між гілками хреста утворені капелами. Фасадна площина, що закриває в церквах Сорбонни і Валь-де-Грас торці гілок хреста, стала частиною паралелепіпедної основи, над якою височить барабан з куполом. Купол ротонди собору Інвалідів складається з трьох частин. Нижній купол має великий круглий отвір, через який видно другу параболічну оболонку із розписом, підсвічену із пазух нижнього склепіння. Верхній дерев'яний купол із ліхтарем діаметром 27 м вінчає й охоплює усю систему. Унікальним і надзвичайно майстерним є візуальне поєднання в інтер'єрі існуючої церкви та нового собору. Надзвичайно ефектна підлога центральної частини ротонди, занижена на 1 м. Жовті шибки у вікнах створюють всередині собору відчуття постійного сонячного світла. Внутрішній простір цієї споруди будується на суворій пропорційності усіх частин, в основу яких покладений єдиний модуль (рис. 199).

### 9.3 Палаці та палацово-паркові ансамблі Франції епохи бароко

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

До барокових споруд належить один із корпусів замку Блуа, який є неперевершеним взірцем синтезу і гармонійного поєднання різних стилів (бароко, ренесанс, готика) в різних корпусах однієї будівлі. У стилі бароко в замку Блуа за проектом *Франсуа Мансара* був зведений *корпус Гастона Орлеанського* (1635–1638 рр.), молодшого брата короля Людовіка XIII (рис. 200, 201).



Рисунок 200 – Корпус Гастона Орлеанського в замку Блуа

У композиційній побудові палацу поєднуються риси класицизму і бароко. Центральна, класицистична, частина, яка виступає вперед разом із головним порталом і поверхом над ним, виділена колонним портиком з трикутним фронтоном. Невеликі напівкруглі колонади, які мають чітко окреслений бароковий характер, маскують кути, що утворилися в переходах до бокових ризалітів, пом'якшуючи поєднання прямокутних форм. Композиція фасаду завершена високою покрівлею. Напівциркульний фронтон у центрі підкреслений картушем з гербом і мармуровим бюстом Гастона Орлеанського [13].

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

Твори Ф. Мансара відзначені вишуканим смаком і тонким малюнком. Цей видатний майстер ішов від свого індивідуального розуміння класичної спадщини і створив свій стиль, у якому знайшов ту золоту середину, коли барокова декоративна збагаченість форм не затуляє простоти та зрозумілості загальної композиції об'ємів і мас, чіткості рішення плану, що особливо властиво замку Мезон (рис. 201, 202). Цей шедевр Мансара дає ясне уявлення про риси французької архітектури першої половини XVII ст. [12]. Замок Мезон зіграв велику роль у подальшому розвитку типу малих «інтимних» палаців, зокрема й споруджених у Версалі: Фарфорового, Великого і Малого Трианонів.

Авторами проекту **Люксембурзького палацу** (1611–1631 рр.) були архітектори *Саломон де Бросс, Жан Клеман Метезо і Жак Лемерсьє*. Палацово-парковий комплекс на лівому березі Сени, на вулиці Вожирар, був зведений на замовлення Марії Медічі. Стиль цього палацу можна назвати перехідним від ренесансу до бароко. Марія Медічі хотіла бачити в палаці риси рідної Флоренції, тому С. де Бросс при розробці проекту взяв за прототип флорентійське палаццо Пітті. Проте у Люксембурзькому палаці суворі русти ренесансних палаців Італії зазвучали по-новому. Південний фасад прикрашений великим фронтоном і красивою терасою з балюстрадою. Розірвані фронтони на головній осі палацу є специфічною рисою бароко. Інтер'єри палацу прикрашали 24 картини Рубенса під загальною назвою «Життєпис Марії Медічі». Парадний двір оточений арковою галереєю. Сади Люксембурзького палацу, створені Буассо, по праву вважалися кращими на початку XVII ст. Загальна площа палацово-паркового комплексу становить 23 га (рис. 203).

**Лувр**, який добудовувався і перебудовувався протягом кількох століть, був найзначущішим палацом Парижа. У XVII ст. найбільший внесок у його формування зробили архітектори *Жак Лемерсьє, Луї Лево та Клод Перро*.

Після перебудови архітектора Леско в середині XVI століття, створений ним корпус утворив південно-західний кут сучасного комплексу. Завдяки благородству пропорцій, своєрідному застосуванню класичного ордеру, суворій рівновазі горизонтальних і вертикальних членувань, багатству й вишуканості скульптурного декору крило Леско визнане одним із шедеврів французького Ренесансу. Центральна частина крила акцентована парадним оформленням входу і напівкруглим фронтоном [10].

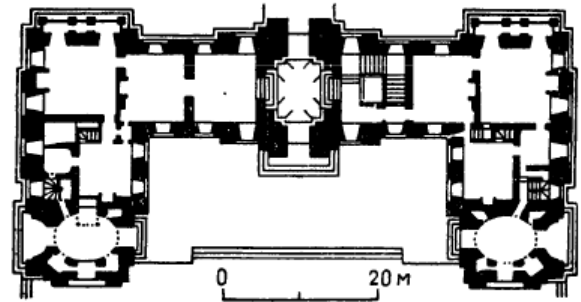
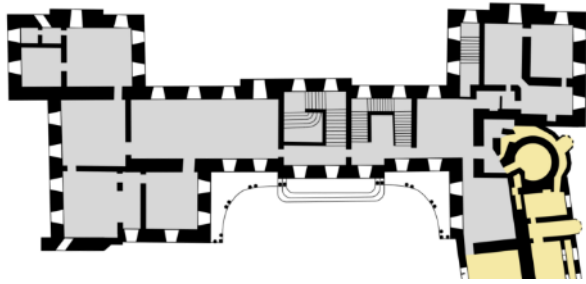


Рисунок 201 – Плани палаців у Блуа (ліворуч) та Мезон-Лаффіт (праворуч)



Рисунок 202 – Палац Мезон-Лаффіт

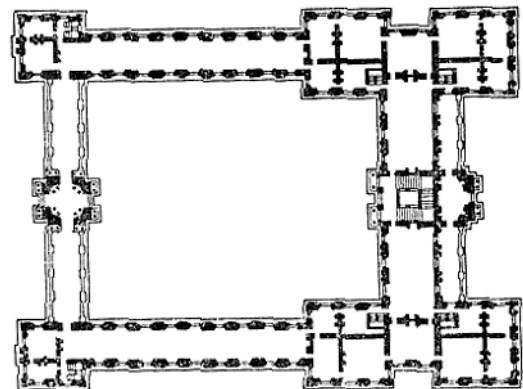


Рисунок 203 – Люксембурзький палац: загальний вид та план

Реконструкцію і розбудову старого Луврського замку розпочали з 1624 р. З північно-західного боку *Жак Лемерсьє* симетрично побудував такий самий корпус, а на стику поставив *Годинниковий павільйон (павільйон Сюллі)* (1626 р.) (рис. 205). Так був створений західний фронт фасадів Лувру і до половини побудовані південний і північний корпуси. Однак новий корпус цілком наслідував корпусу Леско, а більш високий павільйон Сюллі з його трьома

арковими проходами, куполом і каріатидами був за своїми формами ще ренесансною спорудою. Лише **Велика галерея** (1608 р.), яка з'єднувала з боку Сени Луврський палац з палацом Тюїльрі і прилягала західним кінцем до **павільйону Флори** (1608 р.), стала новим словом в архітектурі Лувру (рис. 204). Це була принципово нова архітектура, розрахована на візуальний ефект. Він досягався застосуванням на фасаді колосального ордера і декоративною бароковою пишністю інтер'єрів. Павільйон Флори увінчаний масивним мансардним дахом, прикрашеним скульптурними напівкруглими фронтонами, доповненими статуями грецьких богів. Галерею і павільйон Флори будували архітектори **Жак II Андруэ Дюсерсо** і **Луї Метезо**.

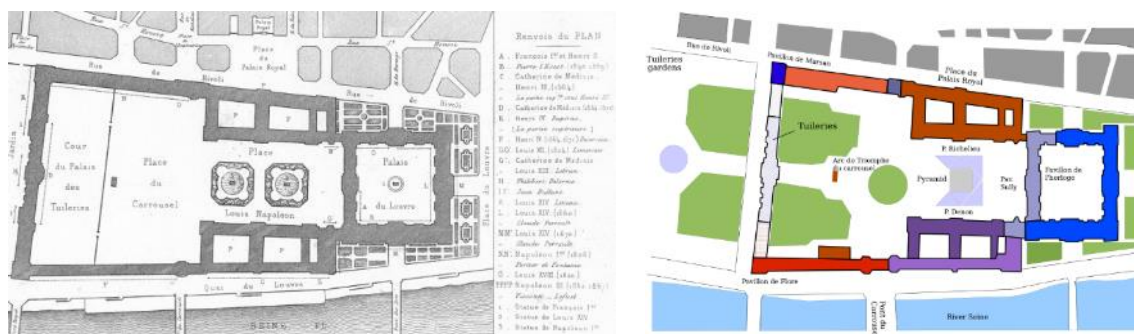


Рисунок 204 – Луврсько-Тюїльрійський ансамбль: історичний план (ліворуч) та сучасний (праворуч)

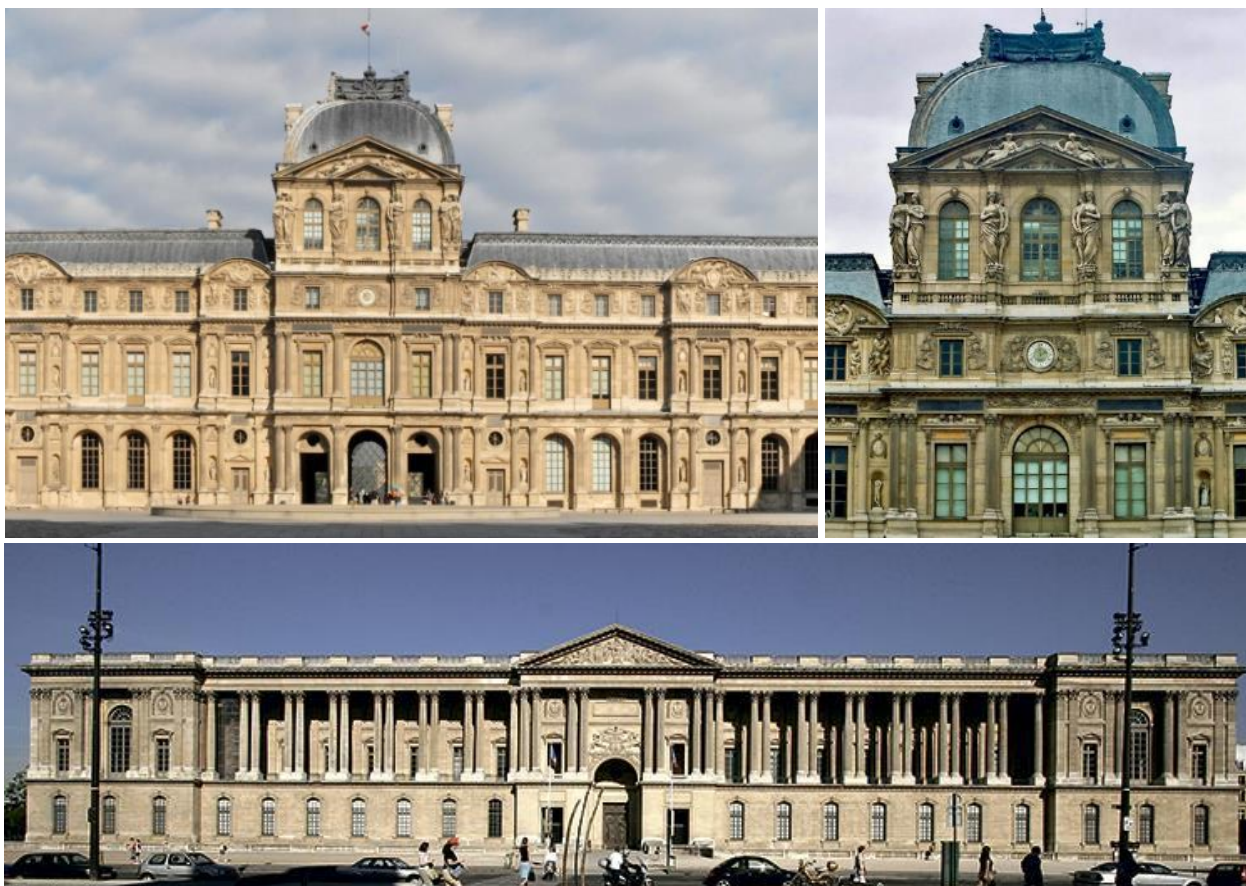


Рисунок 205 – Лувр: західний фасад з Павільйоном Сюлі (зверху) та колонада Перро (знизу)

**Луї Лево** приступив до завершення Лувру у 1661 р., і до 1664 р. «чотирикутник» палацу був побудований. У трьох нових дворових фасадах Лево повторив західний фасад Леско і Лемерсьє. Для головного вуличного фасаду Лувру (східного) Лево взяв за зразок фасад церкви Сен-Жермен-

Л'Оксерруа, що стояла навпроти палацу. Проект Лево знайшли недостатньо представницьким, і Кольбер звернувся до італійських архітекторів Кондіні, Райнальді, П'єтро да Картона і Лоренцо Берніні з проханням взяти участь у конкурсі. Окрім італійців, на конкурс представили проекти Лемерсьє, Моро, Готтар, Уден, Леблон, Перро та інші. Здобув перемогу *Клод Перро*.

*Східний фасад Лувру (колонада Перро)* (1667 р.) підкорює своїм органічним масштабом, величавим спокоєм, ясним підпорядкуванням частин, парадністю і урочистістю всієї композиції. Фасад Перро підкорив собі весь навколишній простір. Саме східний фасад Лувру став головною частиною всього величезного палацового ансамблю. Східний фасад Лувра прикрашений масивною колонадою коринфського ордера, яка складається зі здвоєних колон. Центральне місце фасаду займає трикутний фронтон з рельєфом, що зображує колісницю Аполлона – образа, якого король Людовік XIV вважав своєю алегорією. Важко знайти яскравіший і досконаліший приклад французького класицизму другої половини XVII ст. за багатством та виразністю форм, за просторовою організованістю і пластичною розробкою. Варто зазначити, що, споруджуючи свій фасад, Перро не враховував будівлю Лево: фасад Перро на 15 м перевищив реальну довжину будівлі, що призвело до необхідності звести по південному фронту нову, суто декоративну фасадну стіну, яка, немов ширмою, загородила з боку Сени фасад будівлі Лево [13]. Це надзвичайно характерно для прийомів бароко і говорить про наявність у XVII ст. спільності між класицизмом і бароко (рис. 205).

У 1629 р. за замовленням кардинала Рішельє навпроти Люксембурзького палацу, на іншому березі Сени, поблизу Лувру (північного фасаду), *Жак Лемерсьє* споруджує *Пале-Кардиналь* чи *палац Рішельє*, який пізніше отримав назву *Пале-Рояль* (1629–1636 рр.). Ця споруда – приклад включення в середньовічне місто великих палацових будівель, властивого французьким палацам першої половини XVII ст. (рис. 206).



Рисунок 206 – Пале-Рояль: загальний вигляд та внутрішні двори

До складу палацу, окрім житлових покоїв і парадних залів, увійшли бібліотека, картинна галерея, театр, гвардійський зал тощо. У 80-ті рр. XVIII ст. палац був суттєво перебудований: за проектом Віктора Луї був зведений пасаж у вигляді будинків з аркадами, в яких розміщувалися магазини і кафе. У 1871 р. палац згорів, але за два роки був відбудований. Наприкінці XX ст., у 1986 р., на площі перед палацом з'явилися сучасні інсталяції – так звані Колони Бюрена: 260 чорно-білих колон різної висоти символізують мінливу долю палацу. Автор проекту – Даніель Бюрен.

**Палац Во-ле-Віконт** (1656–1661 рр.), суворий триповерховий будинок, оточений глибоким ровом, був побудований для Ніколя Фуке, міністра фінансів Франції. Для будівництва палацово-паркового комплексу Фуке запросив найвідоміших тогочасних майстрів у різних сферах: архітектор – *Луї Лево*, дизайн інтер'єрів – *Шарль Лебрен*, ландшафтний дизайн – *Андре Ленотр* (рис. 207).

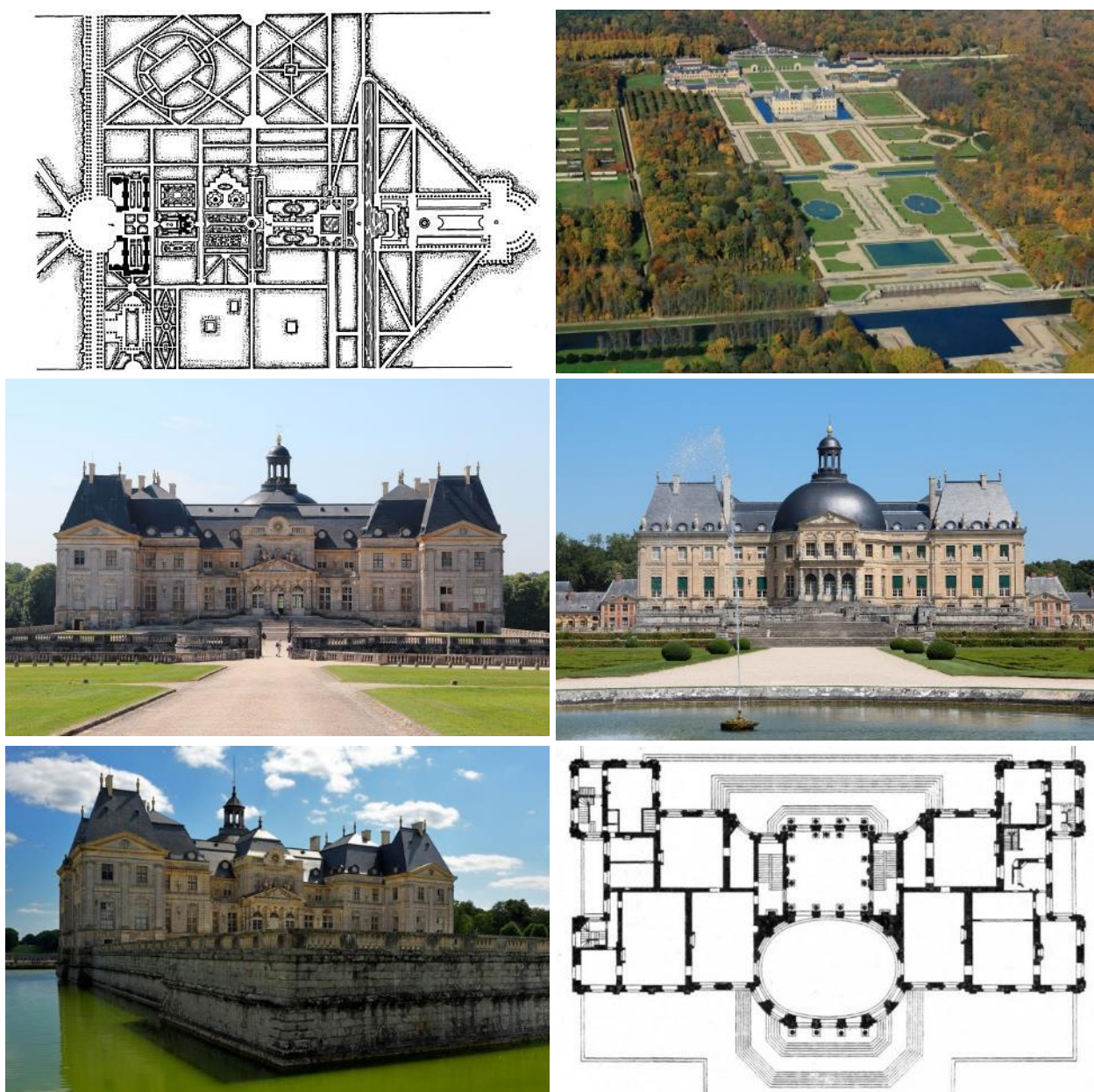


Рисунок 207 – Палацово-парковий комплекс Во-Ле-Віконт: генплан, загальні види, фасади та план

У ньому ще багато від більш ранньої архітектури: окремі високі покрівлі над кожним об'ємом; в центральній частині будівлі, по головному фасаду, – поверховий ордер з



рустованих колон. Будівля в стилі французького класицизму увінчана високим дахом. В його центрі знаходиться луковичний купол, оформлений пілястрами і фронтоном. Вхідний портал із фронтоном, прикрашеним лежачими скульптурами, нагадує твори С. де Бросса або Дюсерсо. З колокольні, що здіймається над центральною частиною палацу, відкривається чудова панорама садово-паркового ансамблю. У цьому парку Ленотр вперше окреслив осьову систему композиції плоских партерів, підпорядковану палацу. Однак тут великоваговий палац ще не злився в єдиний організм з парком, а осьовий розвиток парку від палацу, вдалину, в нескінченність, порушується поперечним розташуванням басейну в кінці саду. Ці проблеми будуть вирішені Ленотром у Версалі [6].

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

**Версаль** – резиденція короля (твор *Л. Лево, Ж. А. Мансара, Ш. Лебрена, А. Ленотра, Ж. А. Габріеля* та інших), займає особливе місце серед усього замкового будівництва Франції. Протягом XVII ст. тут проводяться величезні будівельні й паркові роботи, створюється небачений до того за грандіозністю і цілісністю архітектурний ансамбль палацу, парку і міста (рис. 208).

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

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

Перебудову Маленького замку Людовика XIII у період правління кардинала Мазаріні доручили архітектору *Лево*, який приступив до неї у 1661 р. Роботи Лево у Версалі велися двома етапами. У 1661 р. оновлювалося декоративне оздоблення палацу, будувалася Оранжерея, перебудовувався Звіринець (1662 р.). У 1668–1671 рр. замок Людовика XIII був забудований новими приміщеннями так, що стіни корпусів, які утворюють Мармуровий двір, що виходив на схід, у бік дороги на Париж, зберігалися; стіни зовнішніх фасадів замку в значній своїй частині були знищені. Унаслідок цього західний, парковий фасад подовжився втричі, причому Лево забудував старий корпус тільки на першому поверсі; його два верхні поверхи виходили тепер на терасу, яка утворила рід пропілеїв, що поєднували парк з Мармуровим двором. Південний і північний фасади також подовжилися за рахунок двох вишуканих за формами корпусів, якими був утворений перед Мармуровим двором більш широкий двір. У північній, новій прибудові розмістили сходи Послів, а у південній – сходи Королеви. Лево помер, не закінчивши оформлення передньої частини двору, яку здійснив *Франсуа Д'Орбе*, поставивши по лінії східних торців палацу грати з двома павільйонами [13]. Так був утворений **Королівський двір** (рис. 209).

Унаслідок цього другого будівельного циклу Версаль склався як цілісний палацово-парковий ансамбль, як чудовий приклад синтезу мистецтв – архітектури, живопису, скульптури та французького садово-паркового мистецтва XVII ст. Однак після смерті Мазаріні Версаль, створений Лево, став здаватися недостатньо величним, щоб виражати ідею абсолютної монархії, втілення якої в архітектурі королівської резиденції вважалося справою першорядної державної ваги.

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

У північному крилі він помістив церкву (1699–1710 рр.), вестибюль якої закінчував *Робер де Котт* (1709–1710 рр.). Крім того, Мансар надбудував над терасою Лево ще два поверхи, створивши вздовж західного фасаду Дзеркальну галерею, що замикається залами Війни і Миру (1680–1686 рр.). На осі палацу з боку під'їзду від міста на другому поверсі Мансар помістив королівську спальню з видом на місто і кінну статую короля, поставлену пізніше в точці сходу тризуба доріг Версаля. У північній частині палацу розміщувалися покої короля, в південній – покої королеви (1671 р., 1673–1681 рр.). Мансар побудував також два **корпуси Міністрів** (1671–1681 рр.), які утворили третій, так званий **двір Міністрів**, і поєднав ці корпуси багатою, золоченою решіткою [11].

Усе це абсолютно змінило вигляд споруди, хоча Мансар залишив ту саму висоту будівлі. Зникли контрасти і свобода фантазії; нічого не залишилося, крім протяжної горизонталі триповерхової споруди, єдиної в ладі своїх фасадів з цокольним, парадним і аттиковим поверхами. Майже ніякого різноманіття, крім протиставлення вікон головного поверху невеликим квадратним отворами мезоніну. Враження грандіозності, яке викликає ця блискуча архітектура, досягнуто великим масштабом цілого, простим і спокійним ритмом всієї композиції (рис. 210, 211).

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

Палац Версаля немислимий без його парку. Цей парк створений чудовим майстром, архітектором-садівником *Андре Ленотром*. У своїх садах і парках Ленотр послідовно проводить принципи класицизму – регулярність, строгую симетрію, ясність композиції, чіткість підпорядкування головного і другорядного. За поглядами Ленотра, палац має добре оглядатися і бути оточеним повітрям. Від центру палацу повинна йти головна алея, вісь симетрії парку. Вона не повинна замикатися, але, йдучи в нескінченність, має зливатися з даллю. Ленотр не любить обмежених просторів, він захоплює безмежним розкриттям простору. Головну алею перетинають поперечні алеї, що утворюють прямокутні або квадратні ділянки боскетів. Боскети розміщуються симетрично, однак відрізняються всередині. Перед будівлею мають бути розбиті на терасах добре видні партер і басейни з водою. Весь парк повинен добре проглядатися. Хороший сад не може бути схожим на ліс із його неорганізованістю й свавіллям [28]. Закладаючи в основу своїх композицій ці принципи, Ленотр створив вражаючий за розмахом і грандіозністю парк, який можна порівняти тільки з будівництвом міст (рис. 212).



Рисунок 208 – Загальний вид палацово-паркового комплексу Версаль: з боку Парижа (ліворуч) і з боку парку (праворуч)

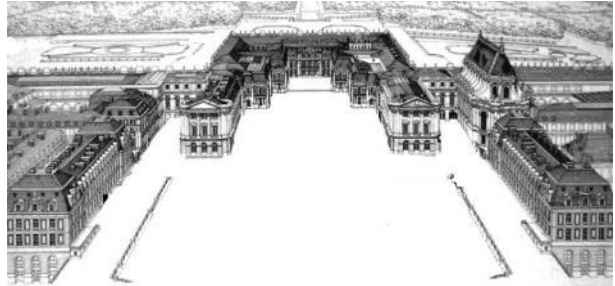
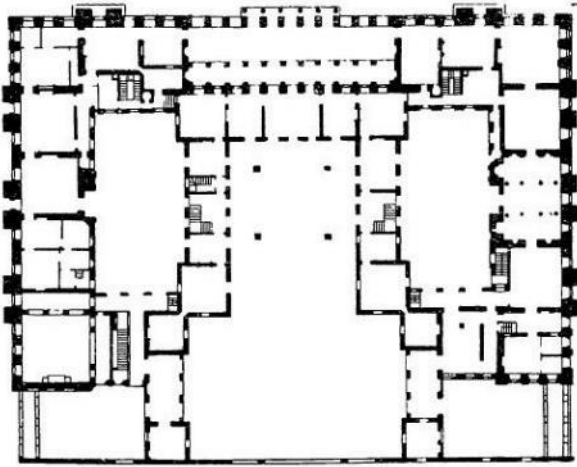


Рисунок 209 – Центральна частина Версальського палацу: план, вид, Мармуровий і Королівський двори

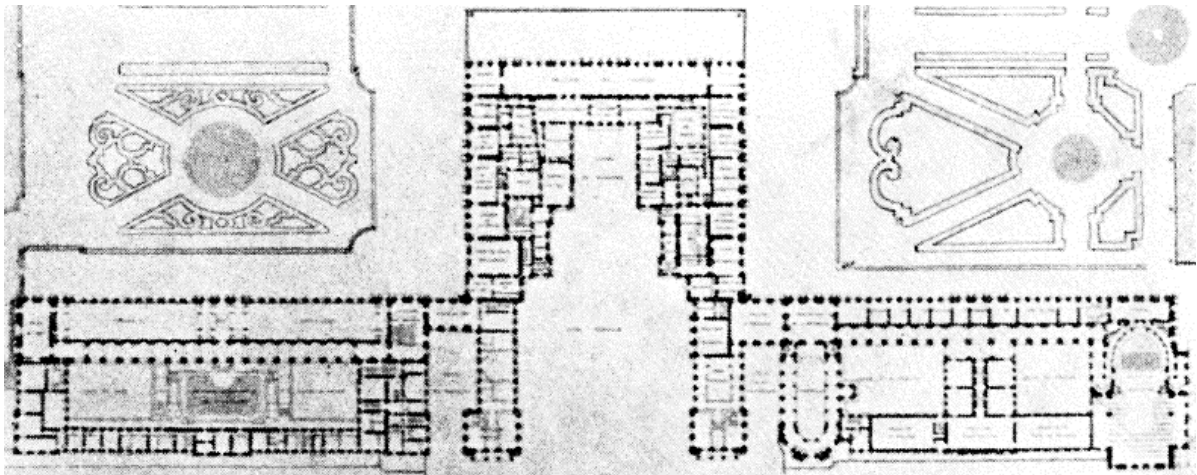
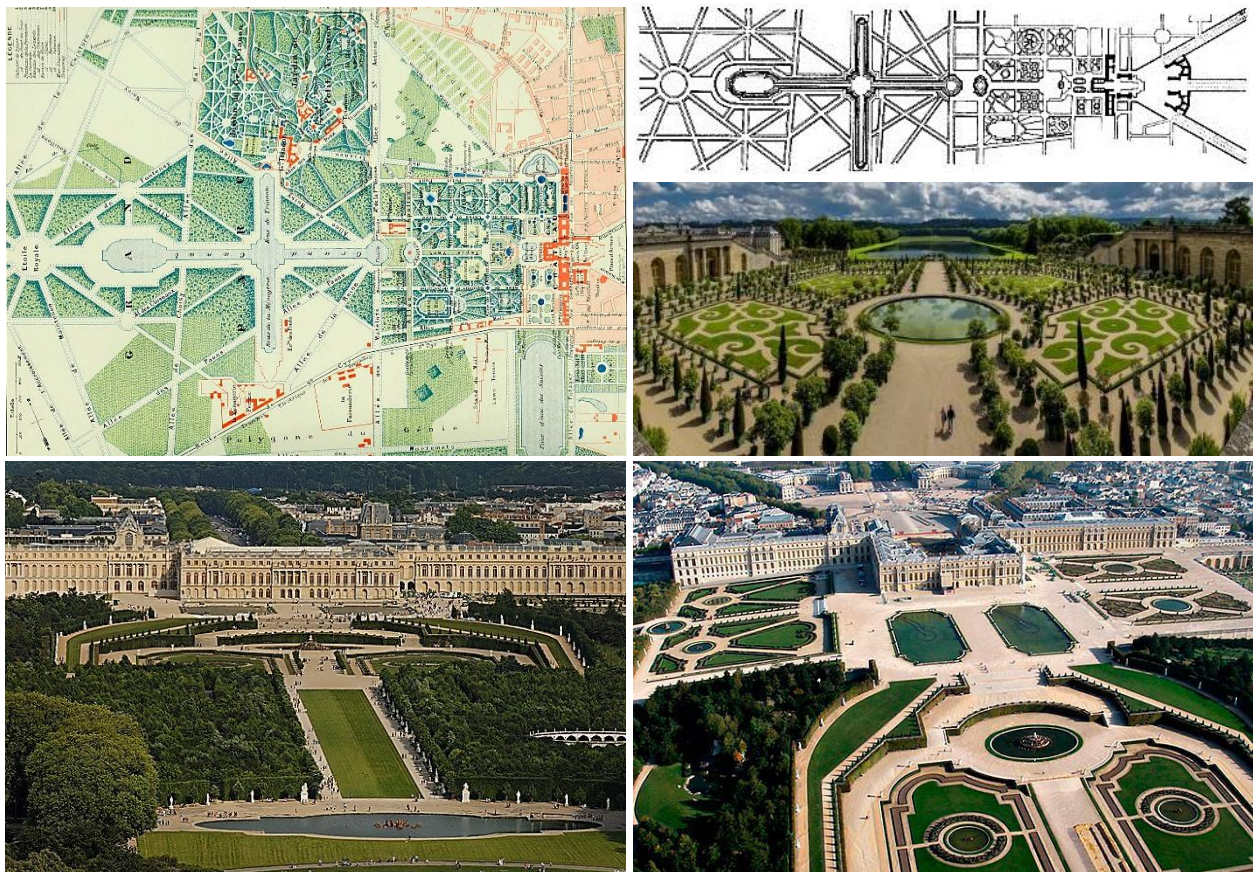


Рисунок 210 – План Версальського палацу з результатами різних етапів добудови



*Рисунок 211 – Фрагменти фасадів Версальського палацу*



*Рисунок 212 – Композиційно-планувальна структура і види Версальського парку*

Ленотр у Версальському парку створив три промені, що сходяться біля вершини великого каналу. У композиції парку він застосував оптимальне число три, побудувавши парк із трьох частин: партерів перед палацом, боскетів по обидва боки головної осі та масиву вільно зростаючої зелені, згрупованої вздовж великого каналу, який у 1671 р. отримав форму хреста.

Зв'язок палацу з парком особливо відчувається з вікон Дзеркальної галереї, звідки видно всі три сторони зелених килимів газонів: із півночі – водні площини фонтану Драконів, із півдня – партери Хреста і Швейцарців. Велике планувальне значення мають численні скульптури роботи Ф. Жирардона й А. Кузевокса, які допомагають стверджувати порядок навіть у лісистій частині парку, де також рясніють вази і скульптура. Ленотр вільно відступає від своїх суворих принципів у бічних алеях, замкнутих фонтаном Латони, які не мають вільної перспективи. Для влаштування водних партерів і фонтанів був споруджений акведук, який постачає воду в Версаль із Кланьї, з річок Жуїн і Луари.

Версальський палац і Версальський парк пригнічують своєю величчю. Щоб тут було легко і приємно жити, в глибині вільної частини парку за проектом *Лево* був побудований так званий **Фарфоровий Тріанон** (1670–1672 рр.). Ця мальовнича споруда з дахом з позолоченого свинцю і декором з блакитного, жовтого і білого фарфору, яка спочатку відповідала моді на все китайське, пізніше перестало відповідати суворим вимогам стилю, і у 1687 р. Фарфоровий Тріанон був зламаний, а на його місці *Ж. А. Мансар* за участю *Робера де Котта* вибудував новий, **Великий Тріанон** (1687–1708 рр.) – одноповерхову будівлю з плоскою покрівлею, виконану з дорогоцінних сортів мармуру (рис. 213).

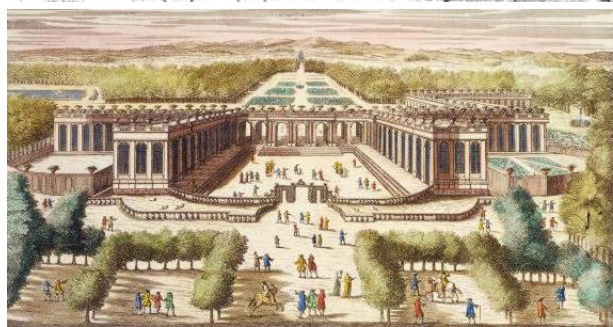
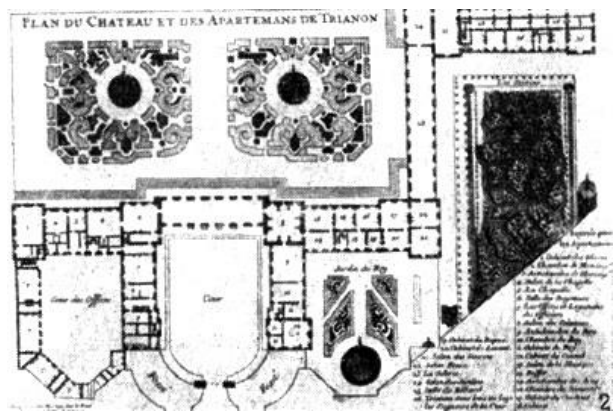
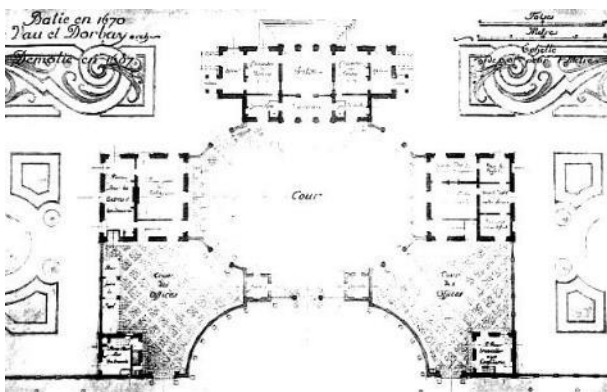


Рисунок 213 – Палац Тріанон у Версальському парку:  
Фарфоровий Тріанон (ліворуч) і Великий Тріанон (праворуч)

Вигляд цієї споруди, вишуканої і витонченої, відображає інтимне життя палацу. Отже, у Версальському замку чітко розмежувались дві основні функції цієї споруди: одна – офіційно-

представницька, державна й інша – інтимна, пов'язана з особистим життям короля та його наближених.

У часи Людовіка XV Версальський палац з частинами, побудованими Лево і Лебреном, здавався занадто емоційним – бароковим, тому король здійснив перебудову центральної частини палацу, його східного фасаду та інтер'єрів за проектом *Габріеля* (1742 р.). Унаслідок цих перебудов від грандіозних інтер'єрів Лево і Ж. А. Мансара збереглася тільки Дзеркальна галерея, зали Війни та Миру і спальня короля. Була повністю зруйнована частина палацу зі сходами Послів, що примикала з півночі до королівського палацу. На цьому місці Габріель збудував новий корпус, схожий за своїми зовнішніми формами з фасадом Лувру. На торці цієї споруди він поставив павільйон із портиком і фронтоном, який закрив східний фасад церкви. Аналогічно була зламана і за зразком північної побудована знову архітектором *Луї Філіпом* південна сторона забудови, що утворює Королівський двір. Величезні крила палацу Ж. А. Мансара залишилися майже без змін, лише до торця південного крила Габріель пристроїв театр, задуманий ще Людовіком XIV [6].

#### **9.4 Французька житлова архітектура XVII – першої половини XVIII століть**

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

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

Велике значення у формуванні нового вигляду будинків мали дахи, конструкція і форма яких тепер змінювалися. Зі зростанням кількості приміщень і збільшенням габаритів будинків виникла потреба у зменшенні крутизни дахів, які стали занадто високими. У 1630 р. Мансар запропонував ломану форму даху з використанням горища під житло. Ця система, названа на ім'я автора мансардою, отримала міжнародне визнання і поширення [8].

Яскравим прикладом означеного типу отелів є *отель Карнавале* (1655–1666 рр.), перебудований за проектом *Франсуа Мансара* і оздоблений скульптором *П'єром Леско*. В отелі Карнавале Мансар створює чітке планування приміщень. Щоб зробити будинок зручним й з мінімумом прохідних приміщень, Ф. Мансар вводить велику кількість різноманітних сходів. Вестибюль і парадні сходи стають обов'язковою частиною отелю. Кути будівлі, віконні та дверні прорізи оброблювалися рустами. Вхідні двері та в'їзні ворота в будинках на вузьких вуличках середньовічного міста прикрашалися плоскими наличниками. Багатим різьбленням покривалися стулки дверей і воріт (рис. 214).

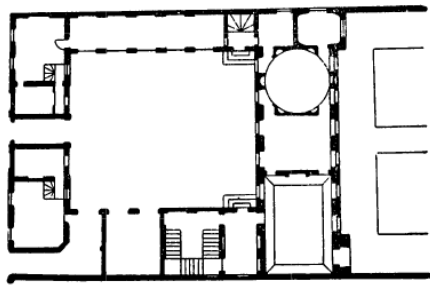
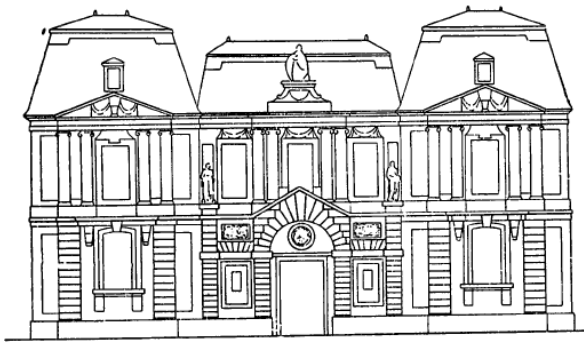


Рисунок 214 – Отель Карнавале: креслення фасаду і плану та види

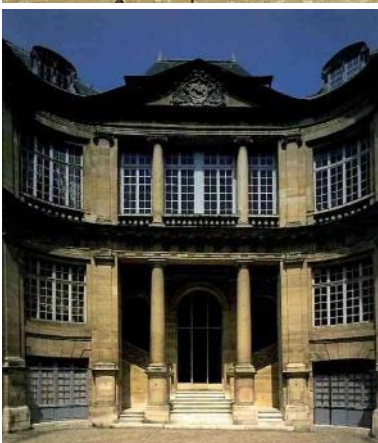
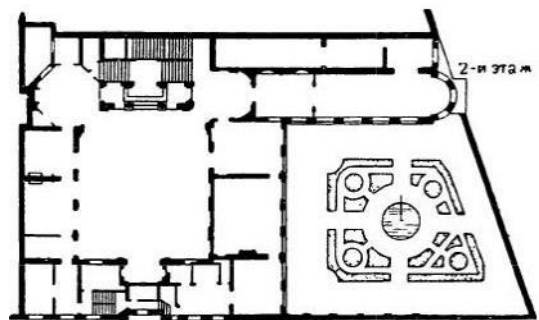
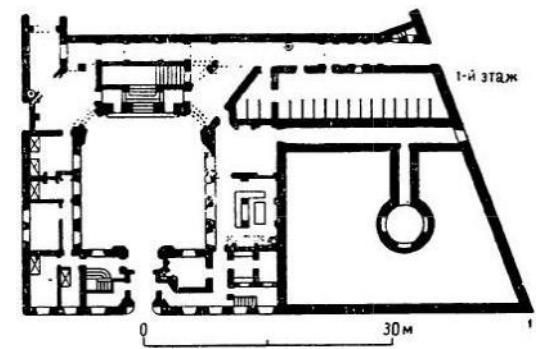
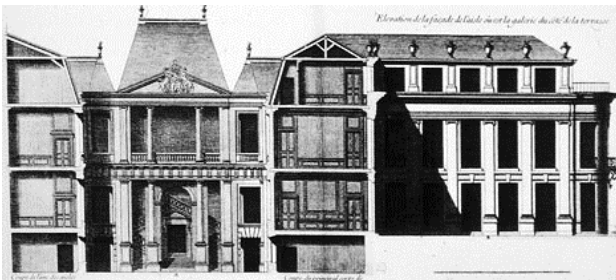


Рисунок 215 – Отель Ламбер: розріз, план, загальний вигляд, внутрішній двір та вхідна група

Починаючи з середини XVII ст. у багатих житлових будинках придворної знаті, а також фінансових верхів збільшується кількість кімнат, ускладнюється планування. У цей період виникає кілька варіантів планування отелів за типом будинку між двором і садом. У ряді володінь планування асиметричне, двір і сад розташовуються з одного боку, а житлові і господарські будівлі – з іншого. Але, зазвичай, при асиметричному плані витримується симетрія фасаду, що часто створюється штучними прийомами. В отелях цього періоду збільшується кількість кімнат для прислуги, яка відділяється від господарів, і вводиться коридорна система. З'являються передня, велика кімната, спальня, кабінет, гардеробна, до них примикає ряд кімнат, які мають самостійні входи. Парадні входи часто розташовуються з кута будинку [1].

У вишуканому *отелі Ламбер* (1640–1644 рр.), зведеному за проектом *Луї Лево*, сильно розростається комплекс господарського двору, який намагаються ізолювати від парадного. Отель Ламбер багато в чому відходить від традиційної схеми будинку між двором і садом завдяки дотепному використанню кутової ділянки, з повним поділом господарських і парадних частин будинку (рис. 215). Інтер'єри отелю Ламбер, що збереглися до наших днів, дають уявлення про організацію внутрішнього простору й оздоблення житлових приміщень кінця XVII ст., які істотно відрізнялися від отелів початку XVIII ст. Салони Любові та Миру й галерея є урочистими і величними, позбавлені затишку і комфорту.



## РОЗДІЛ 10 СТИЛЬ РОКОКО В АРХІТЕКТУРІ ТА ДИЗАЙНІ ІНТЕР'ЄРІВ

### 10.1 Загальна характеристика стилю рококо

Рококо (від французького *rocaille* – дроблений камінь, декоративна раковина, мушля) – стиль у мистецтві (переважно, в дизайні інтер'єрів), що виник у Франції в першій половині XVIII ст. як розвиток стилю бароко. Характерними рисами рококо є вишуканість, велика декоративна обтяженість інтер'єрів і композицій, граціозний орнаментальний ритм, велика увага до міфології, особистого комфорту. Головні елементи стилю: рокайль – завиток і картель – забутий нині термін, що застосовувався для найменування рокайльних картушів.

Відкинувши холодну парадність класицизму і пихатість мистецтва бароко, архітектура рококо прагне бути легкою, привітною, грайливою; вона не дбає ні про органічне поєднання і розподіл частин будівлі, ні про доцільність їхніх форм, а розпоряджається ними з повним свавіллям, що доходить до капризу, уникає строгої симетричності, без кінця варіює розчленування і орнаментальні деталі. У творах цієї архітектури прямі лінії та площини поверхні майже зникають або принаймні замасковуються фігурною обробкою; не використовується в чистому вигляді ні один з встановлених ордерів; колони то подовжуються, то коротшають і скручуються гвинтоподібно; їх капітелі спотворюються кокетливими змінами і збільшеннями, карнизи поміщаються над карнизами; високі пілястри і величезні каріатиди підпирають незначні виступи із сильно винесеним вперед карнизом; дахи оточуються по краю балюстрадами з флаконоподібними балясинами і з розміщеними на деякій відстані один від одного постаментами, на яких розставлені вази або статуї; фронтони, представляючи опуклі і запалі лінії, увінчуються також вазами, пірамідами, скульптурними фігурами, трофеями і іншими подібними предметами. Усюди, в обрамленні вікон, дверей, стінних просторів усередині будівлі, у плафонах, використовується вигадлива ліпна орнаментация, яка складається із завитків, що віддалено нагадують собою листя рослин, опуклих щитів, неправильно оточених такими ж завитками, з масок, квіткових гірлянд і фестонів, раковин, необроблених каменів (рокайль) тощо [6].

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

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

Зазвичай, висока огорожа відділяла отель від міста, приховуючи життя власників будинку. Кімнати отелів часто мали криволінійні обриси; вони не розташовувалися анфіладою, як було прийнято в XVII ст., а утворювали дуже витончені асиметричні композиції. У центрі зазвичай містився парадний зал, так званий салон. Кімнати були набагато менше, ніж зали палаців епохи класицизму, та з нижчими стелями. А вікна в цих мастках робили дуже великими, майже від підлоги [17].

## 10.2 Архітектурні об'єкти та інтер'єри в стилі рококо

Взірцем архітектури рококо вважається *отель Субіз*, побудований в Парижі для принца де Субіза за проектом *П'єра Алексіса Деламера* (1705–1709 рр.). Так само, як інші отелі, він відгороджений від прилеглих до нього вулиць високою стіною з розкішними в'їзними воротами. Екстер'єр отеля є прикладом синтезу архітектурних стилів: класицистичний портик поєднується з бароковим овальним внутрішнім двором. В інтер'єрі отелю Субіз особливо цікавий *Овальний салон* (1735–1738 рр.), створений у стилі рококо архітектором, скульптором і декоратором *Жерменом Боффраном*. Тут всі кути закруглені, немає жодної прямої лінії, навіть перехід від стін до стелі замаскований картинами, поміщеними в рами криволінійних обрисів [9]. Всі стіни прикрашені різьбленими панелями, позолоченими орнаентами і дзеркалами, які ніби розширюють простір, надаючи йому невизначеність (рис. 216).

Палаців у стилі рококо у Франції було створено дуже мало. Це не типово для французької архітектури. Проте в м. Нансі та його околицях було створено низку споруд, у яких мотиви рококо, властиві інтер'єрам, застосовані для організації зовнішнього вигляду будівлі. Таким є *палац у Мальгранжі* (1711–1715 рр.), зведений за проектом *Жермена Боффрана* (найталановитішого учня архітектора-класика Ж. А. Мансара). Саме завдяки йому нарівні з творами класицизму виникають замки у формах рококо (рис. 217).



Рисунок 216 – Інтер'єри отелю Субіз

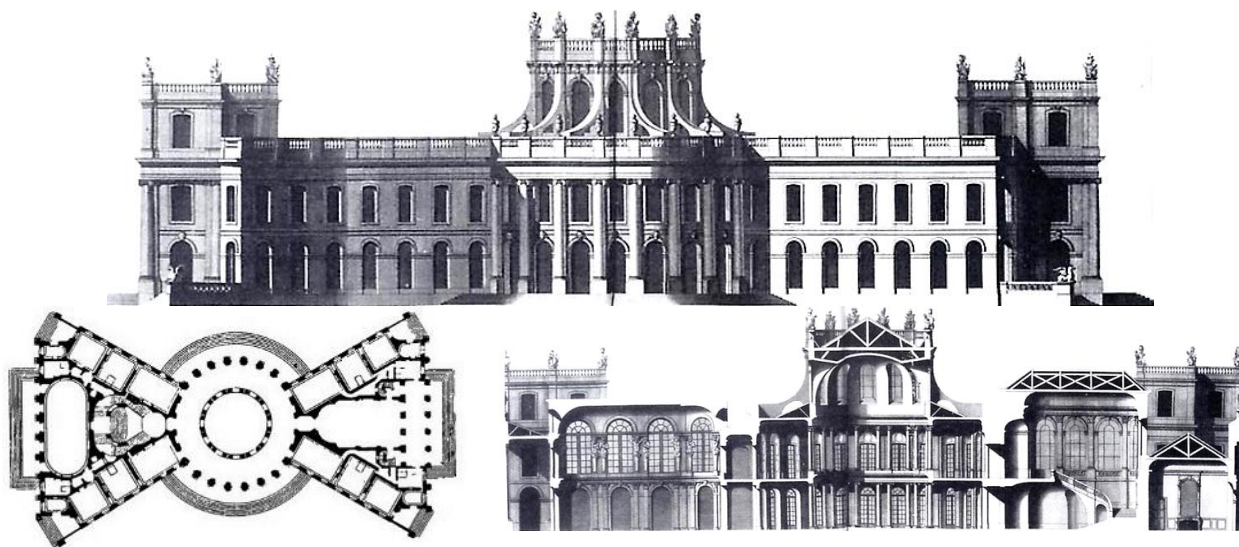


Рисунок 217 – Палац Мальгранж: креслення фасаду, плану та розрізу

В епоху рококо був створений також один із найкрасивіших міських ансамблів Франції – *ансамбль трьох площ у місті Нансі* (1752–1755 рр.) в Лотарингії (на сході країни), побудований на замовлення Станіслава I, герцога Лотаринзького. Автором цього проекту був учень Бофффрана *Емманюель Ере де Корні* [22]. Королівська площа перед Палацом уряду являє собою величезний парадний двір, майже овальний (рис. 218).

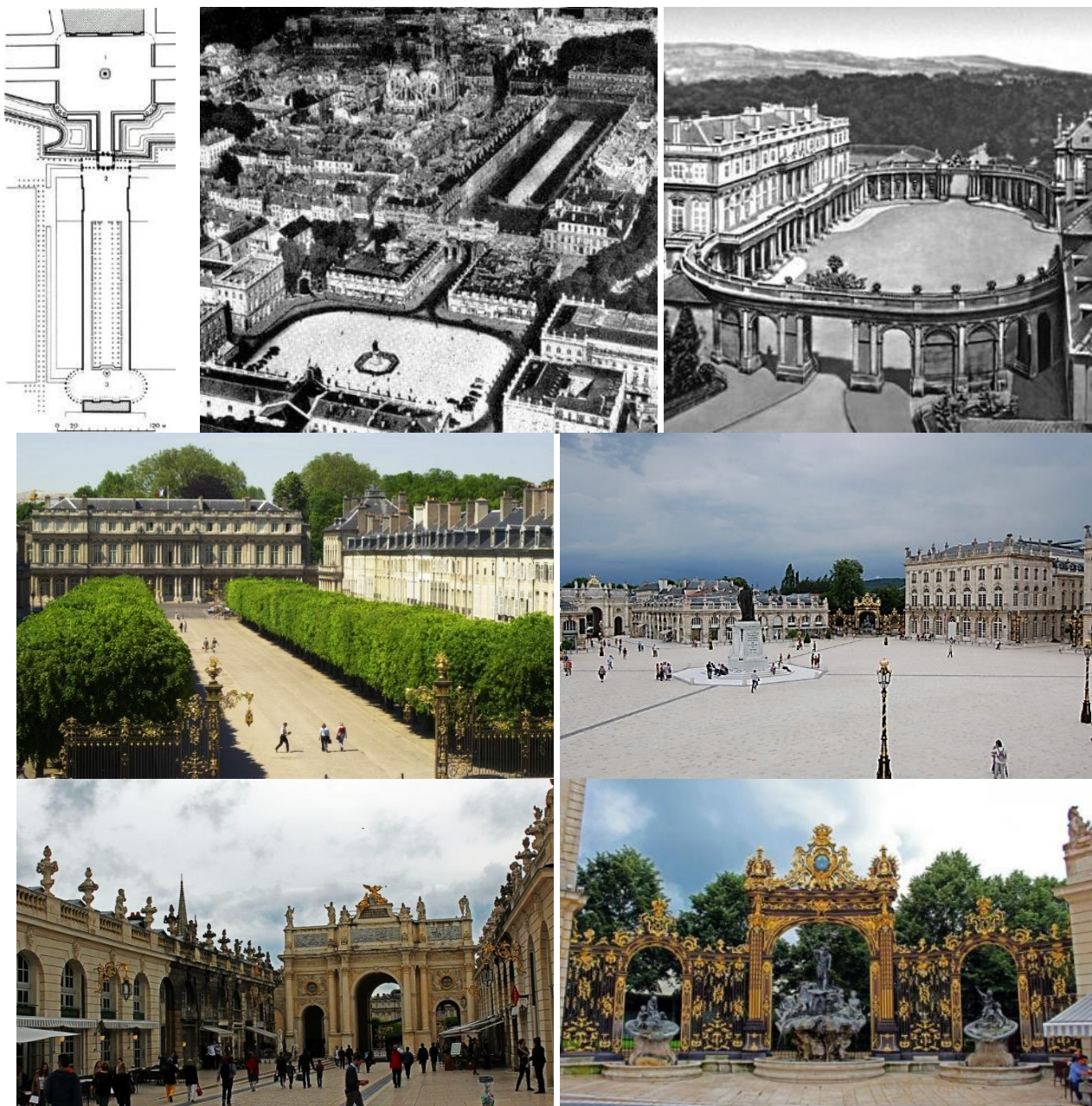


Рисунок 218 – Ансамбль трьох площ у Нансі: планувальна схема, загальний вигляд та фрагменти

Усю площу оббігає колонада, яка включає в себе також портик Палацу. З нього відкривається вид на вузьку і довгу, засаджену деревами площа Кар'єр, яка завершується тріумфальною аркою. Вона позначає вхід на головну площу ансамблю – прямокутну площу Станіслава (125 м × 126 м). Кутові в'їзди на неї оформлені кованими решітками і воротами з витонченим позолоченим візерунком (майстерня Жана Ламура) та скульптурними композиціями. У центрі розташований кінний монумент герцога Станіслава I (скульптор – Гибаль) [10].

## РОЗДІЛ 11 АРХІТЕКТУРА АВСТРІЇ ТА НІМЕЧЧИНИ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТЬ

### 11.1 Загальна характеристика архітектури Австрії XVII – початку XVIII століть

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

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

Вплив бароко проникає насамперед у сферу культового будівництва. Саме храм стає найхарактернішим типом монументального будівництва раннього бароко. Архітектура цього періоду визначалася італійськими архітекторами.

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

Найвидатніші монументальні твори були створені місцевими архітекторами, основоположниками стилю, зазвичай іменованого австрійським або віденським бароко. Найвизначнішими з них були Йоганн Бернгард Фішер фон Ерлах та Іоганн Лукас фон Гільдебрандт. Творчість обох майстрів розквітла у столиці Габсбурзької імперії – Відні. Після другої турецької облоги 1683 р., коли зі стратегічних міркувань були спалені віденські передмістя, починається період найінтенсивнішого в історії Відня будівництва. Майже цілком була перебудована найбільш постраждала під час облоги західна частина міста, яка перетворилася в центр австрійського бароко першої половини XVIII ст. [6].

### 11.2 Культова барокова архітектура Австрії XVII – першої половини XVIII століть

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

**Кафедральний собор (собор святих Руперта та Віргілія)** у Зальцбурзі (1611–1628 рр.) зведений за проектом італійських архітекторів *Сантіно Солярі* та *Вінченцо Скамоцці* та є однією із ранніх пам'яток барокового мистецтва. Перший собор був закладений у 774 р., але за час свого існування кілька разів горів при пожежі. Після четвертої пожежі 1598 р. за вказівкою архієпископа Вольфдтріха фон Райтенау стара будівля разом із 55 іншими пошкодженими спорудами була знесена і на їхньому місці було закладено будову нового собору, освячену в 1628 р. Зведення веж собору було закінчене лише в 1655 р. (рис. 219).

Архітектурі собору вже властиві елементи, типові для наступних культових споруд раннього бароко. Кафедральний собор має фасад із мармуру та дві симетричні вежі. Фасад собору чітко розчленовано по вертикалі трьома ярусами пілястр, які одночасно підкреслюють межі окремих частин будівлі. Довжина собору становить 101 м при ширині 45 м. Висота основної будівлі – 32 м, висота купола – 79 м, висота веж – 81 метр. Собор має 11 вівтарів, 5 органів і безліч дзвонів. Собор обладнаний 900 сидячими місцями, а стоячи у ньому одночасно можуть перебувати до 10 000 осіб.

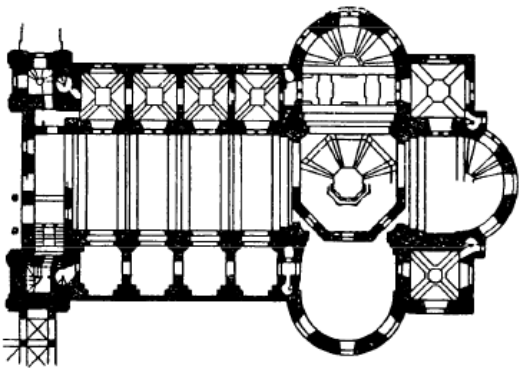


Рисунок 219 – Собор у Зальцбурзі: загальний вид, план та інтер'єр

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

Нова, п'ята за рахунком, пожежа сталася під час реставраційних робіт у 1859 р. У 1944 р. Зальцбургський собор був пошкоджений при бомбардуванні міста американською авіацією: авіабомба зруйнувала частину вівтаря і купол. При цьому купол будівлі впав. Відновлювальні роботи були в цілому закінчені до 1959 р. [1]

До кінця раннього бароко площинні фасади храмів змінюються багатоплановими; їхнє архітектурне декорування стає більш рельєфним і насиченим. Прикладом може бути *Єзуїтська (Університетська) церква* у Відні (1662 р.; 1703–1705 рр.), яка була побудована у XVII ст. після злиття факультетів філософії і теології Віденського університету за проектом *Карло Карлоне*, і перебудована на початку XVIII ст. за проектом *Андреа Поццо*. Він прибудував до церкви дві вежі й переробив основний фасад, створивши на ньому ряд вузьких горизонтальних і вертикальних секцій. Також Андреа Поццо створив бароковий неф, головний вівтар і стельові фрески. На тлі досить суворого зовнішнього оздоблення інтер'єр церкви відрізняється багатим декором. Для оздоблення широко використовуються мармур, позолота, фресковий живопис. Справжнім шедевром образотворчого мистецтва є живописний плафон

Поццо, де він використовує прийоми зорової ілюзії: на площині стелі з великою майстерністю створено реалістичну імітацію купола. Ілюзія об'ємної купольної споруди настільки достовірна, що багато хто відмовляється вірити, що це лише оптичний ефект (рис. 220).

Високе бароко висунуло на перший план архітекторів національної школи. При цьому їхні твори, особливо в композиції планів, були більш бароковими і складними, ніж роботи їхніх попередників-італійців. Яскравим прикладом може бути *церква Святої Трійці* в Зальцбурзі (1694–1704 рр.), зведена за проектом видатного австрійського архітектора *Й. Б. Фішера фон Ерлаха*. Окрім нього, до зведення церкви та її внутрішнього оформлення були залучені професійні живописці і скульптори та каменотеси: Вольф Вайсенкірхнер, Лоренц Дрексль та інші. Будівництво тривало близько восьми років, при цьому, не чекаючи закінчення зведення, її відкрили для парафіян.

Церква Святої Трійці була споруджена у кращих традиціях стилю бароко і є симетричною спорудою, яка складається з двох крил і центральної будівлі з куполом. Це перша культова споруда Фішера фон Ерлаха, зразком для якої була церква святої Агнеси у Римі [12]. Фасад церкви звернений до площі Макартплатц, верхівку виділяє темний купол з двома вежами по боках (рис. 221).



Рисунок 220 – Єзуїтська (Університетська) церква у Відні: загальний вид та інтер'єр

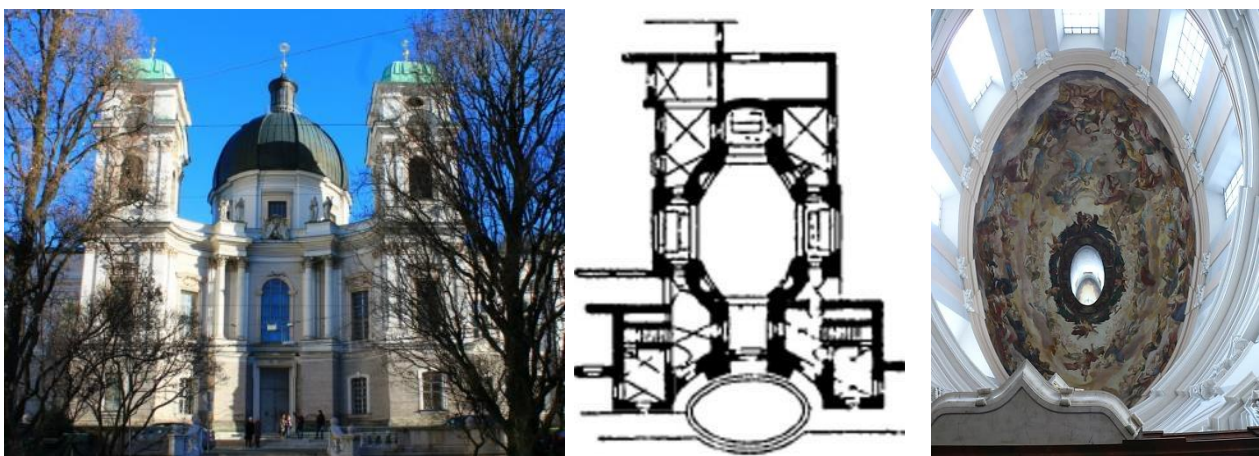


Рисунок 221 – Церква Трійці в Зальцбурзі: загальний вид, план та інтер'єр

Спочатку вежі були невисокими, але потім їх вирішили зробити трохи більше і вище, а наконечники веж були встановлені вже на початку XIX ст., а ось дзвіницю звели раніше, в середині XVIII ст. Перед самим куполом на двох виступах ліворуч і праворуч стоять чотири статуї, що символізують віру, надію, любов і мудрість, а між ними розташований герб самого глави єпископського князівства.

Дуже цікава внутрішня частина – центр у вигляді витягнутого овалу. Внутрішнє оздоблення церкви Святої Трійці захоплює фресками, які передають історію церкви і святих, ліпниною та статуями. Фреска купола створена Йоганном Ротмайером протягом трьох років, до відкриття храму, і представляє собою гігантське зображення коронування Марії Святою Трійцею. Підлога встелена мармуром, посередині якого розкреслене коло, а від самого кола йдуть прямокутні промені. Усередині дуже світло за рахунок великої кількості вікон під куполом. Головний вівтар створений у 1700 р. також Фішером фон Эрлахом. На ньому головний сюжет храму: свята Трійця й два Ангела [8].

**Церква святого Карла Борромея або Карлскірхе** (1716–1737 рр.) є одним із видатних прикладів стилю віденського бароко. Своєю появою церква святого Карла у Відні зобов'язана імператору Карлу VI Габсбургу, який в подяку своєму покровителю, католицькому святому Карлу Борромею, за порятунок міста від пощесті чуми, пообіцяв звести на його честь церкву. Був оголошений конкурс, який виграв *Й. Б. Фішер фон Эрлах*. Цією чудовою будівлею Фішер задумав не тільки прославити святого Карла, але і створити пам'ятник імператору (рис. 222).

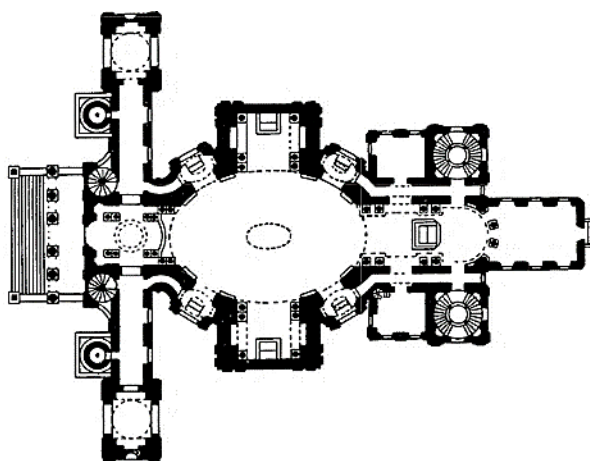
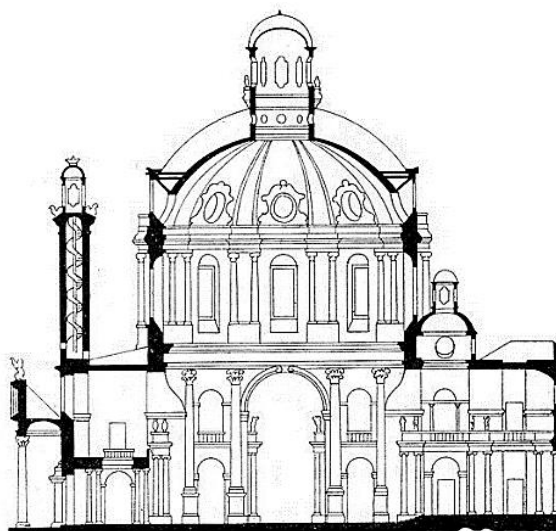


Рисунок 222 – Церква святого Карла Борромея або Карлскірхе: фасад, інтер'єр та креслення розрізу і плану

Церква вийшла дуже незвичайною, бо об'єднувала елементи різних стилів і епох. У цій церкві Эрлах спробував використати та привести в гармонію основні ідеї, закладені в найважливіших священних будовах – Єрусалимському храмі, Пантеоні, Соборі святого Петра в Римі, святій Софії в Стамбулі, а також в Будинку інвалідів у Парижі та Соборі святого Павла у Лондоні. Тому вона вражає своєю унікальністю. Висота храму – 72 м. Споруда складається з центрального ядра овальної форми, яке оточують додаткові відсіки. Внутрішній простір овальної форми перекрито овальним куполом. В основі композиції чисто декоративний прийом: церква прихована за фасадною прибудовою. Незвичайний зовнішній вигляд церкви, завершеної великим куполом витягнутої форми. Спереду до притвору прибудований шестиколонний класичний (давньогрецький) портик із трикутним фронтоном. Між портиком і бічними бароковими павільйонами поставлені дві дзвіниці, що нагадують за формами римську колону Траяна. Великий купол нагадує купол Собору Святого Петра [13].

Поєднання формальної та символічної структури будівлі виникло в результаті подвійного призначення. Наприклад, найбільш вражаюча деталь церкви – пара величезних тріумфальних колон, що стоять на протилежних кінцях портика, оздоблених рельєфами на духовні теми, що прославляють життя святого Карла. Однак дві колони також натякають на герб імператора – «Геркулесові стовпи». Розкішні колони, овальний купол, низькі вежі – все це розкриває величезний талант архітектора. На жаль, архітектору Фішеру фон Ерлаху не судилося завершити своє творіння. У 1723 р. Йоганн Фішер помер, і будівництво продовжив його син Йозеф Еммануїл Фішер фон Ерлах. У 1737 р. будівництво було завершено.

### 11.3 Міське палацове та громадське будівництво в Австрії

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

*Палац Даун-Кінські* у Відні (1713–1716 рр.) зведений за проектом видатного австрійського архітектора *І. Л. фон Гільдебрандта*. Відповідно до творчої манери Гільдебрандта, фасад палацу не має потужної пластики, проте споруда насичена легким, динамічним і подрібненим декором. Головний фасад палацу оформлений у римському бароковому стилі, прикрашений безліччю деталей. Обидва верхніх поверхи розчленовані пілястрами вільної, далекої від класичної форми: розширюються догори і розкреповані канелюрами у нижній третині.

Характерна особливість усіх барокових австрійських палаців, зокрема й палацу Даун-Кінські, – провідну композиційну роль відіграє сходовий хол. Домінантою внутрішнього простору слугують парадні сходи роботи скульптора *Матіеллі*, створені за проектом *Бедуцці*. Розпис бельетажу, присвячений графу Даун – робота Карло Карлоне. Стельові прикраси вестибюля і залу виконав Альберто Камесіна. Сходова клітка палацу оформлена вибагливим декором і її прикрашають не атланти, а грайливі путті (рис. 223).

*Чеська придворна канцелярія* або *канцелярія Чеського суду* у Відні (1708–1714 рр.) зведена за проектом *Фішера фон Ерлаха*. Ця споруда, як і більшість громадських та адміністративних споруд, що зводилися в невеликій кількості, наслідує в організації плану і композиції фасаду палацам. Середня частина фасаду підкреслена багатими наличниками вікон, скульптурними фігурами, гермами-атлантами. Згодом будівля, що складається з дев'яти віконних осей, була розширена (рис. 224).





Рисунок 223 – Палац Даун-Кінські: загальний вид та інтер'єр



Рисунок 224 – Чеська придворна канцелярія

У цьому будинку Ерлаху вдалося поєднати риси італійського і французького бароко. Скульптури, що прикрашають будівлю канцелярії, виконані Лоренцо Маттіеллі. Будівля колишньої Чеської канцелярії під час війни сильно постраждала, але було відновлена у період 1946–1951 рр. [3]

**Придворна Бібліотека** у Відні (1722–1735 рр.) також зведена за проектом *Фішера фон Ерлаха*. У цьому проекті, більш стриманому за формами, ніж його палаци, Фішер виявив зрілу майстерність. Придворна бібліотека вважається однією з найкрасивіших бібліотечних будівель Європи. Вона завершує собою низку чудових залів монастирських бібліотек. Подібно палацовій споруді, довгу прямокутну будівлю Придворної бібліотеки перетинає величезний, перекритий куполом овальний зал, висоту якого ілюзорно збільшують фрески купола. Протяжний інтер'єр бібліотеки підпорядковується майже центричному простору цього залу. Зовні залу і куполу відповідає виступ фасаду. У центрі купольного залу-ротонди, під склепінням, розписаним у 1730 р. Даніелем Граном на тему Апофеозу Карла VI, знаходиться статуя цього імператора у стародавніх римських шатах. Шістнадцять інших статуй імператорів Дому Габсбургів (Пауль і Петер Штрудель) розміщені біля колон, які оточують приміщення. Великої чарівності всій бібліотеці надає гармонійне колірне оформлення: світло-сірі колони, блакитні фрески, темні з позолотою корінці книг (рис. 225).



Рисунок 225 – Придворна Бібліотека у Відні: загальний вид, план та інтер'єр

Інтер'єр бібліотеки послужив зразком для багатьох бібліотечних залів періоду бароко. Проект був завершений сином Фішера. Квадригу, що прикрашає будівлю, виконав відомий скульптор Л. Маттіеллі.

#### 11.4 Палацово-паркові комплекси Австрії

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

Габсбургам, які остаточно закріпили свою владу в Австрії, знадобився свій Версаль. *Фішер фон Ерлах*, якому було замовлено проект, не став сліпо наслідувати французькому зразку. Ідея парадної замиської резиденції була втілена ним у проекті складнішого, побудованого за іншими композиційними принципами комплексу – **палацово-парковому комплексі Шенбрунн** (1696–1704 рр.) (рис. 226).

Палац за проектом Фішера було вирішено побудувати поблизу Відня, на місці старого мисливського королівського замку з однойменною назвою. На протигагу італійським віллам, будівлі яких розташовувалися біля підніжжя пагорба, Фішер планував зайняти своїм протяжним палацом, який мав розкриватися до Відня як гігантська фігурна дужка, вершину пагорба. Палац Шенбрунн інакше, ніж Версаль, був пов'язаний із прилеглим до нього парком і містом. Парк не мав прямокутно-променевого планування. Він слугував терасоподібним підніжжям для палацу і був більш відкритим і легше досяжним, ніж парк Версаля. Палац панував не тільки над грандіозним парком, але і над містом. З анфілади парадних залів мав відкриватися широкий вид на старий Відень, що розкинувся далеко на задньому плані, і на регулярно розбитий на п'яти терасах схилу пагорба, багатий фонтанами, сходами, пандусами, статуями і підстриженою зеленню парк. Палац, парк та місто візуально зливалися воедино [6].

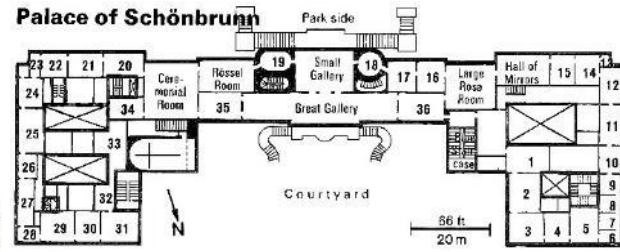
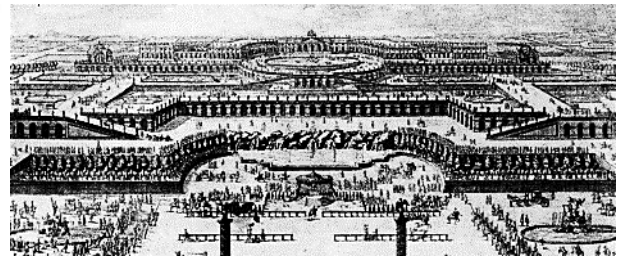
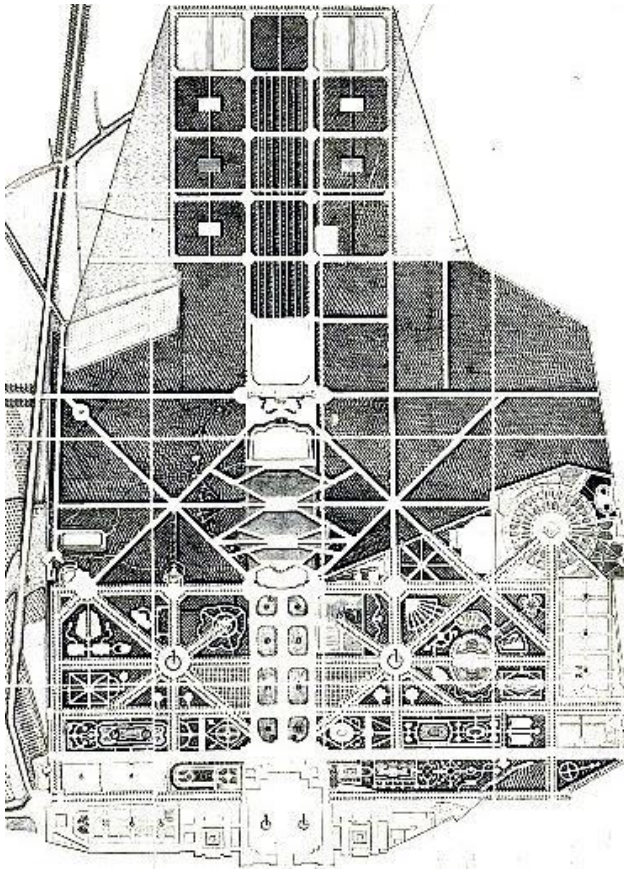


Рисунок 226 – Палацово-парковий комплекс Шенбрунн: генплан, план, види та інтер'єр

Проект Шенбрунна не був реалізований. Замість нього Фішер склав новий проект, у якому менший за розмірами палац займав підніжжя пагорба. Резиденція Габсбургів налічує 1441 кімнату різних розмірів. З них 190 приміщень, які не належать музею і здаються в оренду приватним особам. Для відвідування відкриті тільки сорок кімнат.

На вершині пагорба розміщений павільйон Глоріетта – колонна будівля, виконана у стилі раннього класицизму. Її центральна секція у вигляді тріумфальної арки засклена, а зверху коронована імперським орлом на земній кулі. Два крила Глоріетти мають високі напівкруглі арки. Всередині відкритих секцій проходять сходові марші, які беруть свій початок із бічних сходів. Самі сходи декоровано великими скульптурними групами. У ХІХ ст. цей павільйон використовували як обідню залу, зараз тут розміщується кафе (рис. 226).

Парк Шенбрунна величезний, красивий і дуже цікавий. Тут знаходиться найстаріший зоопарк в Європі, ботанічний сад, лабіринт, фонтани та інші садово-паркові споруди. Найбільшим з паркових фонтанів є фонтан Нептуна, розміщений на головній осі парку між палацом і Глоріеттою. Його загальну композицію розробив Йоганн Фердинанд Хецендорф, а мармурову скульптурну групу створив майстер Вільгельм Бейер [11].

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

Саме у Верхньому Бельведері була реалізована ідея першого проекту Шенбруннського палацу. Він розташований ближче до міста, ніж Шенбрунн, поблизу вільного від будівель зеленого поясу, залишеного за умовами оборони за межами укріплень Відня (Старого міста). З пагорба відкривалася вільна перспектива на древню столицю. У центрі картини, що відкривається з Верхнього Бельведера, знаходиться шпиль головного храму міста – собору святого Стефана. По боках його, на одній лінії з Нижнім Бельведером, – два барочних купола церков Карла Борромея і монастиря Салесіанок, що обрамляють і доповнюють вертикаль древнього собору. Старий Відень і симетрично розміщені відносно осі ансамблю Бельведера церкви є фоном для розташованого на пагорбі регулярного барокового парку, багатого різними садовими спорудами. Отже, відкритий, цілком осяжний ансамбль Бельведера, на відміну від вілл Італії та замських палаців Франції, пов'язувався в єдину систему не тільки з ближнім бароковим оточенням, але і з далеким видом старого міста [22].

Протилежний парковому, в'їзний фасад палацу відкритий до величезного штучного ставка, який заповнює простір до в'їзних воріт. У відвідувача, що стоїть перед ставком, створювалася ілюзія невагомості палацу, який здавався плаваючим по воді, що візуально підступає до його підніжжя (рис. 227).

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

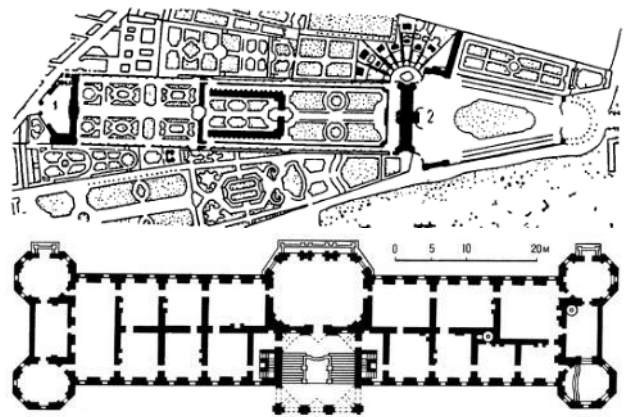
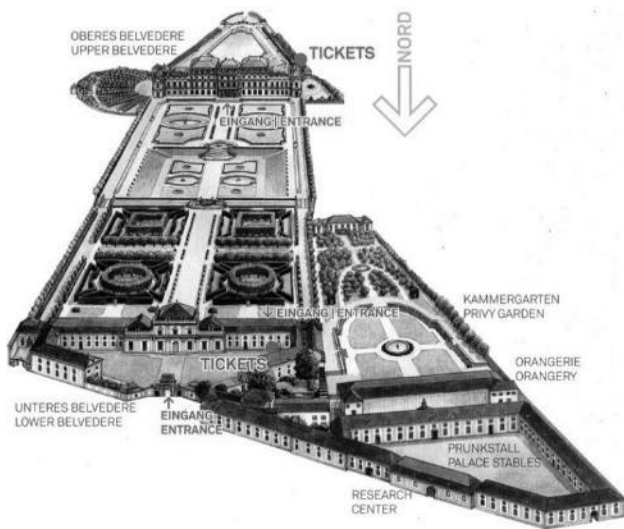


Рисунок 227 – Палацово-парковий комплекс Бельєдер: генплан, план, види та інтер'єр

Вхідні центральні приміщення і високий парадний зал були особливо розвиненими і багатими. В'їзний відкритий трьохарковий портик підводив до величезних сходів, що розходилися на дві гілки. Сюди ж вели сходи з низького, відкритого арками в сад залу (типу

«Sala terrena»). Склепіння залу підтримують застигли в страшному напруженні мармурові атланти, які втілюють силу землі. Візуально вони слугують закінченим переходом від штучної природи саду до витончених інтер'єрів палацу.

Приміщення палацу були призначені для всіляких прийомів, свят, розваг. Лише Нижній Бельведер частково міг служити для повсякденного життя власника. Верхній Бельведер, особливо його другий поверх, містить чудові зали для прийомів, парадні спальні, картинну галерею, і призначався виключно для представництва [13].

Палац виглядає особливо легким і ошатним через те, що складається з семи павільйонів, до того ж кожен увінчаний окремим дахом. Розділення на частини дозволило тісніше пов'язати будівлю з навколишньою природою. Можливо, кутові восьмигранні павільйони стали відлунням наріжних замкових веж попереднього періоду. Різновисотні павільйони об'єднували єдиний цокольний поверх, карниз і однаково оформлені вікна (рис. 227).

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

### **11.5 Особливості німецької архітектури XVII – початку XVIII століть**

Палацові резиденції світських і церковних князів, а також пишні монастирські комплекси і церкви католицького Півдня Німеччини (Баварія, Франконія) становили протягом півтора століть головну типологічну основу німецької архітектури. При цьому поділ Німеччини за конфесійною ознакою на дві частини – протестантську й католицьку – ясно проходить і в архітектурній типології. На Півночі вона, безумовно, визначається світським, палацовим будівництвом. На Півдні поряд із палацами розвивається і часто навіть займає переважне місце культове будівництво. Відмінності у типології мали свою специфіку. Протестантські монархи Півночі були політично пов'язані з французьким абсолютизмом. Французький тип палацу служив зразком в архітектурі німецьких палацових резиденцій Півночі. На відміну від Півночі, церковно-католицьке будівництво Півдня країни матеріально і духовно було тісно пов'язано з Італією. Це розділення поглиблювалося тим, що майже до кінця XVII ст. Німеччина ще залишалася без власних кадрів будівельників та архітекторів. На Півночі будували французькі, а також голландські майстри. Церковна архітектура Півдня створювалася зодчими-італійцями, які перенесли сюди прийоми і типи церковної архітектури римського бароко [6].

### **11.6 Культова барокова архітектура Німеччини XVII – XVIII століть**

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

Прикладами такого рішення культових споруд можуть бути: *церква Театинців* у Мюнхені (1663 р.), зведена за проектом архітекторів *Агостіно Бареллі* й *Енріко Цукаллі* (рис. 228); *собор святого Стефана* в Пассау (1668–1693 рр.), автором якого є *Себастьяно Лугано*; *монастир Августинців* у Вюрцбурзі (1670 р.), автор – *Антоніо Петріні*.



Рисунок 228 – Церква Театинців у Мюнхені: загальний вид та інтер'єр

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

У *Кармелітській церкві* в Бамберзі (1694 р.), зведеної за проектом *Леонарда Динцхофера*, спостерігається тенденція відходу від базилікального розрізу більш ранніх церков XVII ст. (типу Іль Джезу) і розробка зального внутрішнього простору. Зальність створювалася шляхом включення у загальний простір церкви її бічних балконів-галерей, що утворюють другий ярус церкви над капелами по сторонах нави (рис. 229).

На початку XVIII ст. формується тип зальної церкви зі стовпами замість поперечних несучих стін, де простір галерей і нави повністю злито. Подальше збагачення зального простору йшло шляхом поєднання у ньому поздовжнього розвитку з центричною основою. Така *церква монастиря Вейнгартен* (1715–1723 рр.) із могутнім куполом і поперечним нефом на середині поздовжнього, зведена за проектом *Франца Веєра* (рис. 230).



Рисунок 229 – Кармелітська церква: загальний вид та інтер'єр



Рисунок 230 – Церква монастиря Вейнгартен: загальний вид та інтер'єр

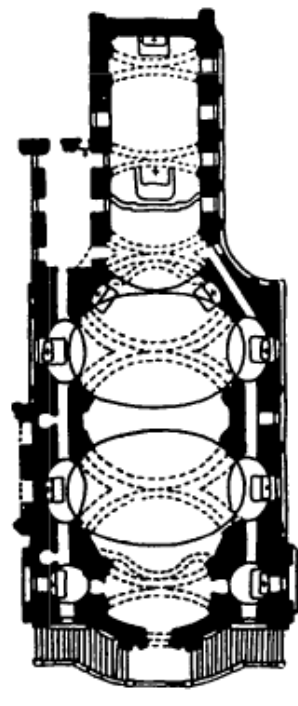
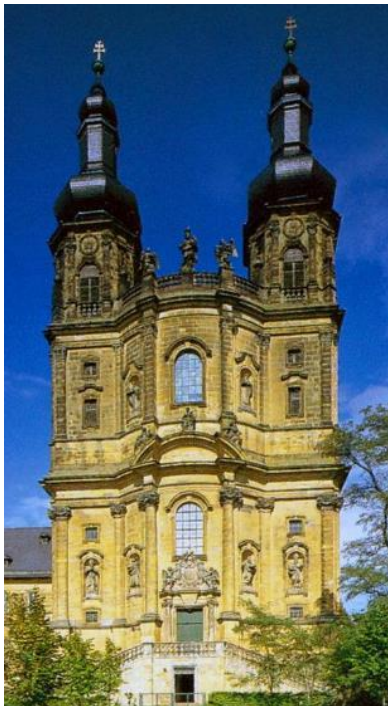


Рисунок 231 – Церква монастиря Банц: загальний вид, план та інтер'єр



Із загального кола церков початку XVIII ст. виокремлюється за характером і багатством задуму **церква монастиря Банц** (1710–1718 рр.), авторами якої були брати *Йоганн і Крістофер Дінцхофери*. Складним п'ятичленим ритмом устоїв, якому відповідає система пересічних поперечних овалів і напівовалів склепіння, створюється повний руху, ритмічно розвинений углиб й одночасно центрований простір. Вираз руху простору церкви, досягнутий складною системою перетинів овальних обрисів, отримав нове забарвлення у церквах середини століття (рис. 231).

**Фрауенкірхе** або **церква Богородиці** в Дрездені (1726–1738 рр.) – це грандіозна купольна ротонда, автором якої був *Георг Бер*. У лютому 1945 р. церква була повністю зруйнована під час бомбардування Дрездена. Відновлена Фрауенкірхе була багато часу потому, в період з 1996 по 2005 рр. Створення Фрауенкірхе як традиційної висотної домінанти переслідувало за мету закріпити в архітектурі Дрездена незалежність його протестантської бюргерської громади перед обличчям католицького двору, який будував у ці роки велику офіційно-придворну Хофкірхе. Внутрішній простір Фрауенкірхе вміщує 2 500 місць для сидіння (рис. 232).

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

**Монастирська церква в м. Цвіфальтен** (1741–1754 рр.), зведена за проектом *Йоганна Міхаеля Фішера*, є подальшою розробкою традиційної просторової схеми: видовженої, з її простішими ритмами протяжного і розвиненого вищого простору. «Родзинкою» церкви є її інтер'єри, виконані в стилі рококо [6]. Поєднання штучного кольорового мармуру, позолоти та фрескових розписів, що плавно перетікають зі стелі на стіни, дає змогу досягти високого художньо-емоційного ефекту (рис. 233).



Рисунок 232 – Фрауенкірхе: загальний вигляд, план та інтер'єр



Рисунок 233 – Монастирська церква в м. Цвіфальтен: загальний вид, план та інтер'єр

У Паломницькій церкві страждучого від бича Спасителя у м. Віз (1746–1754 рр.), автором якої був Домінікус Циммерман, характерним є поєднання центрального овалу із загальним поздовжнім розвитком простору. Тенденція розвитку висотного зального простору і витягнуті легкі опори ясно говорять про живучість в народних традиціях німецького церковного бароко пізньоготичних просторових уявлень. Водночас, інтер'єри церкви вирішені в стилі рококо (рис. 234).

*Йоганніскірхе* або *Азамкірхе* в Мюнхені (1733–1750 рр.) – шедевр творчості братів Азам: Космаса Даміана та Егіда Квірніня. Церква тісно пов'язана зі світом образів Борроміні. Це справжня перлина німецького церковного бароко та рококо і мрія життя її творців – церква, збудована на власні кошти зодчих поруч із їхнім будинком (рис. 235).

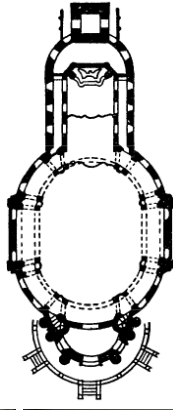


Рисунок 234 – Паломницька церква м. Віз: загальний вид, план та інтрер'єр

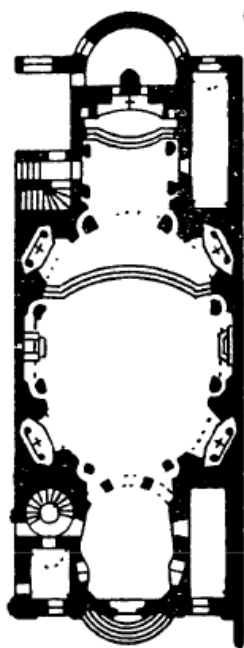


Рисунок 235 – Йоганніскірхе або Азамкірхе в Мюнхені: загальний вид, план та інтрер'єр

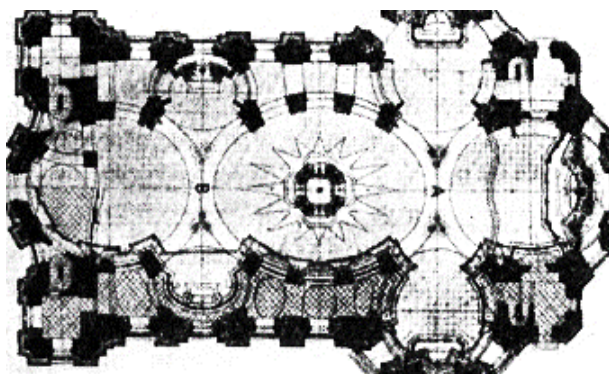


Рисунок 236 – Церква Фірценхейліген: загальний вид, план та інтер'єр

У трактуванні внутрішнього простору характерне стирання кордонів між його окремими частинами. Купол стає плоским, широким і низьким. Архітектурні межі простору церкви створюються не стільки стінами будівлі, скільки внутрішнім кільцем легких аркад на колонах, які формують цей простір як прозоре середовище, пронизане світлом і повітрям, повний візуального руху. Змінюється образний лад інтер'єру: він народжує почуття світлого, радісного свята [8].

**Церква Фірценхейліген** (1743–1771 рр.) є витвором архітектора Йоганна Бальтазара Неймана і скульптора Міхаеля Фейхтмайера. Церква розташована високо над паддю, і перше враження при підході до неї створюється струнким, спрямованим вгору двобаштовим фасадом. Народження композиції цієї церкви було незвичайним. Унаслідок вимушеного зсуву корпусу церкви на схід, її вітвар, закріплений на місці згідно з легендою, опинився в середині будівлі. Незвично відцентроване місце вітваря при традиційному плані у формі латинського хреста вимагало переробки всього проекту. Але завдяки цьому архітектор був вільний від канонічної схеми. Загальні габарити плану він вписав у ланцюг із трьох поздовжньо розташованих овалів із великим овалом посередині, а на лініях їх дотику створив поперечні простори, що включають овали й кола капел і хору (рис. 236). Ритмічний крок триединого простору поздовжніх овалів синхронний ритму поперечних просторів. Створюється суміщений ритмічний ряд двох взаємно переплєтених систем овальних просторів. Отже, Нейман прийшов у цій церкві до нового в мистецтві бароко вирішення внутрішнього простору. Новим було і розуміння ролі світла у композиції: церква залита світлом. Велика кількість світла створює безліч нюансних світлових переходів, і це робить зримим багатство просторових модуляцій, які тут становлять активний емоційний початок і образну мову

архітектури. Рух у просторі церкви знову й по-новому розкриває погляду закладену в ньому складну гармонію, невіддільну від того архітектурного цілого, у якому рух, світло та колірні гамма (білий, рожевий і золотий) і, нарешті, велика кількість багатой і легкої пластики декоративних форм складаються в мажорний за звучанням образ. У внутрішній обробці церкви Фірценхейліген – світ декоративних форм рококо (майстер Й. М. Фейхтмайр, вівтар – Й. Я. М. Кюхель).

На відміну від аристократичної витонченості і камерності мистецтва рококо паризьких отелів, у німецькій церковній архітектурі 30–50-х років XVIII ст. форми рококо виявилися близькими традиціям народного декоративного мистецтва. Проте в інтер'єрі німецьких церков тієї пори ці форми стали частиною того нового, що було закладено в самому трактуванні архітектурного простору. У новий образний лад простору таких церков, як Фірценхейліген, Цвіфальтен, витончена і ошатна Віз, а також багато інших, органічно вплітається, як його необхідний компонент, скульптурний світ рокайля. Повні руху фігури рокайля, утворюючи складний «рухливий» малюнок, візуально нівелюючи одиничне й орієнтуючи на широке глядацьке охоплення простору в його русі, дають відчуття «пластику» цього простору в цілому.

### **11.7 Німецькі палаци і палацово-паркові ансамблі XVII – першої половини XVIII століть**

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

*Королівський палац* у Берліні (1698–1706 рр.), побудований за проектом *Андреаса Шлютера*, був одним із перших барокових німецьких палаців. Особистому авторству Шлютера в Берлінському палаці належали загальна композиція будівлі, зведеної Шлютером до єдиного цілого монументального каре, а також головний портал з боку площі, східний двір і головні сходи. Членування та деталі зовнішніх фасадів були виконані Шлютером, мабуть, за заданим зразком, у якому видно руку італійця та майже повну тотожність римським палаццо. Проте, Шлютер вніс у цей величавий «римський» лад фасадів нову рису. Він перетворив багато розроблений фасад на фон для могутнього portalу на всю висоту величезної будівлі, перебивши його спокійну горизонталь домінуючою вертикаллю. Класичний за формами портал – це своєрідний тріумфальний мотив, введений в архітектурний вигляд палацу як знак королівської резиденції. Так, могутня пластика величезних римських храмів, французький архітектурний зразок (строга класика ордера), нарешті, глибока народна традиція німецької архітектури, його прихильність до композиційного розвитку вгору, закладена в підкреслено висотній побудові portalу – були злиті Шлютером у виразну єдність (рис. 237).

В еволюції типу німецького палацу-резиденції (переважно у поєднанні з парком) помітний перехід від ранніх форм (XVII ст.) у вигляді каре з кутовими вежами і внутрішнім двором, іноді відкритим із боку під їзду (схема, що йде від більш ранніх французьких зразків) до більш вільної композиції (рубіж XVII – XVIII ст.), розкритої до просторового розвитку вшир і в глибину [6].



Рисунок 237 – Королівський палац в Берліні



Рисунок 238 – Палацовий комплекс Німфенбург: загальний вид, інтер'єр і фасад

Багатьом зі збудованих німецьких палаців першої половини XVII – XVIII ст. притаманний грандіозний розмах. Таким є **палацовий комплекс Німфенбург** (1663 р. – перша пол. XVIII ст.) поблизу Мюнхена (рис. 238), архітектори: *А. Бареллі, Д. А. Віскарді, В. Еффнер, Ф. Кювілье*. Початковим ядром палацу послужив невеликий ізольовано поставлений компактний замиський «палаццо» (друга пол. XVII ст., Агостіно Бареллі). До цієї будівлі в 1702–1704 рр. було прибудовано бічні флігелі (Джованні Антоніо Віскарді). У подальшому (з 1714 р.) Еффнер розвинув запланований прийом ступеневого висунення флангів уперед (як у Версалі) новими прибудовами, довівши загальну протяжність по фронту палацу до 600 м.

**Палац Амалієнбург** (1734–1737 рр.) – один з малих палаців, розташованих на території парку палацового комплексу Німфенбург. Автором проекту був *Франсуа Кювілье*. Це яскравий приклад того, що форми рококо отримали в Німеччині широкий розвиток не лише в

культовій, а також і в світській, палацовій архітектурі. У сфері будівництва палаців нове створюється майже виключно у тих маленьких палацах, які власне є виразом зрілих форм рококо у палацовій архітектурі. Їх об'єднує нова тенденція – прагнення до пошуків інтимності і затишку, що досягаються насамперед зручністю та невимушеністю планування, невеликими розмірами і формою кімнат, тісним зв'язком з природою. З цих пам'яток найбільш ранній і найбільш граціозний – павільйон Амалієнбург, у якому витонченість плану поєднується з його комфортабельністю (рис. 239).

**Резиденцію Людвігсбург** поблизу Штутгарта (1704–1733 рр.) розробив творчий тандем у складі *Йоганн Фрідріх Нетте* та *Дonato Джузеппе Фрізоні*. Палац виконував функції літньої резиденції герцогів Вюртемберзьких і був зведений за ініціативою герцога Еберхарда Людвіга (звідси походження назви) фон Вюртемберга. З трьох сторін палац оточений парком. З 1718 р. західніше резиденції розпочалося будівництво м. Людвігсбург. Палац і палацовий парк ділять територію міста на дві частини, з'єднані поперечною магістраллю, що проходить через парк. Зліва від палацу – бюргерська частина міста з ринковою площею [12].

Складна палацова група Людвігсбурга з широким фронтальним розкриттям корпусу, зверненого до парку, формувалася в різний час. В результаті утворився найбільший в Німеччині палац у стилі бароко з розкішними залами і галереями, красивий і величний водночас. Палацовий комплекс складається з 18 корпусів, до складу яких входять понад 450 приміщень (рис. 240).

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

Зазвичай, центральна група палацових приміщень включала великий вестибюль, парадні сходи і великий урочистий зал в бельетажі, переважно звернений у бік парку. Ці приміщення і склали основний об'єм центрального корпусу палацу. Крім того, саме урочистий сходовий зал займав центральне місце у композиції парадного інтер'єру німецьких палаців. Виняткові за багатством і майстерністю композиції сходові зали становлять одне з найвищих досягнень національного бароко Німеччини першої половини XVIII ст. (рис. 241).

У компонуванні цієї групи поширені два типи планування: перший – із наскрізним вестибюлем та бічним примиканням до нього головних сходів, іноді, де можливо, симетрично повторених з іншого боку вестибюля, і другий – із низькими «садовим» залом позаду вестибюля – прийом, перейнятий від італійських барокових палаців (тип «sala terrena»). Сходи при такому плануванні або, як у першому типі, розташовані збоку чи симетрично по боках вестибюля, або утворюють з ним єдиний високий центрально розташований сходовий зал [1].

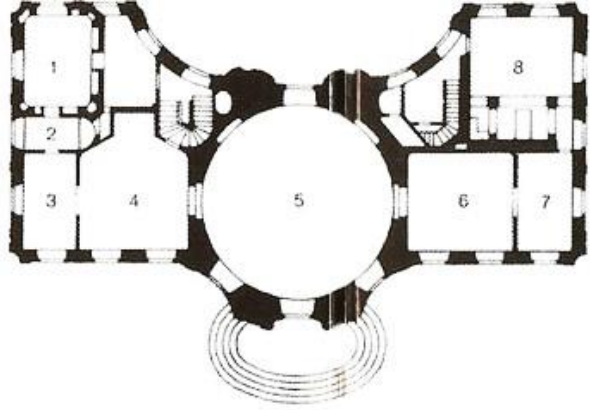


Рисунок 239 – Палац Амалієнбург: загальний вид, інтер'єр і план

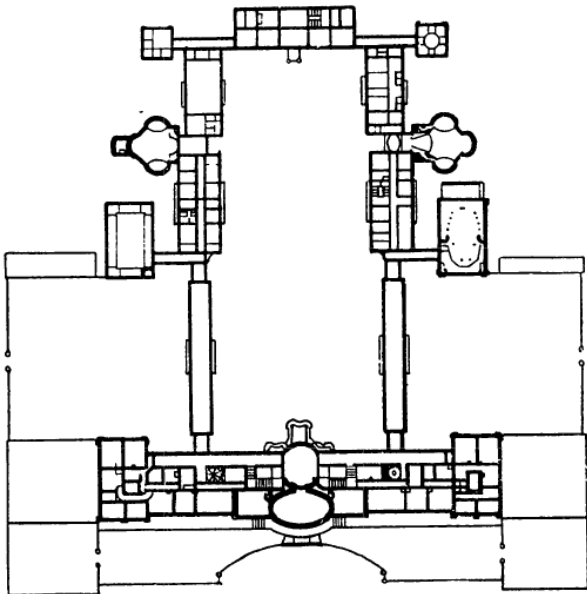


Рисунок 240 – Резиденція Людвігсбург: загальний вид і план



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

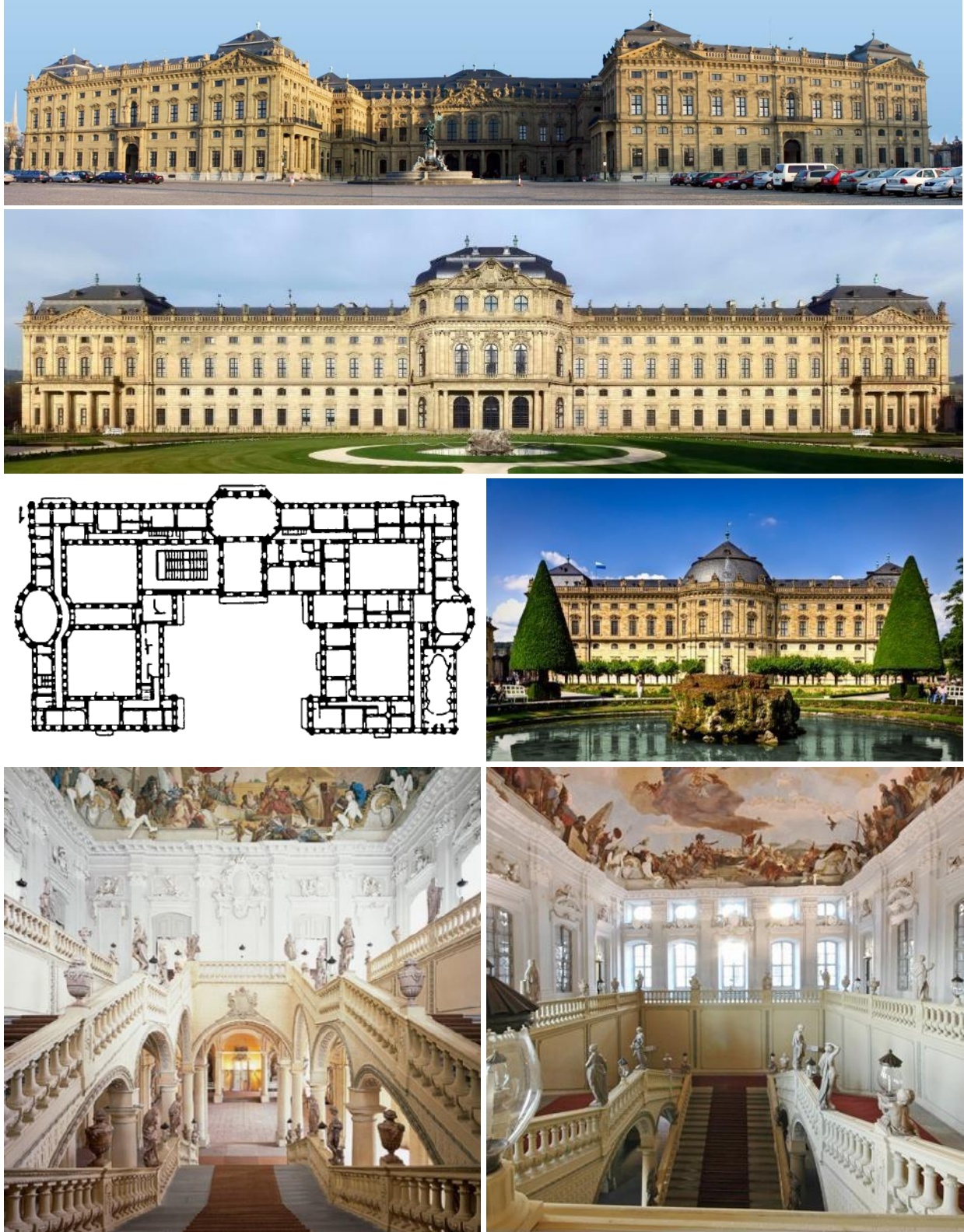


Рисунок 241 – Палац архієпископа у Вюрцбурзі: загальний вид, план та інтер'єр

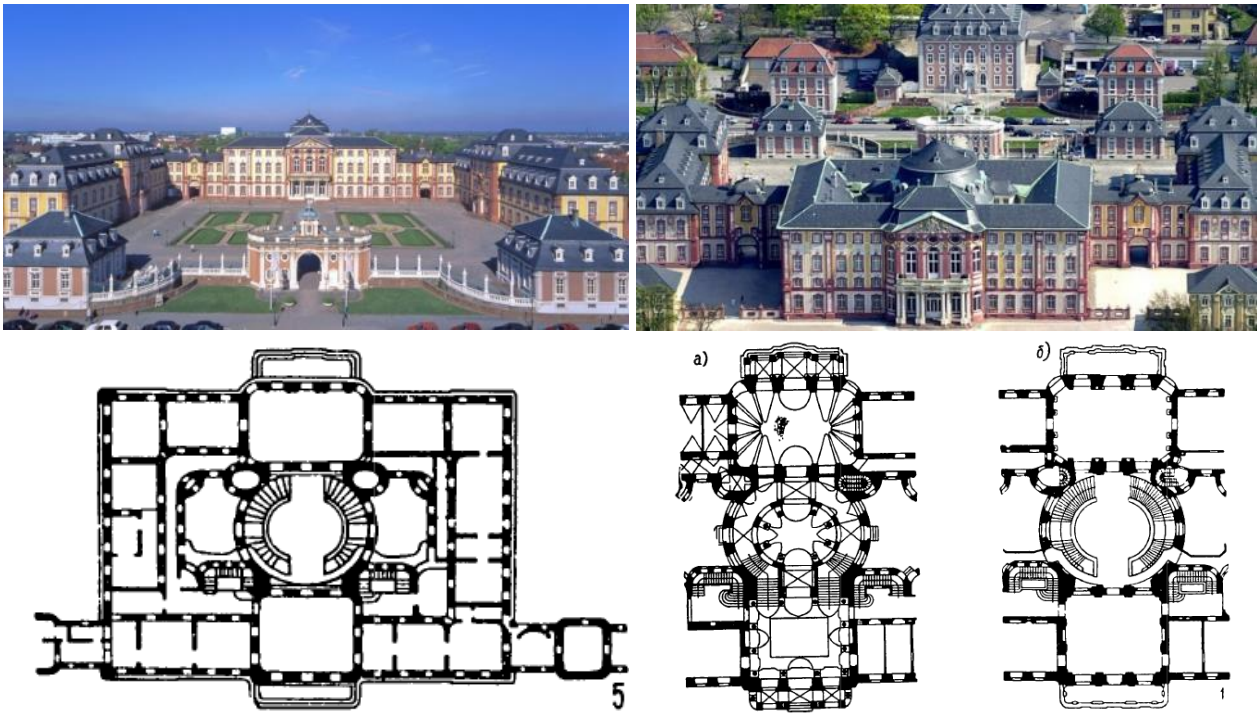


Рисунок 242 – Палац Брухзаль: загальний вид, план поверху і план сходів

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

Сходи палацу Брухзаль були центральним, самим великим і значним за художньою виразністю внутрішнім простором палацу. До побудови сходів Нейманом головний корпус палацу (спочатку без крил) мав замкнутий кареподібний план з внутрішнім двором і анфіладою парадних покоїв по периметру будівлі з двома великими залами по його осі. У центр двору між цими залами й вмонтував Нейман сходи, вписавши у внутрішні габарити старого корпусу купольний об'єм у формі овалу в плані, цілком зайнятий сходовим простором з освітленням зі світлових двориків (рис. 242).

У центр об'єму, по осі великого овалу сходів, вписаний малий овал, їхня «серцевина» з низьким і затемненим купольним гротом в нижньому поверсі, який пов'язує між собою вестибюль і «sala terrena». Між стінами великого і малого овалів йшли, огинаючи грот, два симетрично вигнутих марші. Зустрічаючись угорі, вони приводили в яскраво освітлений ошатний купольний зал з немов вільно вставленим у нього (не торкаючись його стін) також овальним відкритим майданчиком із балюстрадою (над гротом), який пов'язував обидва зали між собою. Важливим, якщо не головним художнім чинником цієї композиції була майстерно проведена здчим «режисура» світла. Розвиток композиції – по ходу маршів – дано у двоєдиному плані; поступове вивільнення спочатку затісненого простору переплітається з поступовим наростанням сили його світлового «регістру». Від зануреного у сутінок грота, куди були розкриті арками початки маршів, майже не освітлених зовні, сходи йшли в зону все

більш щедрого світла і, нарешті, завершувалися блискучою «каденцією» – залитим світлом верхнім майданчиком-ротондою, навколо якої, здавалося, самі стіни відступають, щоб дати місце звільненому простору, що долає власні кордони [6].

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

**Палац Сан-Сусі** (1745-1747 рр.) – палац Фрідріха Великого, зведений за проектом самого короля у східній частині однойменного парку в Потсдамі. Практичну частину королівського задуму реалізував близький друг короля – архітектор *Георг Венцеслаус фон Кнобельсдорф*. Палац Сан-Сусі будувався як приватний літній будинок, де король міг жити на самоті або приймати близьких друзів і нечисленних гостей. Назва «Sans Souci» перекладається з французької як «без турбот», проте сам Фрідріх мав на увазі не красиве життя, а хотів бути похованим у погребальній камері під палацом: «Тільки коли я буду тут, я буду без турбот».

Композиційно палац вирішений як довга одноповерхова будівля без цокольного поверху, завдяки чому з приміщень палацу зручно виходити безпосередньо в сад: спочатку (1744 р.) на пологому пагорбі заклали тераси з виноградниками, які стали своєрідним ядром усього комплексу. На фасаді, спрямованому до виноградників, безліч величезних скляних дверей, через які до будівлі проникає сонячне світло. Між дверима встановлені 36 скульптур із мармуру та піщанику, що зовні нагадують атлантів – Вакх і його свита. У центрі будівлі розташований овальний павільйон, а над ним – невеликий купол [17].

Головне приміщення замку Сан-Сусі – це Мармурова зала, розташована у центральному павільйоні, під дахом-куполом. Підлога парадного залу викладена рідкісними видами мармуру. Зверху, в стелі, вирізане вікно, схоже за формою на «око» в римському Пантеоні, а внутрішній карниз підтримують потужні колони. У Мармуровій залі встановлені статуї, що символізують різноманітні сфери науки і мистецтва. Дуже багате й красиве оформлення має бібліотека, стіни якої оздоблені різьбленими дерев'яними панелями із золоченням. Зал для аудієнцій Фрідріх використовував як їдальню. Стіни прикрашають картини знаменитих французьких художників того часу, а стелю вінчає зображення античних богів. Концертна зала повністю відповідає стилю рококо: різьблені дерев'яні панелі, фрески, дзеркала й безліч інших дрібних прикрас (рис. 243, 244).

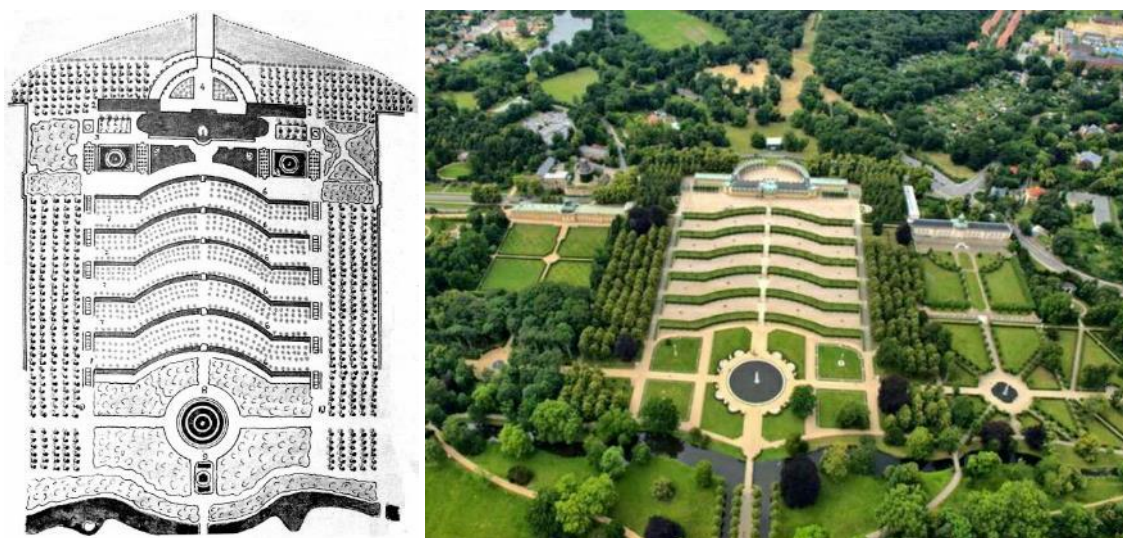
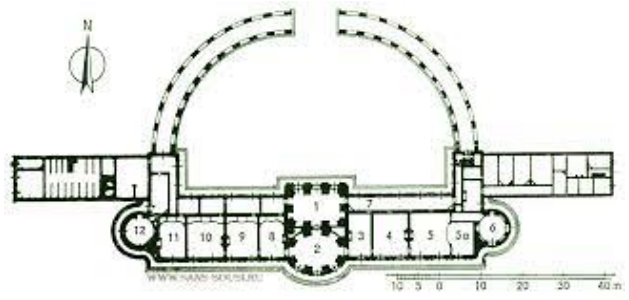


Рисунок 243 – Сан-Сусі: генплан та загальний вигляд комплексу



*Рисунок 244 – Сан-Сусі: план, види з різних ракурсів, фрагменти фасадів та інтер'єри*

Сади Сан-Сусі також з'явилися завдяки рішенням Фрідріха Великого розбити виноградники на південних схилах Борнштедтських пагорбів. Центральна частина шести широких терас, розбитих на схилі пагорба, була поглиблена для того, щоб максимально використовувати сонячне освітлення. На шпалерах виляся виноградна лоза, а в закслених нішах ріс інжир. Передня частина терас, відокремлена огорожею із фруктових шпалер й прикрашена формованими тисами, засівалася газоном. По центральній лінії на вершину пагорба вели 120 сходинок (зараз 132), розділених на шість прольотів відповідно до кількості терас, а з боків пагорб облаштований під'їзною рампою [28].

*Цвінгер* у Дрездені (1711–1722 рр.) вважається однією із найвідоміших і найзначніших пам'яток німецької архітектури періоду розквіту німецького бароко. Його авторами були архітектор *Маттеус Даніель Пеппельманн* і скульптор *Бальтазар Пермозер*. Назва «Цвінгер» пов'язана з місцем розташування споруди: так називалося у фортифікаційному мистецтві вільне місце всередині кільця укріплень. Спочатку передбачалося створення Цвінгера як княжої оранжереї для розміщення у ній унікальної колекції апельсинових дерев. Згодом, завдяки політичному висуненню Саксонії, її курфюрст Август починає будівництво Цвінгера як представницького об'єкту, призначеного для масових зборищ, парадів і свят [28, 22].

Для розробки концепції Цвінгера Пеппельманн у 1710 р. їде до Відня, а потім – до Рима. Унаслідок Цвінгер спроектований як комплекс, що поєднує у своїй композиції чіткі планувальні форми римських площ-форумів та стадіону-цирку. При цьому він зберігає своє первісне призначення оранжереї та садово-парковий характер, але з абсолютно новим звучанням усієї архітектури. Вона уподібнена фантастичному святковому феєрверку. Світле золото каменю (піщаник) і бурхлива динаміка силуетів, казково багатий світ скульптури й шум іскристих каскадів – усе це зливається у багатоголосу мелодію ритмів і пластики тієї скульптурно-просторової єдності, якою є Цвінгер – трибуна для придворних видовищ, у якій, однак, сама архітектура є найдивовижнішим і небаченим із видовищ (рис. 245, 246).



Рисунок 245 – Цвінгер в Дрездені: план, загальний вигляд та види з різних ракурсів



*Рисунок 246 – Цвінгер в Дрездені: фрагменти комплексу*

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

Бокові сторони центрального простору утворені чотирма іншими павільйонами із характерними назвами та призначенням («Французький», «Німецький», «Математично-фізичний салон» і «Галерея фарфору»). Позаду «Французького павільйону» розташований грот із фонтанами – «Німфенбад» [6].

## РОЗДІЛ 12 АРХІТЕКТУРА АНГЛІЇ КІНЦЯ XVII – ПОЧАТКУ XVIII СТОЛІТЬ

### 12.1 Містобудування Англії періоду бароко

Головні містобудівельні розробки періоду Бароко в Англії пов'язані з Великою пожежею 1666 р., що майже знищила центральну частину Лондона. Було розроблено кілька проектів реконструкції, найцікавішим із яких був проект *Крістофера Рена* з ідеєю створення регулярної композиції плану міста (рис. 247). 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.

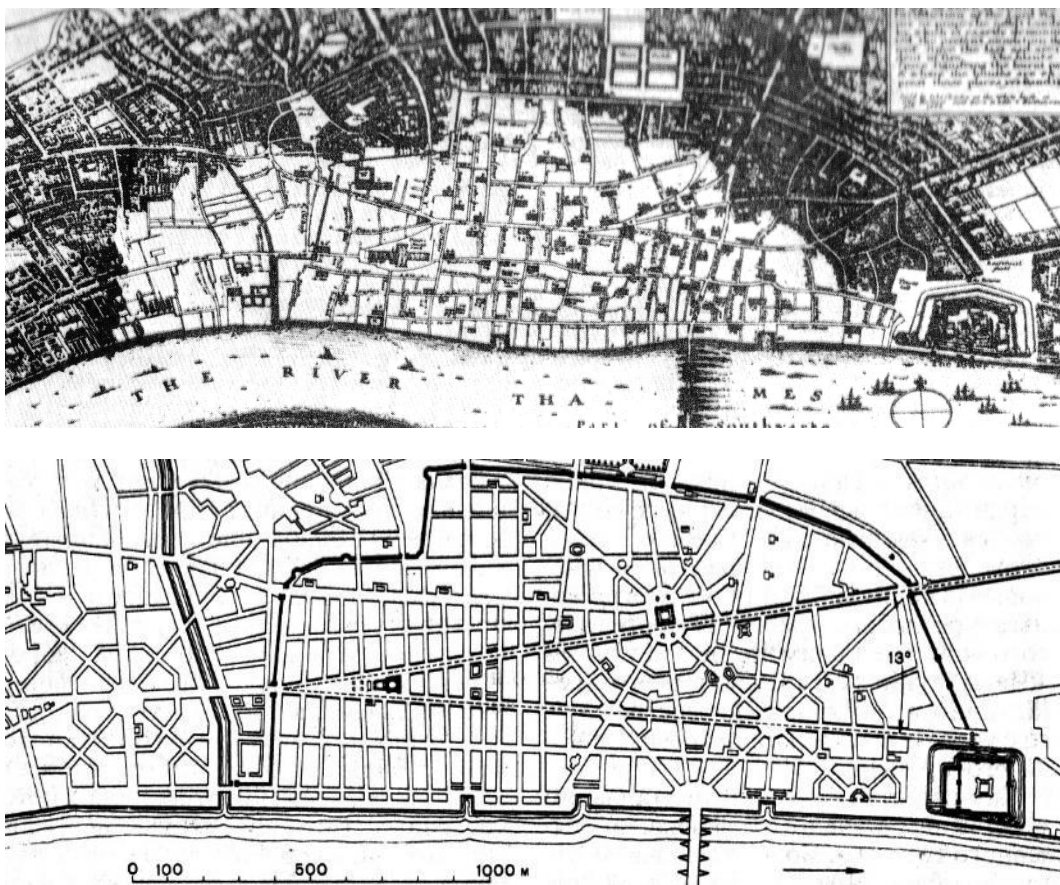


Рисунок 247 – Центральна частина Лондона після Великої пожежі (зверху) та проект реконструкції міста за версією Крістофера Рена (знизу)

Проект полягав у створенні двох променевих вулиць, які б починалися біля західних воріт Сіті на соборній площі й прямували на схід. Одна із них, паралельна Темзі, дійшла б до Тауера, а друга перетинала б місто й закінчувалася біля північно-східних воріт. У центрі Сіті передбачалася велика овальна площа, на якій проектувалися біржа та банки. Ця площа мала бути фокусним центром для численних вулиць, які б розходилися від неї. Прямокутна система вулиць біля собору Святого Павла та живописніша біля біржевої площі поєднувалися у єдине композиційне ціле радіальними вулицями та парадною набережною, яка теж планувалася у проекті Рена. Проект Рена не був реалізований, бо жителі Лондона не схотіли поступитися своїми маєтками для втілення грандіозного планувального задуму [6].

## 12.2 Особливості розвитку архітектури бароко в Англії

Бароко, що отримало таке широке поширення у країнах континентальної Європи, в Англії виявилось лише у роботах декількох архітекторів кінця XVII початку XVIII ст.

У рідкісному для Англії стилі бароко за проектом архітекторів *Джона Ванброу* й *Ніколаса Хоксмур* побудований **палац Бленхейм** (1705–1724 рр.) – родовий маєток герцогів Мальборо. Територію для зведення палацу герцог Мальборо отримав у подарунок від королеви Анни за перемогу англійської армії під його командуванням над французами. Крім того, королева пообіцяла, що держава візьме на себе витрати по створенню палацу. Однак через примхи дружини герцога, Сари Черчіль, архітектор відмовився від проекту, та й з королевою Анною вона примудрилася посваритися. Королева незабаром померла, і, зважаючи на відсутність документа на державні дотації, гроші на будівництво перестали виділятися. Після цього герцоги Мальборо добудовували палац і парк за власний рахунок.

Дружина герцога Мальборо хотіла створити у палаці тільки неперевершену розкіш. Джон Ванброу жадав увічнити в камені військові подвиги Мальборо. Тому він звів у парку біля палацу величезну «колонну Перемоги», висота якої склала 41 м. Крім цього, він спроектував тріумфальну арку, яку було видно з палацу (стояла прямо перед в'їздом). Багато сучасних архітекторів вважають, що, якби не дипломатичність Ніколаса Хоксмур, Бленхейм перетворився б на мавзолей слави, як того хотів Ванброу, або виглядав би дуже химерно, як бажалося герцогині. При розробці проекту палацу Бленхейм Хоксмур, чудовий знавець бароко, виявився для Ванброу просто необхідним: Бленхейм є їх спільним творінням; ймовірно, усі його елементи спроектовані Хоксмуром, але автором загального плану, без сумніву, є Ванброу [16].

За композиційною структурою Бленхеймський замок дещо пов'язаний із Версалем, але вирізняється незвичайним поєднанням найрізноманітніших стилів. План головної будівлі у Бленхеймі досить чіткий. Палладіанський «квадрат» у центрі оточений із трьох боків традиційними французькими П-подібними «квадратами»: до центрального флігеля приєднані по боках два квадратних у плані корпуси із розташованими всередині такими самими квадратними дворами. Ванброу, використовуючи античні, італійські й французькі мотиви, створює потужну сценічну композицію на основі контрасту обсягів і поєднання різних елементів; центральний павільйон, кутові павільйони, крила і колонада утворюють єдине ціле. Головний двір звужується у напрямку до центрального входу в будівлю, вирішеного у вигляді монументального портика. Втративши компактність композиції, замок Бленхейм виграє у фасадно-декоративному сенсі: досягається мальовниче групування архітектурних мас й органічне включення будівлі у навколишній ландшафт (рис. 248, 249).



Рисунок 248 – Палац Бленхейм



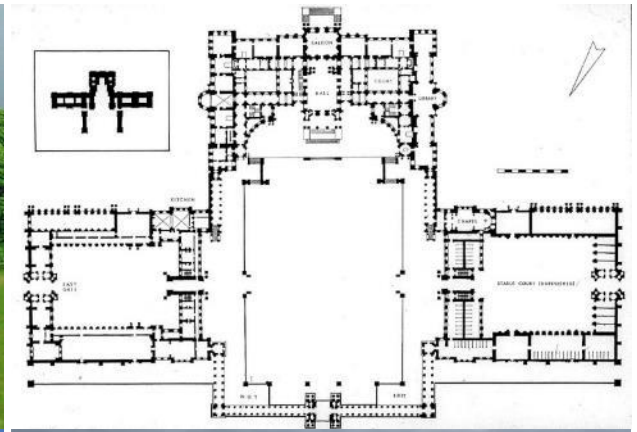


Рисунок 249 – Палац Бленхейм: загальний вигляд, план, фасади та інтер'єр

У центральній частині будівлі розташований розкішний високий хол, практично цілком виконаний з мармуру. Його стелю протягом майже трьох століть прикрашає плафон, розписаний *Джеймсом Торнхіллом*. Найбільша кімната палацу – бібліотека довжиною 55 м, яка спочатку була облаштована як картинна галерея.

У 1764 р. за ініціативи четвертого герцога Мальборо ландшафтний архітектор *Ланселот Браун* переробив регулярний парк на пейзажний. Серед інших удосконалень Браун влаштував серед мисливських угідь великий ставок. У 2018 р. для зміцнення моста Ванброу були осушені озера, внаслідок чого виявлені невідомі раніше кімнати на першому поверсі з камінами та димоходами, а також велика кімната без вікон – театр. Тут збереглися оригінальна штукатурка, сходи, переходи і графіті XVIII ст.

**Собор Святого Павла** (1675–1708 рр.) – собор у Лондоні, зведений за проектом *Крістофера Рена* на місці однойменного собору, зруйнованого унаслідок Великої лондонської пожежі 1666 р. До початку будівництва Рену довелося тричі повністю змінювати проект. Перший проект передбачав будівництво нової церкви на фундаменті згорілого собору, але був відхилений владою і духовенством. Другий проект передбачав будівництво церкви, що мала б у плані вид грецького хреста. Цей проект був детально опрацьований, проте також відхилений як занадто радикальний.

Третій проект Рена, який і був затверджений, передбачав спорудження досить великого храму із куполом і двома баштами-дзвіницями. Однак, уже після початку будівництва, цей проект також був «доопрацьований» із урахуванням особистих побажань короля Карл II: зміною став великий купол, який багато у чому повторює купол собору Святого Петра в Римі.

Собор Святого Павла у Лондоні за своєю архітектурною композицією та стилем є унікальною спорудою. Архітектурний стиль собору визначають як «бароковий класицизм». Крістофер Рен у цьому створеному ним оригінальному стилі намагався поєднати особливості середньовічного романо-готичного будівництва, елементи бароко і французького класицизму.



Рисунок 250 – Собор Святого Павла: загальний вигляд і головний фасад



Рисунок 251 – Собор Святого Павла: креслення, інтер'єр та купол

У процесі проектування Рен взяв за основу так звану французьку схему: тип хрестово-купольного храму, «грецькі» портики, але двоповерхові й зі спареними колонами, як у барокових спорудах, «готичні» вежі по боках головного фасаду і «римський» купол. Собор

має нартекс із двома симетричними капелами по боках і потрійний неф. Трансепт завершений напівколами капел. Довжина собору близько 175 м (разом із західним портиком). Ширина нефа становить 75 м. Купол із хрестом сягає висоти 111 м [12].

Конструкція купола дуже складна, при його будівництві використовувалися нестандартні поєднання будівельних матеріалів і конструкцій, тому він залишився цілим навіть під час бомбардувань Лондона під час Другої світової війни. Купол складається із трьох шарів і є першим куполом з такою конструкцією. Зовнішній і внутрішній шари вигинаються один за одним, але структурна цілісність забезпечує підтримку важкої кам'яної конструкції, а вершина купола утримується за рахунок проміжного шару, який знаходиться набагато вище і має конічну форму. Таким чином, за рахунок конструювання трьох куполів, немов укладених один в інший, Рен досяг балансу між внутрішнім наповненням собору та його зовнішнім виглядом: високий зовнішній купол не є структурним і підноситься над грандіозною масою собору, щоб притягувати погляди людей на відстані; нижній внутрішній купол забезпечує гармонійно збалансовану внутрішню частину собору; між двома цими куполами структурний цегляний конус підтримує ліхтар, що розташовується на вершині, і зовнішній купол. Між зовнішнім куполом, виконаним з деревини і свинцю, та цегляним конусом розташовані легкі сходи, що ведуть до ліхтаря. По периметру купол утримується кованим ланцюгом, який захищає його від розповзання і розтріскування. Під куполом Собору розташовано три галереї: внутрішня галерея шепоту (на висоті 30,2 м над рівнем підлоги собору) (рис. 250, 251).

Під час будівництва зміни торкнулися не лише купола. У початковому проекті усі зовнішні опори розташовувалися на рівні першого поверху, але в процесі будівництва Рен значно збільшив товщину стін, щоб повністю уникнути необхідності використання зовнішніх опор. У верхніх частинах собору стіни посилені маленькими контрфорсними арками, прихованими за декоративними стінами-ширмами.

Вежі собору складаються з двох основних композиційних елементів: центрального циліндра і спарених корінфських колон, розташованих по кутах [16].

**Королівський морський госпіталь** у Гринвічі (1696–1712 рр.) був побудований за проектом *Крістофера Рена*. У процесі проектування та будівельних робіт брали участь *Ніколас Хоксмур*, *Джон Ванброу* й ціла низка інших архітекторів. За стилістичною приналежністю одні історики архітектури відносять Гринвіцький госпіталь до класицизму, інші – до бароко, а деякі позиціонують його як «бароковий класицизм». Госпіталь був призначений для моряків-ветеранів й інвалідів, яким потрібна медична допомога, а також для догляду за ветеранами британського флоту (постійне проживання з повним утриманням).

На території, призначеній для проектування, раніше розташовувалася велика середньовічна замок-резиденція англійських монархів, яка унаслідок різних історичних подій була зруйнована. Королівський палац у Гринвічі передбачалося відновити, але згодом було прийнято рішення про будівництво тут госпіталю. Однак, судячи з ранніх креслень Рена, він за власною ініціативою працював над проектом палацу ще до того, як йому було доручено проектування і будівництво госпіталю. Саме архітектурне рішення Гринвіцького госпіталю свідчить, що Рен, не зважаючи на чітко визначені завдання, позиціонував його не як пансіон, а як королівський палац. План будівництва госпіталю, погоджений архітектором і монархами, був таким: залишити недоторканим Квін-хаус (Будинок королеви, побудований на початку XVII ст. відомим архітектором Ініго Джонсом) і оточити його новим П-подібним палацом; таким чином утворювався великий двір, що замикався з четвертого боку Темзою [17]. При

цьому за умовами проекту, висунутими особисто королем і королевою, між Квін-хаусом й Темзою мав залишатися вільний простір, завширшки не менше 35 м (115 футів). Для того, щоб симетрично розмістити корпус відносно головної планувальної осі, Крістофер Рен навіть змінив берегову лінію річки (рис. 252).

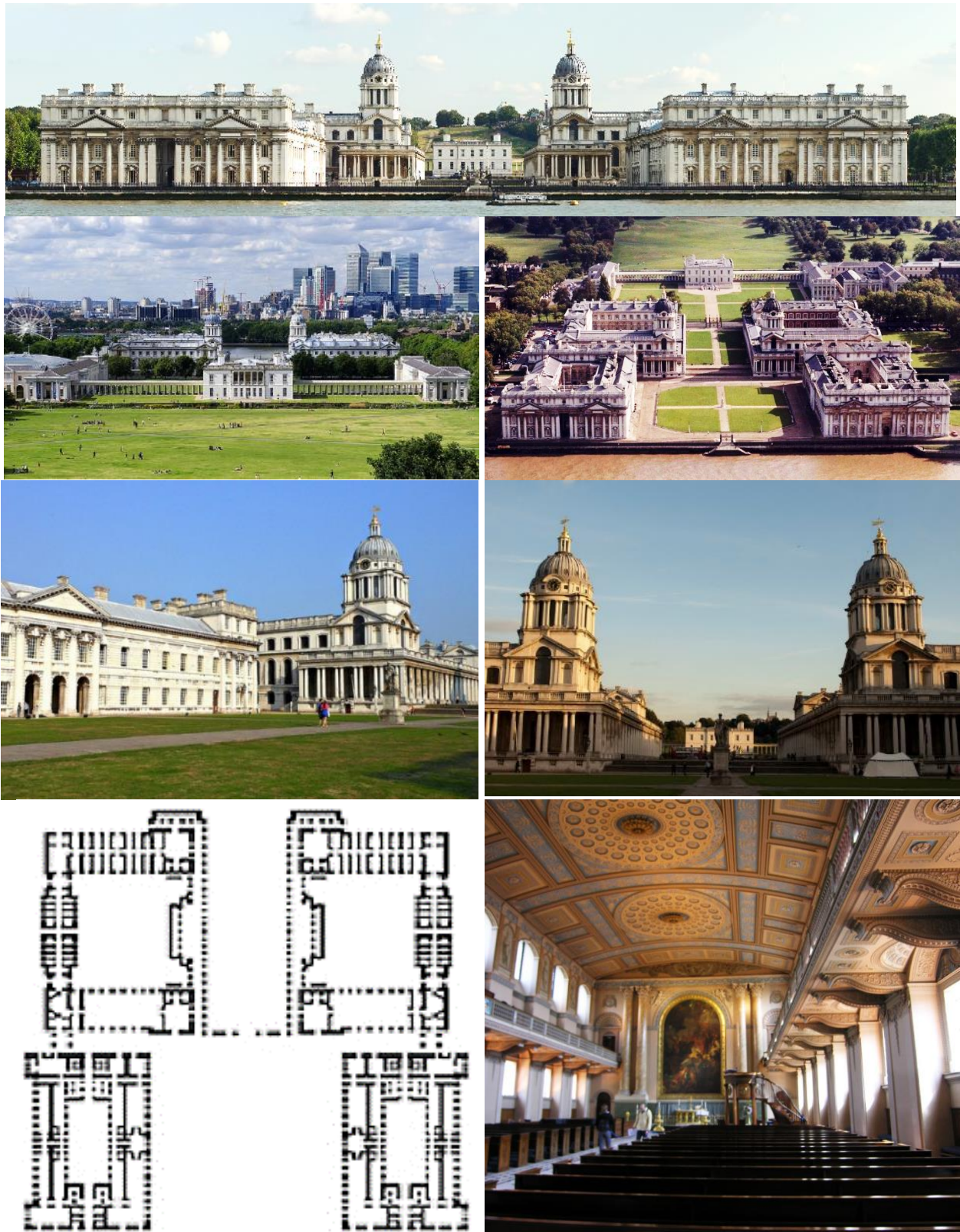


Рисунок 252 – Королівський морський госпіталь: загальний вид, план та інтер'єр

Архітектурний комплекс Королівського морського госпіталю складається з чотирьох корпусів, названих на честь британських монархів – Карла, Вільгельма (Вільяма), Анни та

Марії. Рен розташував два головних корпуси симетрично осі Квін-хауса, і трохи далі, також симетрично, ще два корпуси, але з менш чітко вираженим ордером, щоб вони краще гармоніювали із задумом Ініго Джонса. Ці корпуси утворюють двори прямокутної форми. Між передніми будівлями, зверненими до річки, розташована площа, яка переходить у широкі сходи, що ведуть до другої площі. З обох боків сходи обрамлені купольними будівлями, куполи у яких розміщені не в центральній частині, а на виступаючих кутах, що знаходяться ближче до річки. У такий спосіб Рен акцентував їхнє підпорядкування головній осі й об'єднав усю масу розкиданих будівель різного масштабу в єдину цілісну композицію. Рен, безумовно, розумів, що купола і фронтони корпусів короля Вільяма і королеви Марії будуть найбагатшим прикрасою комплексу, тому саме тут використав увесь арсенал доступних йому композиційних засобів і прийомів [9, 17].

Основним виразним засобом пластичної обробки фасадів є колони. Частина корпусів по периметру обнесена довгими прямими колонадами з витонченими пропорціями колон і лаконічним антаблементом; на стінах колонам відповідають пілястри. Відкриті колонади-галереї об'єднують Квін-хаус із новими корпусами.

## РОЗДІЛ 13 ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ АРХІТЕКТУРИ БАРОКО В РОСІЙСЬКІЙ ІМПЕРІЇ

### 13.1 Зародження і особливості розвитку бароко в Росії

У Росії архітектурний стиль бароко розвивався особливим шляхом. Взявши за основу традиції руської архітектури, він збагатився елементами західноєвропейського і північноєвропейського бароко і синтезував їх. Архітектурні плани і об'ємні композиції вирізняються простотою й чіткою структурою. Основний матеріал для фасадної обробки – штукатурка із гіпсовими деталями, тому більше розвивалося орнаментальне ліплення й колірні рішення. Будинки російського бароко виконані у яскравих і контрастних барвах (блакитних, білих, жовтих, червоних, синіх), вкриті позолотою, складні покрівлі виготовлені з білої жерсті.

Найвища точка російського бароко припала на середину XVIII ст., коли у Європі вже відмовилися від барокової пишності й активно пропагували суворість і стриманість класицизму.

У розвитку російського бароко прийнято виділяти кілька історичних етапів:

- 1) Московське бароко – кінець XVII ст.; сюди входять напрямки, названі за прізвищами покровителів: наришкінське бароко та голіцинське бароко;
- 2) Петровське бароко – кінець XVII – початок XVIII ст.;
- 3) Єлизаветинське (растреллівське) бароко – середина XVIII ст.

Наришкінське бароко своєю назвою зобов'язане боярському роду Нарішкіних, прихильників європейських перетворень царя Петра, у чиїх московських і підмосковних маєтках були побудовані церкви із елементами архітектури бароко. Найбільший внесок у розвиток стилю вніс Лев Кирилович Нарішкін, рідний дядько Петра I. Головне значення наришкінського стилю полягає у тому, що саме він став сполучною ланкою між архітектурою старої патріархальної Москви і новим стилем (Петровським бароко), у якому в європейському дусі зводився Санкт-Петербург.

Характерні риси наришкінського бароко: симетрія, ярусність, центричність, білі деталі на червоному тлі. Тут об'єднуються техніка давньоруського дерев'яного та кам'яного будівництва з європейськими бароко, готикою, маньєризмом, ренесансом. Елементи зовнішньої обробки використані не для розчленування та оздоблення стін, а для обрамлення прольотів і прикраси ребер, як було прийнято у традиційній руській дерев'яній архітектурі. Протилежне враження справляють елементи внутрішнього декору. Для наришкінського стилю також властиве використання поліхромних кахлів, позолоченого дерев'яного різьблення в інтер'єрах, що наслідувало традиції «русських візерунків» і «трав'яного орнаменту». Традиційний російський рослинний візерунок набуває барокової пишності. У наришкінському бароко яскраво виявлені перетворені форми західноєвропейської архітектури – ордера і їхні елементи, декоративні мотиви безсумнівно барокового походження [5].

Голіцинське бароко – один із стильових напрямків російського бароко, пов'язаний з ім'ям князя Бориса Олексійовича Голіцина, вихователя Петра I. Голіцин був одноступенем Петра I у питаннях європеїзації російської культури. Прозахідні погляди його виражалися, наприклад, у зведенні ним споруд, близьких за архітектурним рішенням до західноєвропейських традицій. Родина Голіциних у період правління Петра I остаточно

відмовилася від збереження традиційної архітектури російського храму. Вони прагнули до запозичення форм із західноєвропейського бароко зі складними ліпними візерунками.

Архітектори голіцинських будівель невідомі, але можна припустити безпосередню участь у їхньому зведенні західноєвропейських майстрів, які, на відміну від майстрів московського бароко, не спиралися на українсько-білоруські барокові традиції. Відмінність голіцинських будівель від петровського бароко полягала у тому, що вони орієнтувалися не на північно-європейські (шведські й голландські), а на австрійські зразки, які, в свою чергу, наслідували італійські прототипи.

На відміну від наришкінських храмів, у декоративному оздобленні голіцинських церков використовуються лише барочні елементи. Однак їхнє конструктивне рішення, композиція окремих ізольованих об'ємів, замкнутий характер має ближче до європейського Відродження. Чіткість плану й простота форм у поєднанні із багатим декором ріднить ці споруди зі зразками давньоруської архітектури. Особливо виразно це простежується у пізніх будівлях голіцинського стилю.

Петровське бароко – архітектурний стиль, який орієнтувався на зразки шведської, німецької та голландської цивільної архітектури. Архітектурі петровського часу властиві простота об'ємних побудов, чіткість членувань і стриманість оздоблення, високі покрівлі «з переломом» голландського типу, вежі зі шпилями, двоколірне забарвлення штукатурки (червоне з білим або синє з білим), дрібне скління вікон, площинне трактування фасадів зі спрощеним використанням ордерної системи за рахунок цегляної кладки «з напуском». На відміну від наришкінського бароко, петровське бароко рішуче розірвало зв'язки із візантійськими традиціями, які домінували у російській архітектурі майже 700 років. Водночас, петровське бароко відмінне й від голіцинського бароко, яке надихалося безпосередньо італійськими та австрійськими зразками.

Візитною карткою будівель петровського бароко стає виділення центру, мансардні дахи, багатобарвність, стриманість в оздобленні, а також оформлення вікон арочними прорізами. Періоду петровського бароко властиве використання елементів тосканського ордеру, але у дещо іншому трактуванні: колони замінювалися на лопатки, а вікна оформлювали профільованими лиштвами з потовщеннями. Кути будівель переважно оформляли рустом. У архітектурній пластиці використовувалося безліч завитків і обрамлень, напівкруглі фронтони, площинний декор [29].

У епоху правління імператриці Єлизавети Петрівни (1741–1761 рр.) настає період зрілого бароко, яке називають елизаветинським або растреллівським. У роки її правління були створені кращі зразки російського бароко, які відрізнялися від італійського світською життєрадісністю й відсутністю релігійного містицизму, а від німецького або австрійського – підкресленою масштабністю і монументальним розмахом архітектурних ансамблів. Найбільшим представником цього напряму був Бартоломео Франческо Растреллі, звідки й походить друга назва цього періоду бароко – растреллівське. Растреллі властиві велетенські масштаби будівель, пишність декоративного оздоблення, використання двох чи трьох кольорів у забарвленні фасадів, застосування позолоти. Мажорний, святковий характер архітектури Растреллі наклав відбиток на усе російське мистецтво середини XVIII ст.

На відміну від попереднього петровського бароко, елизаветинське бароко знало і цінувало досягнення московського бароко кінця XVII – початку XVIII ст., зберігаючи притаманні російській храмовій традиції елементи (хрестово-купольну схему, форму куполів,



п'ятиглаве завершення тощо). Водночас, елизаветинське бароко тяжіло до створення героїзованих образів з метою прославлення могутності Російської імперії.

### 13.2 Культурна архітектура Росії у стилі бароко

Культурна архітектура Росії періоду бароко розвивалася в рамках загальних тенденцій, властивих російському бароко.

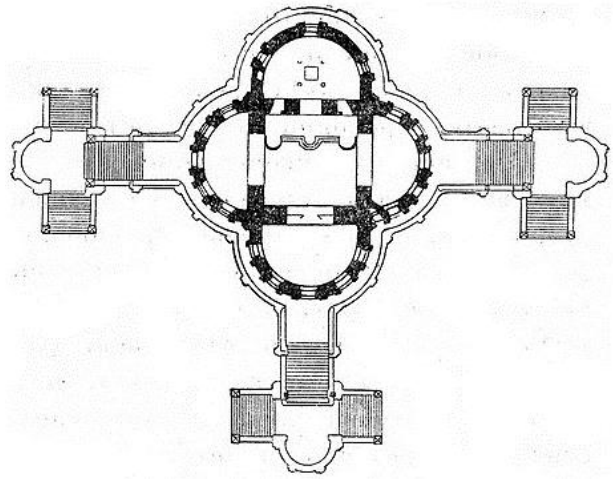
*Храм Покрова Пресвятої Богородиці* у Філях (1690–1694 рр.) – п'ятиярусний центричний храм («восьмерик на четверику»), побудований у стилі наришкінського бароко за ініціативи та на кошти Л. К. Нарішкіна. Документів про автора церкви не зберіглося, але вважається, що загальний проект (композицію) розробив сам замовник; деякі мистецтвознавці вважають автором церкви архітектора *Якова Бухвостова*, хоча її стилістичні особливості помітно відрізняються від достовірних творів цього майстра, зате виявляють подібність із документально підтвердженими творами архітектора *Петра Потанова*. Автором різьбленого оздоблення храму та іконостасу був Карпо Іванович Золотарьов.

Будівля храму з чотирипилустрковим планом двох нижніх ярусів оточена на рівні підкліту аркадою гульбища. До нього з трьох боків ведуть три широкі відкриті ганки. Будівля поєднує в собі зимовий та літній храми й дзвіницю. Зимовий (теплий, опалювальний) храм Покрова Пресвятої Богородиці знаходиться на першому поверсі (у підкліті), а над ним розташований храм Спаса Нерукотворного. Дзвони висять у прольотах верхнього, п'ятого ярусу (рис. 253).

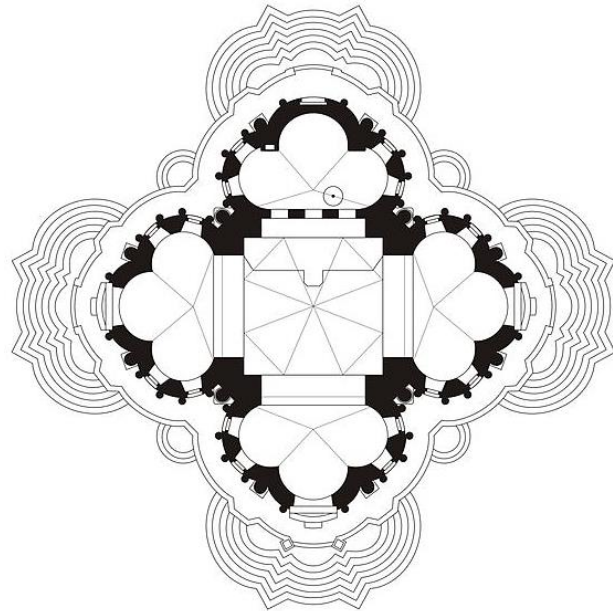
*Храм Знамення Богородиці* в Дубровиці (1690–1704 рр.) заснований за ініціативи та на кошти Бориса Голіцина. Достеменно не відомі ні автор храму, ні майстри, що його зводили. З упевненістю можна сказати лише, що над створенням храму в Дубровиці працювали водночас іноземні й російські майстри.

Церква Знамення Пресвятої Богородиці будувалася із місцевого білого каменю. Цей матеріал, з одного боку, легкий в обробці, а з іншого – досить міцний для опрацювання таких деталей, як дрібне різьблення декоративного оздоблення храму. У плані церква запроєктована центричною: рівносторонній хрест із закругленими кінцями, розділеними на три грані. Ребра цих граней оформлені колонками з коринфськими капітелями – не класичної форми, а вільно стилізованими. Навколо храму, повторюючи контур його плану, йде вузька галерея, що височіє над землею на десять сходинок і огорожена високим парапетом. Цоколь будівлі й парапет вкриті мережевом орнаментом. У церкві чотири сходинки, що ведуть до дверей у центральних гранях виступів. Обрамлення дверей виконано з крупного рустованого каменю, портали фланковані також коринфськими колонками, що підтримують орнаментальний фриз. Перший поверх обведений скульптурним фризом з поясом іоніків і карнизом із кронштейнами. Вікна прикрашені колонками, оповитими виноградними лозами, волотами і раковинами. Уся ця декорація завершується зображеннями янголят [1].

Над центральною частиною храму поставлений восьмерик з арковими вікнами в його основі. Вінчають храм купол з люкарнами у вигляді чотирилисника й різьблена позолочена корона. Висота храму з куполом – близько 42,3 м. Храм прикрашений скульптурами дванадцяти апостолів: вісім скульптур кутах восьмерика і чотири – перед вікнами. Інтер'єр також має рясне скульптурне оздоблення, виконане у техніці стукко. Найбільшою скульптурною композицією в інтер'єрі церкви є «Розп'яття» – центральний сюжет з циклу «Страстей Господніх» (рис. 254).



*Рисунок 253 – Церква Покрова в Філях*



*Рисунок 254 – Церква Знамення Пресвятої Богородиці в Дубровиці: загальний вигляд, план, фрагмент декору та інтер'єр*

**Петропавлівський собор** (1712–1733 рр.) – один із перших соборів Санкт-Петербурга, побудований у Петропавлівській фортеці в стилі «петровського бароко» за проектом *Доменіко Трезіні*. Новий храм мав стати найзначнішою спорудою нової столиці.

За своїм планом і зовнішнім виглядом Петропавлівський собор зовсім не схожий на православні хрестово-купольні або шатрові церкви. Храм вирішений як витягнута із заходу на схід прямокутна будівля «зального» типу, характерна саме для західноєвропейської архітектури. Внутрішній простір храму розділено на три нефа потужними колонами. Довжина споруди – 61 м, ширина – 27,5 м. Висота споруди від початку становила 112 м.

Зовнішній вигляд собору суворий і досить скромний: стіни оформлені лише плоскими пілястрами й головами херувимів на лиштвах вікон. Над передвівтарною частиною розташований невеликий барабан із куполом. Західний фасад, який є основою дзвіниці, прикрашений шістьма пілястрами з двох сторін від головного входу, вирішеного у вигляді портика. Головна частина собору, багатоярусна дзвіниця, також декорована пілястрами. Перші два яруси розвинуті вшир й тим самим формують плавний перехід від основної будівлі собору до високої вежі. Третій ярус легко спрямовується вгору, він увінчаний позолоченим восьмикутним дахом з чотирма круглими вікнами у масивних білокам'яних рамах (рис. 255).

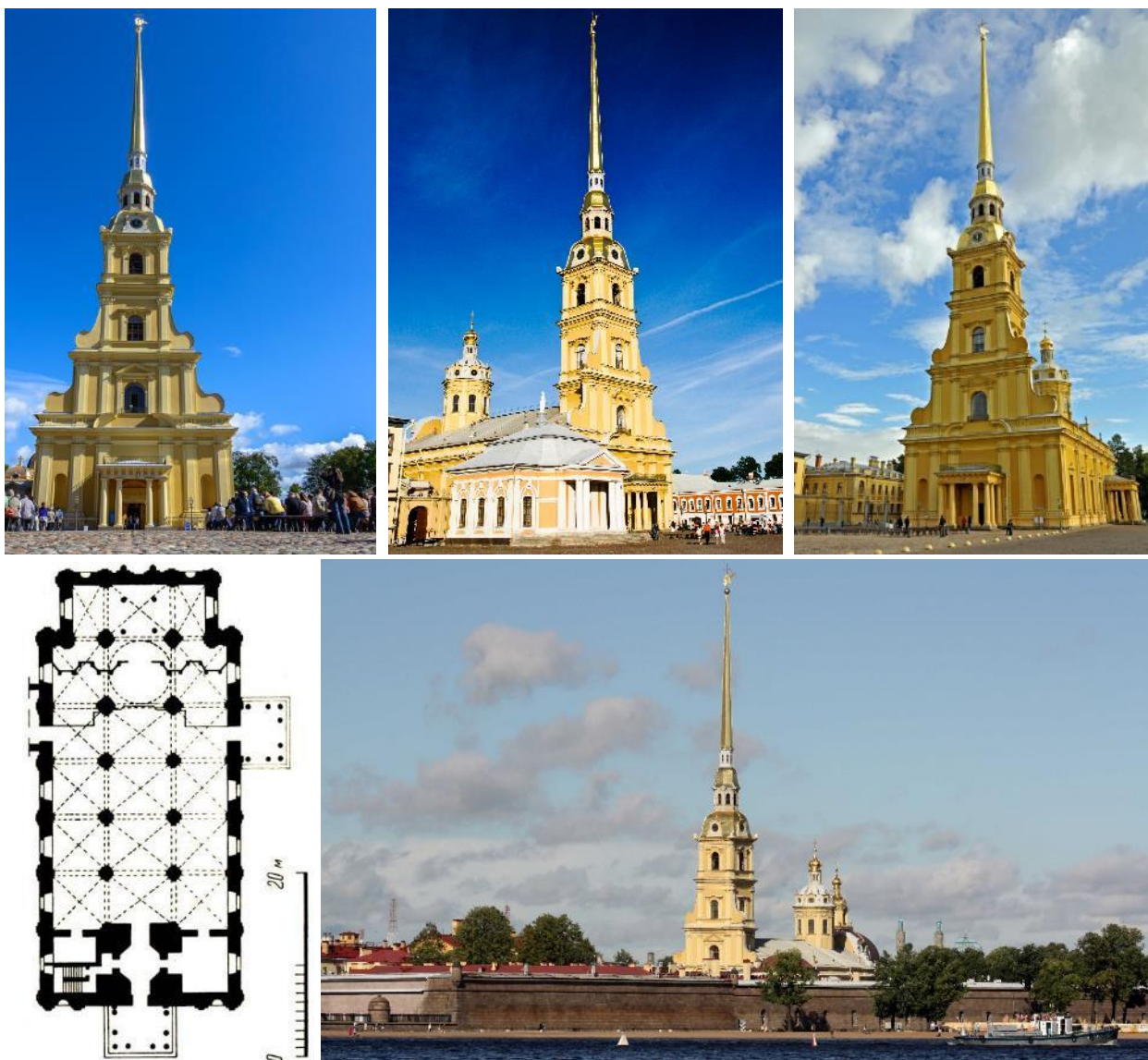


Рисунок 255 – Петропавлівський собор: фасад, план та загальний вид

Над дахом розташовується стрункий і витончений восьмигранний барабан з вузькими вертикальними прорізами. Над ним – висока, теж восьмигранна, золота корона, а на ній замість традиційного хреста – тонка золота башточка, що служить основою сорокаметрового шпилья, вкритого листами позолоченої міді. На самій верхівці встановлено фігуру янгола з хрестом у руках: висота хреста близько 6,5 м, висота фігури – 3,2 м, розмах крил – 3,8 м. В установленні шпилья брав участь голландський майстер Харман ван Болос [12].

За час свого існування шпиль собору кілька разів реконструювався. У 1857–1858 рр. дерев'яні конструкції шпилья були замінені металевими (архітектор К. А. Тон, інженери Д. І. Журавський, А. С. Рехневський та П. П. Мельников). Після цього висота споруди збільшилася на 10,5 м і становить 122,5 м.

**Смольний Воскресіння Христова собор** або, як його частіше називають, **Смольний собор** (1748–1835 рр.) – головний храм Смольного монастиря у Санкт-Петербурзі, побудованого за ініціативою імператриці Єлизавети Петрівни за проектом видатного російського архітектора італійського походження *Бартоломео Франческо Растреллі*. У монастирський комплекс повинні були увійти храм з будинковими церквами й дзвіницею (не реалізована) та інститут для дівчат із дворянських сімей. У плані весь монастир вирішений як грецький хрест із центральним собором усередині. Будинкові церкви розташовуються по чотирьох кутах монастиря і немов вбудовані у його стіну. Кожна з них має тільки один шоломоподібний купол, увінчаний великого розміру главою з хрестом. «Домові» церкви поєднані монастирськими корпусами в єдине коло, щоб у холодну пору року вельможні чорниці не виходили на дощ, сніг, мороз чи хуртовину. Для вельможних чорниць передбачалися окремі приміщення й комори для зберігання майна, харчів і житла для служниць та обслуги (рис. 256). Мав монастир ще й 120 ділянок для городини та квітів – за кількістю майбутніх вельможних черниць. Апартаменти для Єлизавети Петрівни мали майже палацовий характер [29].

Фасад нижньої частині собору за стилем архітектури значно більше нагадує палац, ніж храм. Побудований Смольний собор у стилі пишного елизаветинського бароко із такими архітектурними елементами, як люкарни й лучкові фронтони, пофарбований у світлий блакитний колір, архітектурні деталі – білі, куполи – сірі (рис. 257).

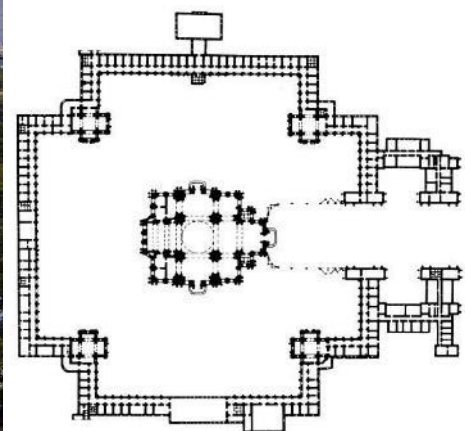
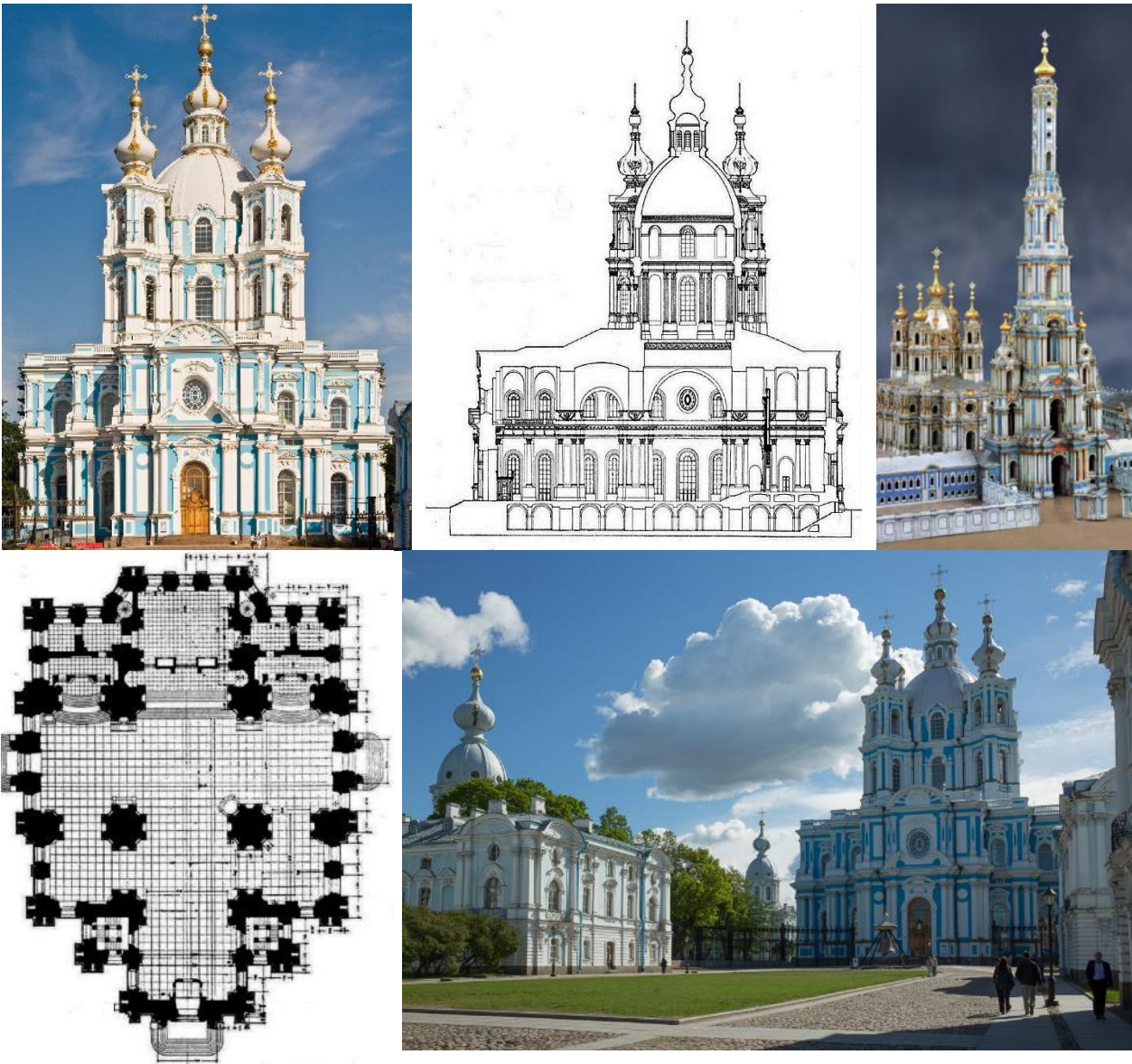


Рисунок 256 – Смольний монастир: загальний вигляд та план комплексу з собором



*Рисунок 257 – Смольний собор: фасад, розріз, план, загальний вигляд та макет дзвіниці*

Друга частина собору з п'ятиглав'м виглядає легкою і спрямованою вгору. П'ятиглаве завершення собору виконано досить незвичайно. За початковим проектом Растреллі планував побудувати однокупольний собор за зразком європейських храмів, але імператриця Єлизавета наполягла на православному п'ятиглавому храмі. Унаслідок собор побудували п'ятиглавим, але лише центральний купол належить безпосередньо до храму, інші чотири – дзвіниці. Центральний купол розміщений на барабані й за розмірами значно більше інших, він має шоломоподібну форму, зверху його вінчає розташована на ліхтарі досить велика цибулинна главка. Чотири однакових дзвіниці мають увігнуту форму і складаються з двох ярусів, у другому ярусі розташовується дзвіниця, кожен з дзвіниць вінчає маленький цибулинний купол. Висота собору – 93,7 м. Архітектурне рішення собору створює незвичайну ілюзію його розмірів: з наближенням собор візуально зменшується, не втрачаючи при цьому своєї величності (рис. 257).

Растреллі помер у 1771 р., так і не побачивши своє творіння завершеним. З 1762 р роботи у соборі вів архітектор Ю. М. Фельтен. Добудований собор архітектором В. П. Стасовим [1].

### 13.3 Палаці і палацово-паркові комплекси Росії у стилі бароко

**Великий Петергофський палац** (1714–1755 рр.) – головна споруда петергофського палацово-паркового ансамблю, до складу якого входить безпосередньо палац, Верхній сад і Нижній парк. Перший палац, який тоді називали Верхніми палатами, був закладений у 1714 р за ескізами самого Петра I. Це була двоповерхова будівля із двома ризалітами й центральною частиною, увінчаною фронтоном. Будівництво здійснювалося *Ж. Б. Леблоном*, потім *Й. Браунштейном*. З 1719 р. будівництвом палацу керував *Н. Мікетті*. Урочисте відкриття палацу відбулося у 1723 р.

У 1732 р. за проектом *М. Земцова* з боків до флігелів були прибудовані одноповерхові житлові корпуси, що подовжувало фасад палацу, але не збільшувало площу його парадної частини. У 1745 р. до перебудови Верхніх палат приступив *Б. Ф. Растреллі*. Унаслідок цього вони перетворилися на Великий палац. Палац відповідно до початкової композиційної схеми складався із середньої частини, галерей та бічних корпусів, але додалися бічні крила у бік Верхнього саду. Растреллі звів ошатну церкву і гербовою корпус, що дало фасадам палацу додаткової урочистості й пишності. У наступні роки переробляли лише інтер'єри Великого палацу [5].

Фасад палацу має значну протяжність, що посилює монументальність і парадність усієї споруди (майже 300 м.). У його композиції чітко виділені окремі взаємопов'язані об'єми, що ритмічно нарастають до центру. Це надає будівлі особливу пластичну виразність та величавість. У вигляді палацу значну роль відіграють висока фігурна покрівля, позолочені вази складної конфігурації й особливо куполи із позолоченими головами й різноманітним рельєфним декором (рис. 258, 259).

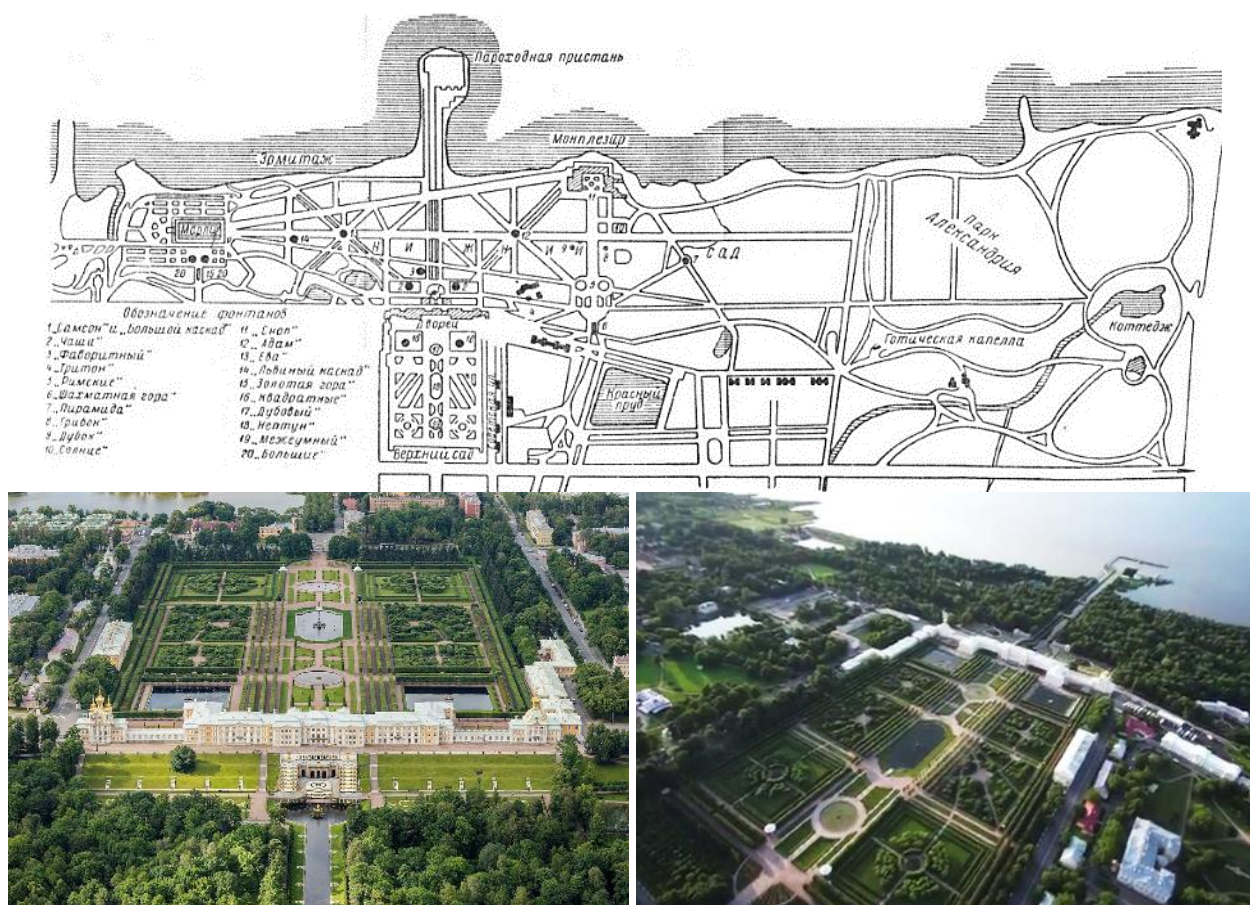


Рисунок 258 – Петергофський палацово-парковий ансамбль: планувальна схема та загальний вигляд



Рисунок 259 – Великий Петергофський палац: загальний вигляд, план та інтер'єр

Оздоблення фасадів відрізняється стриманістю, хоча у ньому використані різноманітні декоративні елементи, властиві архітектурі бароко: русти, пишні картуші над віконними прорізами, барельєфи у фронтонах, візерункові балконні решітки тощо.

**Катерининський палац** (1717–1756 рр.) – офіційна літня резиденція російських монархів (імператриць Катерини I, Єлизавети Петрівни та Катерини II). Також відомий під назвами Великий Царськосільський палац, Великий Катерининський палац, Великий палац, Старий палац. Назву отримав на честь імператриці Катерини I, за наказом якої був заснований.



*Рисунок 260 – Катериненський палац: загальний вигляд, план та інтер'єр*



У 1717–1723 рр. будівля була зведена архітектором *Й. Ф. Браунштейном*. Протягом 1743–1756 рр. роботами спочатку керували архітектори *М. Г. Земцов*, *А. В. Квасов* та *С. І. Чевакінський*, а потім *Ф. Б. Растреллі*. Растреллі є основним автором архітектурного рішення будівлі й пишного скульптурного оформлення її фасадів у стилі елизаветинського бароко, а також всього внутрішнього планування і декоративного оздоблення залів середини XVIII ст.

Растреллі перебудував Великий Катерининський палац (1752–1756 рр.) у Царському Селі у такий спосіб. Поздовжня вісь будівлі стала головною просторовою координатою в його плані (протяжність будівлі становить 306 м); величезна довжина двох паралельних анфілад парадних приміщень, масштаб яких наростає до центру – Великої зали й Картинної галереї, – підкреслена винесенням парадних сходів у південно-західну частину будівлі. Від центральної частини палацу відходять флігелі, з'єднані з нею критими галереями. У північній частині палацу підноситься п'ятиглава палацова церква із позолоченими куполами.

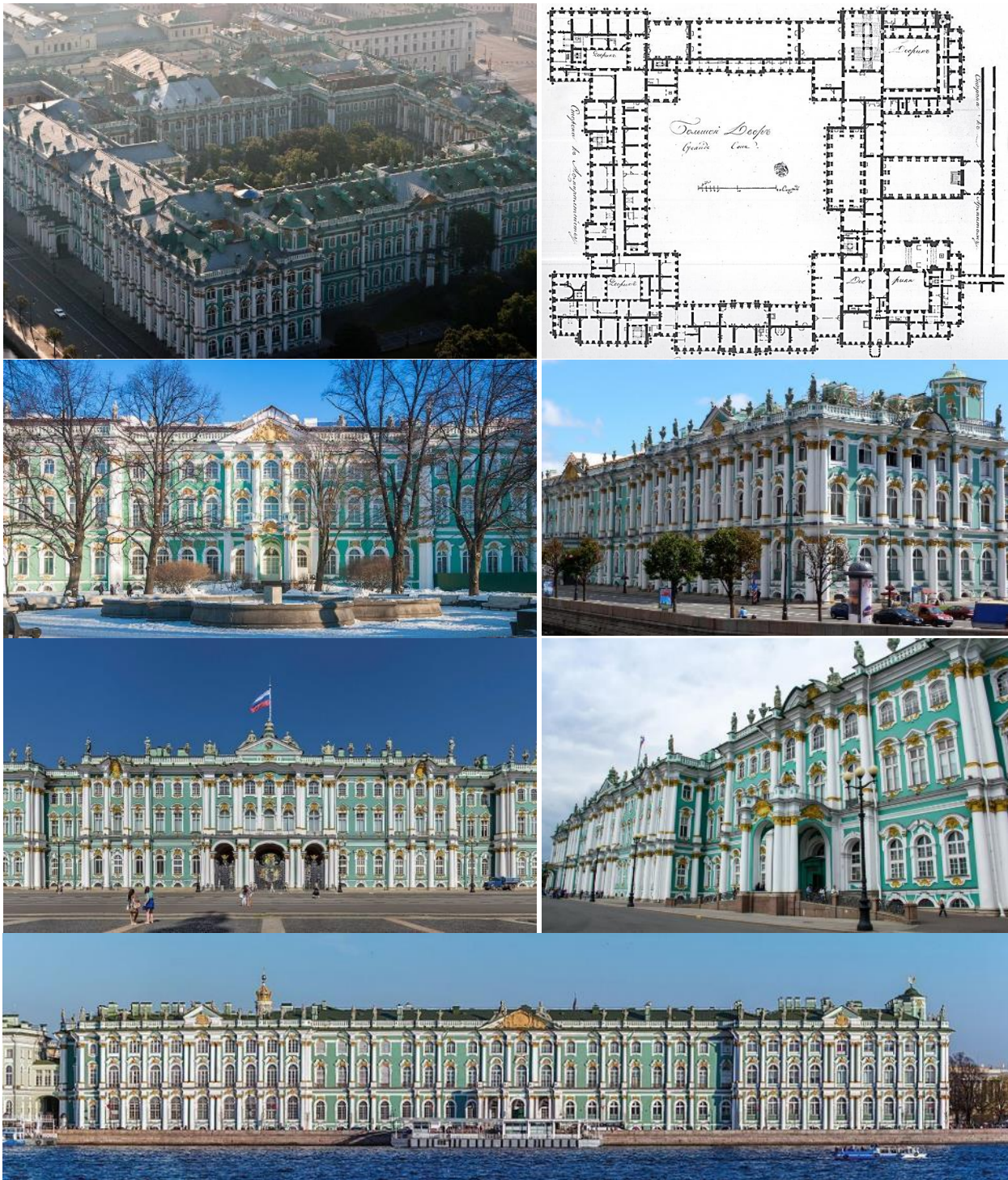
За проектом Растреллі на другому поверсі будівлі були створені зали для прийомів, прикрашені золотою різьбою й розташовані на одній осі, утворюючи Золоту парадну анфіладу. Велика зала або Світла галерея – це найбільша зала Катерининського палацу, яка призначалася для офіційних прийомів і парадних обідів, балів та маскарадів. Площа залу, розташованого на всю ширину будівлі, становить 860 м<sup>2</sup>. Зала розмірами 47 м × 17 м не має жодної опори, що створює відчуття простору і світла. Через великі вікна, що виходять на обидві сторони палацу, сонячні промені пронизують усе приміщення [26].

Характерною рисою творчого почерку Растреллі є складна пластика фасадів. Ритмічна різноманітність ордерної системи фасаду, великі виступи колонад та пластична розробка антаблемента над ними, глибокі западини вікон та інші деталі створюють багату гру світлотіні. Велика кількість ліпнини й декоративної скульптури, багатобарвність фасадів (блакитний, білий і золотистий кольори) надають будівлі емоційний, насичений, святковий та дуже урочистий вигляд. Фасад прикрашений білими колонами, ліпними елементами і фігурами атлантів (рис. 260).

**Зимовий палац** у Санкт-Петербурзі (1754–1762 рр.) – офіційна зимова резиденція російських монархів, головний імператорський палац Росії. Існуючий (п'ятий за рахунком) Зимовий палац зведений за наказом імператриці Єлизавети Петрівни архітектором *Ф. Б. Растреллі*. Перші чотири Зимових палаці, що зводилися починаючи з 1711 р. для Петра I й Катерини I, не збереглися.

Планувальною особливістю Зимового палацу було розміщення найбільших парадних залів, орієнтованих у бік р. Неви, на другому поверсі. Шлях до тронної зали, яка займала увесь простір північно-західного крила, починався зі сходу, від «Йорданських» («Посольських») сходів і пролягав через анфіладу з п'яти аван-залів. У південно-західному крилі розміщувався палацовий театр «Оперний дім». Кухні та інші служби займали північно-східне крило. У південно-східній частині між житловими покоюми та розташованою у східному крилі «Великою церквою» була перекинута галерея [5].

Після смерті імператриці Єлизавети Петрівни Растреллі був відсторонений від будівництва Зимового палацу, який у подальшому піддавався безлічі доробок і реконструкцій. Але основна планувальна схема палацу зберегла ідеї *Ф. Б. Растреллі*: палацові корпуси групуються навколо внутрішнього Великого двору; загальний простір ділиться на систему малих дворів (рис. 261).



*Рисунок 261 – Зимовий палац: загальний вигляд, фасади та план*

Парадності будівлі монаршої резиденції додає традиційне для Растреллі пишне оздоблення фасадів. Головний фасад, звернений до Палацової площі, прорізаний потрійною аркою парадного проїзду. У пластичній розробці фасадів виділяються сильні виступи ризалітів, акцентування східчастих кутів, мінливий ритм колон, які то збираються в пучки, то оголюють площину стіни. Фасади палацу за час його існування кілька разів змінювали колористичну гаму. Початковий колір мав дуже легку теплу охристу гаму (подібно французькому Версалю або австрійському Шенбруну), із виділенням ордерної системи й пластичного декору білою вапняною фарбою [29].

## РОЗДІЛ 14 АРХІТЕКТУРА УКРАЇНИ У СТИЛІ БАРОКО

### 14.1 Структура і символіка традиційного українського храму

Архітектурно-планувальне рішення і зовнішній вигляд українських православних і греко-католицьких храмів протягом багатьох століть відповідало канонічним традиціям і мало три складові: бабинець, нава й вівтар (рис. 262).

Бабинець – західна (вхідна) частина храму, західний притвор. Назва походить від українського слова «баба». Тобто бабинець – це частина храму, де під час служби перебували переважно жінки. Нава (інколи використовувалася грецька назва «наос») – центральна частина храму, переважно найбільша за розміром і перекрита куполом. Вівтар – східна частина храму, у якій розмішувалися царські ворота й іконостас, і де під час літургії перебував священник.

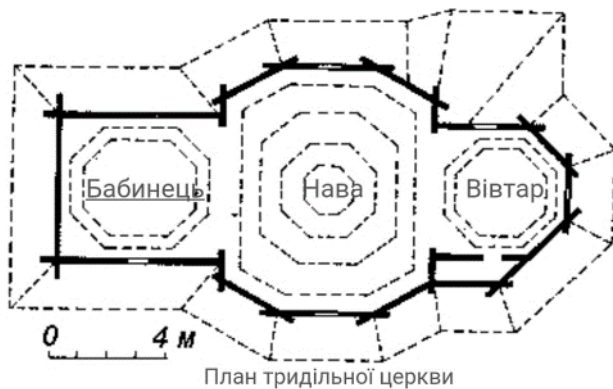


Рисунок 262 – Планувальна структура і зовнішній вигляд української тридільної церкви

Церкви, що складаються із трьох зазначених частин, які називаються зрубами (назва походить від традиційної дерев'яної архітектури), належать до тризрубних чи тридольних церков. Поширеними також були п'ятизрубні храми, рідше зустрічалися дев'ятизрубні. Зруби в церквах могли бути прямокутної або восьмигранної форми, що розвилася під впливом стилю бароко. Таку форму зрубу надавали шляхом відсікання кутів прямокутника.

Загалом, за формою плану українські храми можна розділити на чотири основні типи:

1) Найпростіший тип – прямокутна в плані споруда у вигляді «хати», яка умовно поділялася на три частини: бабинець, нава і вівтар. Іноді такий будинок було ускладнено прибудовою притвору із західного боку або ризниці біля вівтаря (рис. 263).

2) Тризрубна церква – найпоширеніший тип українських церков. На території України і за її межами переважає саме такий тип: усі три стандартних складових елемента церкви – бабинець, нава й вівтар – розташовуються на одній осі. При цьому центральний об'єм (нава) має найбільші розміри у плані та домінує в об'ємно-просторовій композиції церкви.

3) П'ятизрубна церква – другий за поширеністю тип українських церков. П'ятизрубні церкви були хрестоподібної форми і утворювалися шляхом додавання до нави ще двох зрубів з півночі та півдня. При цьому тризрубні церкви кількісно переважали за рахунок їхнього масового будівництва у малих населених пунктах (селах, хуторах тощо), а п'ятизрубні церкви переважно зводилися у великих містах, бо забезпечували значно більшу місткість храму.

4) Дев'ятизрубна церква – це рідкісний тип розвиненої форми плану. Така будівля формувалася шляхом додавання до п'ятизрубної споруди в чотирьох її кутах ще по одному зрубу.

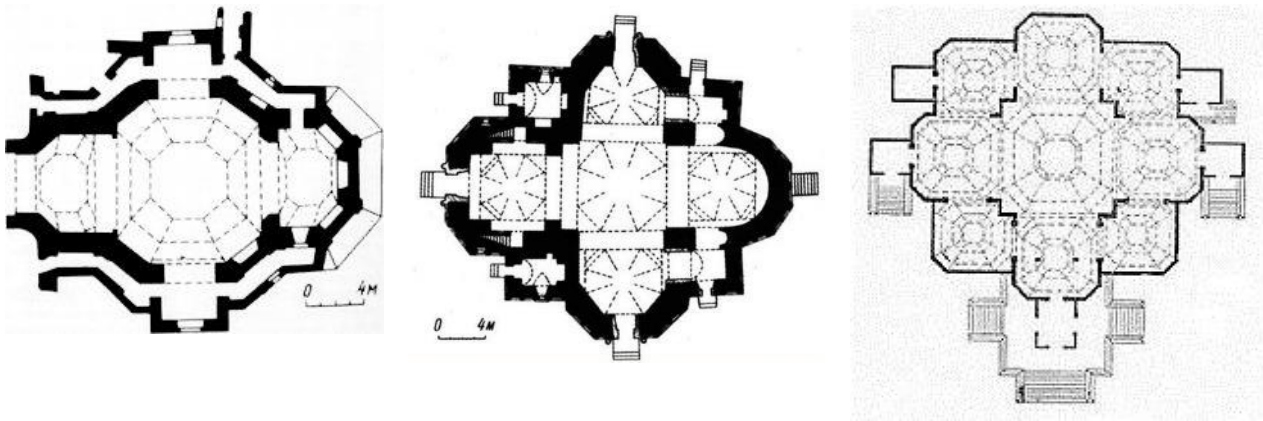


Рисунок 263 – Основні типи планування українських церков: тризрубна (ліворуч), п'ятизрубна (всередині) та дев'ятизрубна (праворуч)



Рисунок 264 – Восьмерик на четверику та багатозаломні верхи

Переважна більшість українських храмів вирішувалася по типу «восьмерик на четверику» – конструктивний тип будівлі у церковній архітектурі, коли нижня частина вирішена як кубічний об'єм, а верхня – поставлений на нього восьмигранник (куб чи паралелепіпед зі зрізаними кутами). Вище можуть бути розташовані ще один або два восьмерика із завершенням у вигляді шатра або купола. Це пов'язано зі ще одним улюбленим композиційним прийом українських архітекторів – «заломами», тобто завершенням храму у вигляді декількох поставлених один на одного ярусів, кожен з яких прорізає склепіння попереднього. Перехід від широкого восьмерика до меншого вирішувався за допомогою оригінальної конструкції склепіння у вигляді зрізаного пірамідального шатра з покрівлею плавних обрисів. При цьому, для храмів українського бароко характерна особлива грушоподібна форма глав, завершених маленькими главками (рис. 264).

На відміну від католицьких храмів, які будували відповідно до художніх особливостей архітектурного стилю, що панував під час будівництва, українські православні та греко-католицькі храми будували відповідно до символікою православ'я. Отже, кожен елемент православного храму несе якусь інформацію про те, кому присвячений храм і про багато іншого. Своє символічне значення мають форма храму, форма, кількість і колір куполів [5].

Храми у формі хреста будувалися на знак того, що Хрест Христовий – Основа Церкви, Хрестом людство врятоване від влади диявола, Хрестом відкритий вхід до раю. Храми у формі кола – символу вічності – символізують нескінченність існування Церкви, її непорушність. Храми у формі восьмикінечної зірки символізують Віфлеємську зірку, що привела волхвів до місця, де народився Христос. Храм у формі корабля (найдавніший тип храмів) образно

виражає думку, що Церква, немов корабель, рятує віруючих від згубних хвиль житейського плавання і веде їх до Царства Божого.

Будівлі усіх православних храмів завжди завершуються куполами (банями), які символізують духовне небо. Куполи увінчуються хрестами – знаменням викупної перемоги Ісуса Христа.

Кожна форма куполу має своє значення. Сферична форма візантійських куполів символізує вічність. Шоломоподібна форма символізує духовну боротьбу, яку Церква веде з силами зла. Купол-цибулина у православній архітектурі – втілення молитви, стремління до небес; форма цибулини символізує полум'я свічки, ідею глибокого молитовного горіння. Шатер, що в плані утворює подобу восьмикінечної Віфлеємської зірки, трактується у християнстві як образ Богородиці або Світло небесне (рис. 265).

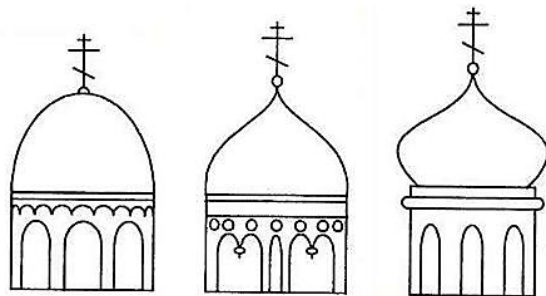


Рисунок 265 – Найпоширеніші форми куполів українських храмів: сферична (ліворуч), шоломоподібна (всередині) та цибуляста (праворуч)

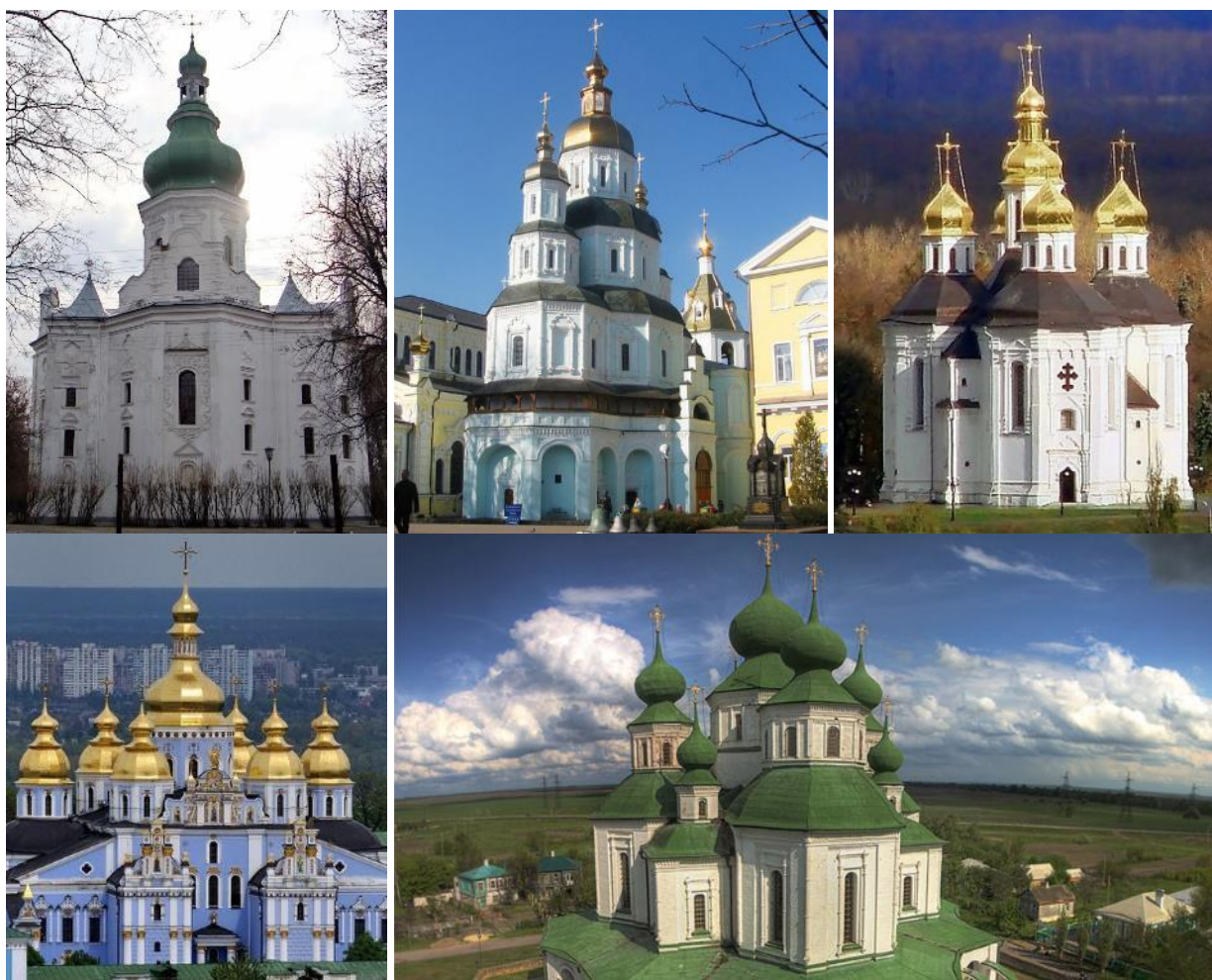
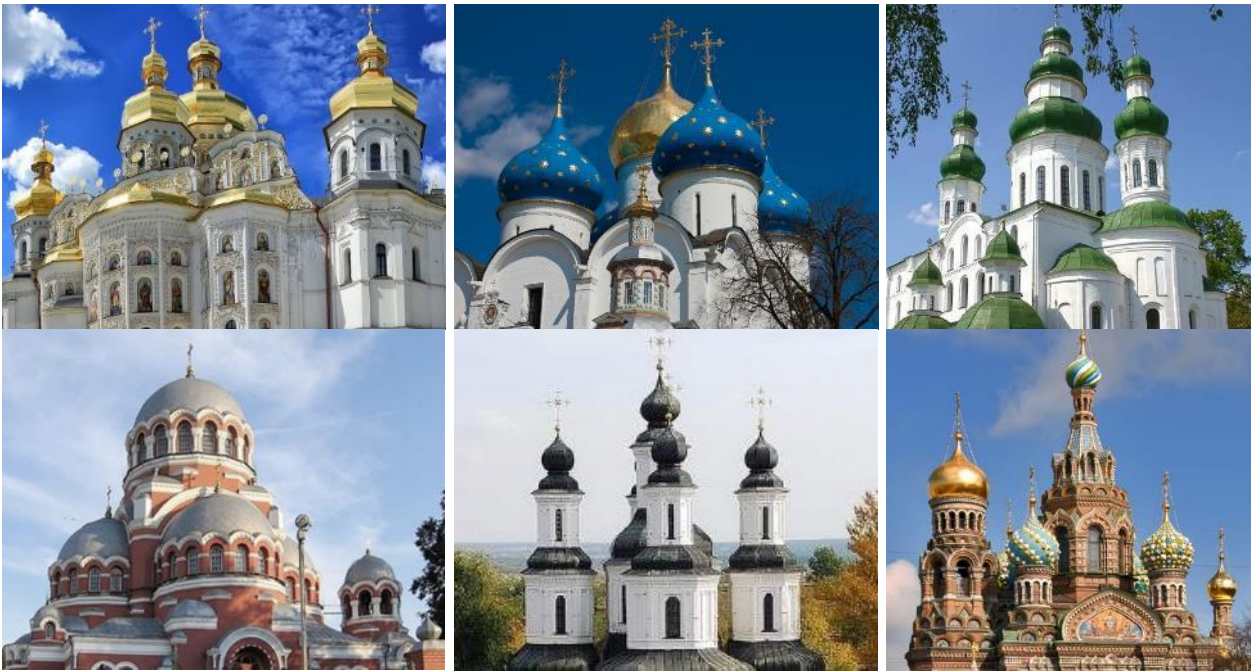


Рисунок 266 – Приклади храмів з різною кількістю куполів



*Рисунок 267 – Колірне рішення куполів православних храмів*

Різна кількість куполів (глав) храмових будівель зумовлена тим, кому вони присвячені. Один купол нагадує віруючим про єдність Бога. Два куполи зустрічаються нечасто і знаменують собою божественну і людську природу Ісуса Христа. Три купола асоціюються зі Святою Трійцею. П'ять куполів – символ Ісуса Христа і чотирьох євангелістів: Іоанна, Марка, Луки та Матвія. Сім куполів знаменують для православних сім церковних таїнств, сім Вселенських соборів (зборів, на яких були прийняті основні християнські догми) та сім головних православних чеснот. Дев'ять куполів пов'язані з дев'ятьма ангельськими чинами (згідно із християнською традицією небесні ангели розподілені по дев'яти рівням: найближче до Бога херувими й серафими, а до людини – ангели та архангели). Тринадцять куполів нагадують про Ісуса Христа і його сподвижників – дванадцять апостолів. Двадцять п'ять куполів означають похвалу Пресвятій Богородиці – прославляння Пречистої Діви двадцятьма п'ятьма старозавітними пророками; крім того, число 25 символізує видіння небесного престолу і 24 старців, що його оточували, описане у Одкровенні Іоанна Богослова. Тридцять три купола символізують роки життя Христа на землі й зводилися дуже рідко (рис. 266).

Колір купола також пов'язаний із присвяченням храму. Золотий колір куполів уособлює вічність і небесну славу. Золотили куполи, переважно, на найголовніших храмах, які присвячували Христу і найбільшим церковним святам – Різду, Стрітенню, Благовіщенню тощо. Храми із куполами синього кольору або сині з зірками найчастіше присвячені Богородиці: синій колір символізує непорочність і чистоту Діви Марії, а зірки нагадують про Віфлеємську зірку, яка ознаменувала Різдво Ісуса Христа. Зелений колір вважається знаком Святого Духа, найчастіше його можна зустріти на церквах, присвячених Святій Трійці. Зелені куполи вінчають й церкви, побудовані на честь православних святих. Храми, присвячені святым, також можуть бути увінчані срібними куполами: срібний колір у православ'ї пов'язаний із чистотою та святістю. Куполи чорного кольору зустрічаються дуже рідко й вінчають монастирські храми. Барвисті куполи нагадують віруючим про красу Небесного Єрусалима (рис. 267).

## 14.2 Церковне будівництво у стилі українського бароко

Українське або Козацьке бароко – різновид стилю бароко, поширений на Наддніпрянській Україні у XVII–XVIII ст. Виникнення і розвиток українського бароко пов'язані із національно-визвольним підйомом у середовищі запорізького козацтва, що надало українському бароко риси національного стилю. Українському бароко властиве поєднання декоративно-пластичних рішень західноєвропейського бароко та ренесансу із творчою переробкою спадщини православного храмового зодчества й народної дерев'яної архітектури.

Народження козацького бароко прийнято пов'язувати з оновленням київських і чернігівських храмів домонгольської доби за часів митрополита Петра Могили і його наступників, коли вперше після падіння Київської Русі почали масово зводитися православні храми. При цьому зруйновані склепіння храмів найчастіше перекладали, куполам надавали характерної грушоподібної або цибулинної форми. Колір куполів був переважно золотий або зелений. На монументальні хрестовокупольні споруди накладався дрібний бароковий декор (напівколони, ризаліти, портики) із зображенням рослинного орнаменту та янголів. Зовні церкви білили або штукатурили у контрастні біло-блакитні кольори. У той же час в монастирях вперше з'явилися дзвіниці. Ці ярусні споруди будувалися окремо від храмів й увінчувалися масивним грушоподібним куполом [12].

Поширена назва «козацьке бароко» зумовлена тим, що меценатами будівництва нових церков виступали, переважно, гетьмани та козацька старшина. Найпродуктивніший період в історії українського бароко пов'язаний з періодом гетьманування Івана Самойловича, Івана Мазепи, Івана Скоропадського та Данила Апостола. Найбільша кількість храмів була зведена за часів гетьманства Івана Мазепи. Мазепинським будівлям властиві монументальна пишність та вільне розташування частин і деталей споруд, декоративність орнаменту й гра світлотіні.

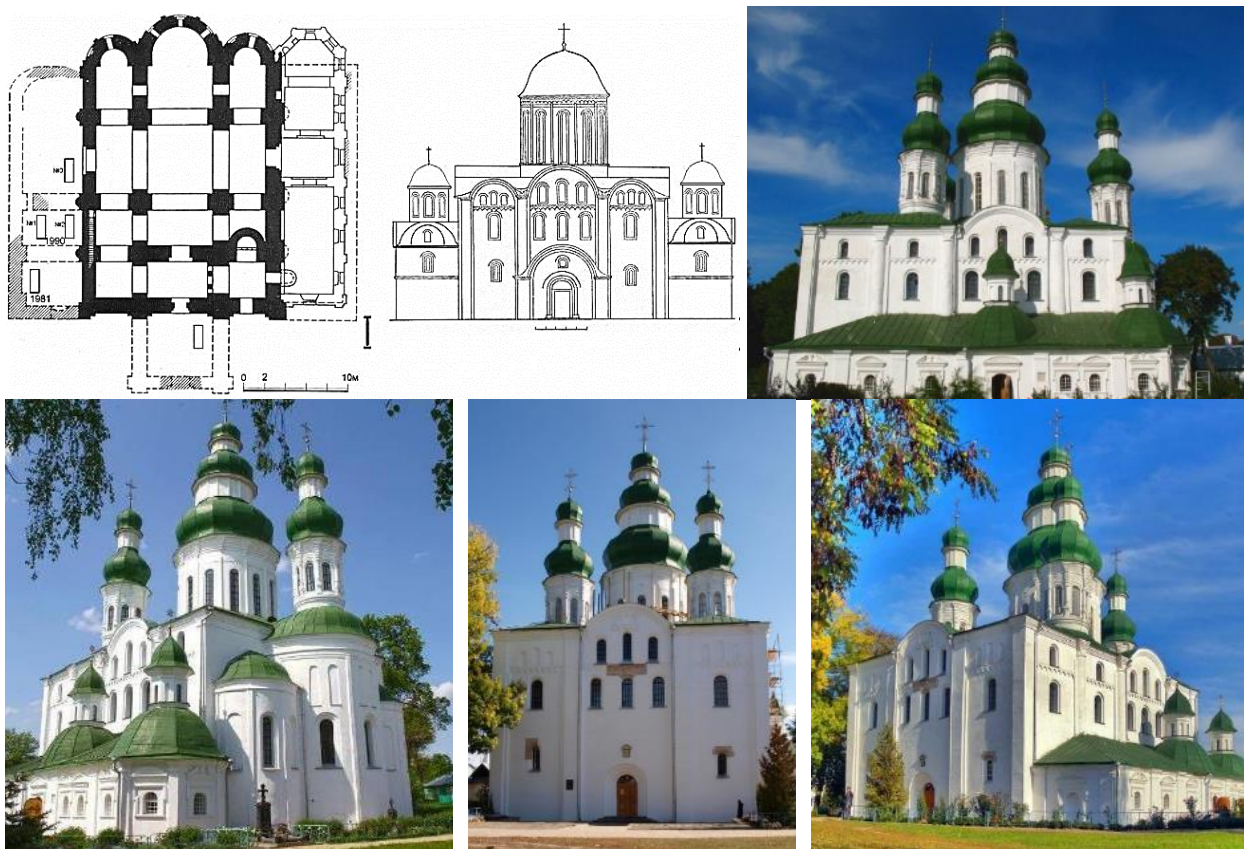
Серед архітекторів козацького бароко виділяють Івана Зарудного, Степана Ковніра, Івана Григоровича-Барського та інших.

Протягом XVIII ст. українське бароко розвивалося під впливом західноєвропейських і російських архітекторів, що працювали на території України. З середини XVIII ст. в Україні активно працювали представники елизаветинського бароко (московські архітектори І. Ф. Мічурін та Д. В. Ухтомський), а також майстри іноземного походження (Г. Й. Шедель).

**Успенський собор Єлецького монастиря** в Чернігові – один із перших давньоруських храмів, відновлених у стилі бароко. Побудований собор на межі XI–XII ст. чернігівським князем Олегом Святославичем. Під час татаро-монгольської навали хана Батия собор був розграбований і спалений. Відновлювався у 1445 р. за князя Івана Можайського, але під час захоплення Чернігова поляками Успенський собор знову згорів. Найбільше постраждала верхня частина собору, яка унаслідок пожежі обрушилася. Це був храм князівсько-монастирського типу – хрестово-купольний, тринавний, триапсидний, шестистовпний, із низьким нартексом й хорами над ним. Судячи з археологічних вишукувань, у давнину із трьох боків (перед кожним входом у храм), ймовірно, були влаштовані галереї (або сіни тамбурного типу). Розміри собору (без притворів): ширина 19,2 м, довжина 29,6 м, висота до вершини купола 26,3 м. Стовпи храму хрещаті; на внутрішніх стінах їм відповідають лопатки [25].

У 1668–1674 рр. Успенський собор відновлювався, отримавши деякі риси українського бароко. У 1698 р. з півдня до собору було прибудовано теплий храм апостола Якова. При реставрації були відновлені три початкові куполи й поставлено новий над середньої апсидою; куполи були увінчані високими багатоярусними верхами. Портали храму обрамлені двома

уступами. До плоским зовнішніх пілястр храму примикають потужні напівколони (діаметром близько 90 см), крім кутових пілястр і пілястр західного фасаду, що не мають напівколон. Трохи нижче основи закомар по фасадах проходить аркатурний пояс. Такий самий аркатурний поясок прикрашає карниз апсид, а на барабані глави він дещо ускладнений (рис. 268).



*Рисунок 268 – Успенський собор Єлецького монастиря: креслення плану й історичного фасаду та сучасний вигляд*

**Софійський собор** у Києві був зведений у першій половині XI ст. як п'ятинальний хрестово-купольний храм з тринадцятьма главами. Собор мав пірамідальну композицію. Циліндричні склепіння, які перекривали його центральну і поперечну нави, поступово піднімалися до центрального куполу. Великий центральний купол на високому барабані з дванадцятьма віконними прорізами був оточений чотирма меншими, більш низькими, нижче яких розташовувалися інші вісім куполів. Куполи мали вікна й були вкриті листами свинцю. З трьох боків собор був оточений двоярусною галереєю, а зовні – ще ширшою одноярусною. Над зовнішньою одноярусною галереєю проходив відкритий балкон – гульбище. По кутах із західного боку височіли дві сходові вежі, що ведуть на хори. Довжина і ширина собору без галерей 29 м, із галереями – 42 м і 55 м відповідно.

Унаслідок реставрацій і перебудов XVII–XVIII ст. собор істотно змінив свій вигляд. Зовнішні галереї були надбудовані, з'явилися нові прибудови, увінчані додатковими куполами (зараз їх всього 19). Собор був оштукатурений і побілений, укріплений по периметру опорними стовпами-контрфорсами. Давня напівсферична форма глав була замінена на властиву українському бароко грушоподібну форму [22].

Архітектура інтер'єру зберіглася майже без змін. Прямокутна у плані будівля ділиться стовпами на п'ять поздовжніх коридорів-нав, які перетинаються поперечними



коридорами – трансептами. Перетин центральної нави й трансепта, які вдвічі ширше бічних нав, утворює в інтер'єрі собору просторовий хрест, над центром якого височіє купол. Східна гілка хреста закінчується головною апсидою, північна й південна – двоярусними трипролітними аркадами. Третьою такою ж аркадою закінчувалася й західна гілка підкупольного хреста. Західна аркада не збереглася: розібрана під час ремонту собору наприкінці XVII ст. Висота від рівня підлоги до zenіту головного купола становить 29 м, діаметр куполу – 7,7 м. Саме добре освітлений центральний підкупольний простір панує в інтер'єрі Софійського собору, який зберіг найбільший у світі ансамбль справжніх мозаїк і фресок першої половини XI століття, виконаних візантійськими майстрами (рис. 269).

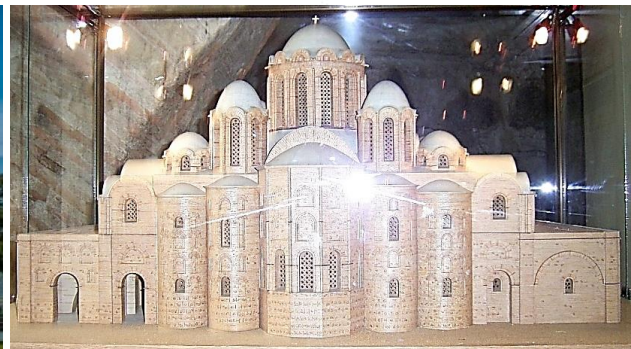
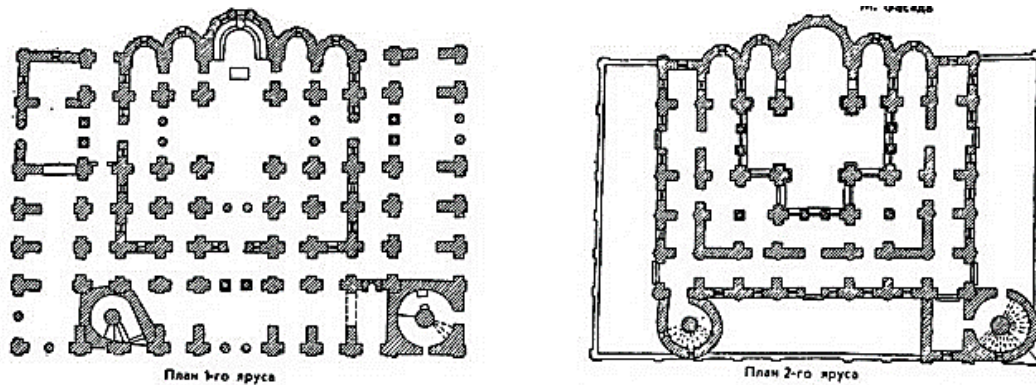


Рисунок 269 – Софійський собор: плани, макет первісного вигляду, існуючий вигляд та інтер'єр

**Кирилівська церква** – один із найдавніших храмів, що збереглися з часів Київської Русі. У давнину (1139 р.) храм був хрестово-купольною, одноглавою, типово візантійською спорудою, орієнтованою із заходу на схід; з трьома навами і закомарним перекриттям, аркатурними поясками, смугами поребрику, дво- і триступневими амбразурами порталів.

Нартекс відкритий в основне приміщення, відділяючись від нього широкою аркою. У товщі північної стіни нартекса знаходиться підйом на хори. Товщина стін сягає двох метрів. У інтер'єрі вціліли значні фрагменти стародавнього фрескового живопису [22].

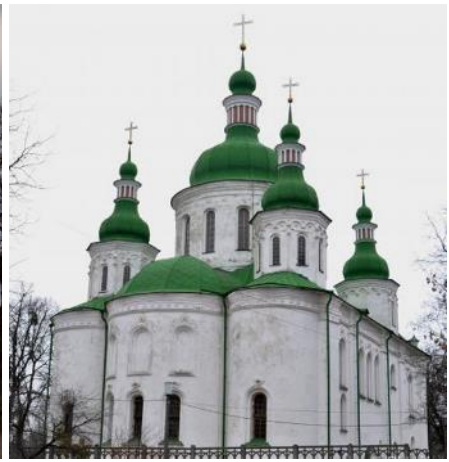
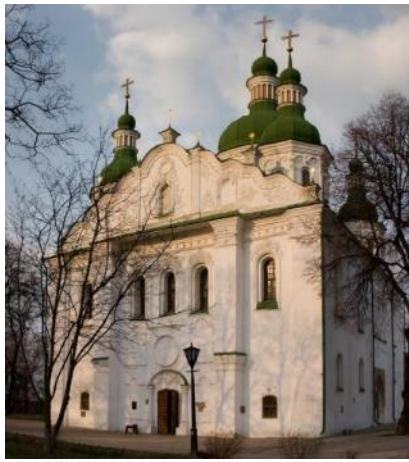
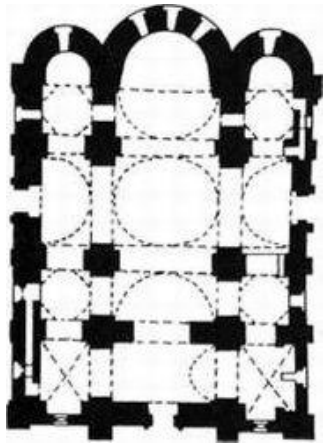
Після пожежі 1734 р. храм був реконструйований у стилі українського бароко під керівництвом відомого київського архітектора *Івана Григоровича Григоровича-Барського*. Перебудови, переважно, торкнулися склепіння й бічних куполів, був прибудований фронтон над входом, оформлені ліпним декором вікна й портали (рис. 270).

**Успенський собор Києво-Печерського монастиря** (1073–1089 рр.), закладений за ініціативи Феодосія Печерського, був великим хрестово-купольним шестистовпним храмом з нартексом, трьома апсидами й П-подібними хорами. Його вінчав єдиний купол діаметром 8,6 м на барабані з дванадцятьма вікнами. Підлога була інкрустований мозаїкою, темплон (передвітарна огорожа), ківорій (покрив над престолом) і косяки порталів зроблені мармуровими. Пропорції ширини та довжини храму 2 : 3 стали канонічними для інших храмів давньої Русі. За інформацією з «Києво-Печерського патерика», мірною одиницею при спорудженні храму був золотий пояс, подарований варягом Шимоном. Ширина церкви визначена у 20 поясів (24,2 м), а довжина – у 30 (35,6 м). Фасади були прикрашені плоскими пілястрами з напівкруглими вікнами між ними, а також меандровими фризами (орнаменти з цегли).

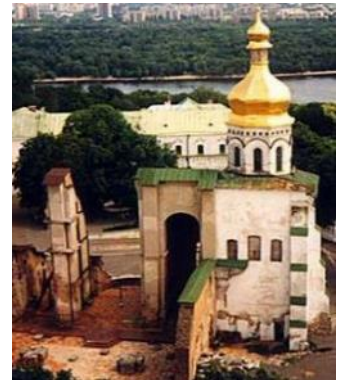
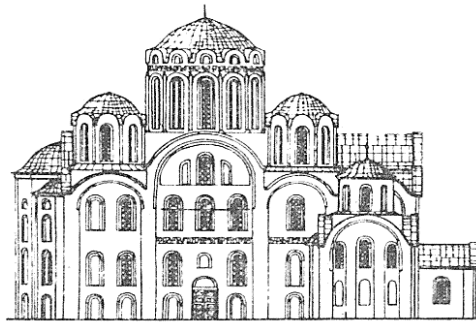
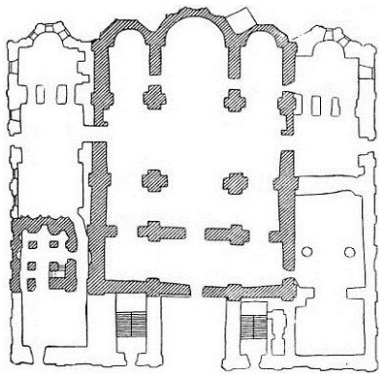
За ініціативи Петра Могили у 1638–1642 рр. була здійснена перебудова дахів і куполів, надбудова фронтонів у стилі бароко, прибудова двох каплиць. У 1651–1655 рр. підвищені стіни Трьохсвятительського бокового вівтаря, на ньому споруджено південний фронтон і купол. Ремонтні роботи тривали й у 1660–1670-х роках та у 1690-х роках. У цей час Трьохсвятительський приділ споруджено заново, усі прибудови підвищені під загальний карниз, перебудовані фронтони, куполи, головний портал тощо. У 1718 р собор сильно постраждав від пожежі. У 1722 р. з Москви був присланий архітектор *Іван Каландін*, який став автором проекту відновлення, що тривало протягом 1723–1729 рр. Храм був розширений і прикрашений у стилі українського бароко. Відбудований собор мав дев'ять престолів і завершувався сімома куполами. Але вже у 1767–1779 рр. знову проводилася реконструкція фасадів, під час якої була у черговий раз змінена форма фронтонів, і *Степан Ковнір* разом з підмайстром *Яковом Ткаченко* заново виконали фасадне ліплення у стилі бароко [5, 22].

Під час Великої Вітчизняної війни собор був зруйнований вибухом 3 листопада 1941 р. Згідно з матеріалами Нюрнберзького процесу, вибух здійснили німецькі окупаційні війська. Тільки у 1995 р. був виданий Наказ про відновлення Успенського собору. Храм був відтворений поспіхом, практично за два роки (1998–2000 рр.), без серйозної наукової підготовки та із використанням сучасних матеріалів, за проектом архітектора *Олега Граужиса* (рис. 271).

**Михайлівський золотoverхий собор** був побудований князем Святополком-Михайлом у 1108 р. Планувально він вирішений як шестистовпний хрестово-купольний храм з простою статистичною композицією, що складається із паралелепіпеда основного об'єму й циліндра барабана із напівсферичним куполом. У соборі була змішана кладка стін, меандрові пояси, що прикрашали фасади, мозаїки і фрескові розписи, виконані місцевими майстрами. Є припущення, що Михайлівський собор був першим храмом із позолоченим верхом, звідки й пішла його назва та ця своєрідна православна традиція.



*Рисунок 270 – Кирилівська церква*



*Рисунок 271 – Успенський собор Києво-Печерського монастиря: план, вигляд на різних історичних етапах та сучасний вигляд*

У 1746 р. кількість куполів на Михайлівському золотоверхому соборі вирішили збільшити до семи. Автором проекту реконструкції був *І. Г. Григорович-Барський*. Однак в процесі будівництва конструктивні зміни виявилися такими серйозними, що стародавня церква Святополка опинилася всередині нової будівлі собору. Від неї залишилися вівтарні абсиди, деякі стіни й головний купол. Форма куполів змінилася. Зовнішнє декоративне оздоблення було вирішене у стилі українського бароко.

У лютому 1934 р. постановою Політбюро ЦК КП(б)У було прийняте рішення про знесення монастиря, демонтаж мозаїк у якому розпочався ще з 1933 р. Демонтаж собору тривав протягом 1933–1936 рр., у червні 1937 р. залишки будівлі були знесені вибухом. У 1934–1935 рр. мозаїки з Михайлівського собору були перенесені на новій основі у Софійський собор. Для мозаїки «Євхаристія» у виставковому залі Софійського собору побудували спеціальну стіну, яка за формою повторює апсиду Михайлівського собору (рис. 272).

Михайлівський собор відновлений у 1997–1998 рр. за проектом архітектора *Юрія Лосицького* й офіційно відкритий у травні 1999 р.



Рисунок 272 – Михайлівський золотоверхий собор: архівне зображення і сучасний вигляд

*Миколаївська церква* у Глухові (1693–1695 рр.) належить до нових церков, зведених у стилі українського бароко. Побудована вона за проектом архітектора *Матвія Єфімова* на замовлення глухівського сотника Василя Ялоцького. Спочатку церква Святого Миколая була тридольною, трикупольною, з двозаломним центральним верхом, декоративно-глухими дахами

над вівтарем і притвором. Усі три основні приміщення церкви – прямокутний притвор (6 м × 6 м), центральна восьмигранна нава (10,4 м × 8,75 м) і п'ятистінна вівтарна апсида (6 м × 6,6 м) – суміщені по поздовжній осі «схід-захід» як зруби в українських дерев'яних церквах.

У першій половині XVIII ст. до Миколаївської церкви добудували численні притвори, ризниці, тамбури, з яких донині збереглися вівтарна ризниця, південний і північний притвори (прибудовані під час капітального ремонту церкви у 1811 р.). Перебудова церкви у 1871 р. істотно й у кращій бік змінила її силует: до бабинця, над яким розібрали верх, із заходу майстерно прибудували притвор, увінчаний високою дзвіницею з ярусним верхом. Її архітектурні форми майстерно імітують силуети первісних частин храму, представляючи зразок вдалої стилізації. Перший ярус – квадратний у плані з двома рівнями вікон, прикрашених лиштвами з фігурними сандриками, другий – четверик зі зрізаними кутами й високими арочними прорізами дзвонів, а верх дзвіниці імітує традиційний український тризаломний храмовий дах [25].

Церкві властиві вишукані пропорції, досконалість форм, стрункий силует, симетрична врівноваженість якого частково порушена унаслідок прибудови дзвіниці. В образі будівлі переважають вертикальні параметри: висота центрального верху від підлоги до zenіту – 30 м. Вертикалізм архітектурних форм підкреслюють широкі наріжні лопатки, перехоплені смугами поребрика, й тонкі напівколонки на ребрах центрального восьмика. Пізні північний і південний притвори низькі, прямокутні у плані, з шестиколонними портиками тосканського ордеру, завершеними трикутними фронтонами. Ризниця з південного боку вівтаря має стрімкий односхилий дах. Ці прибудови цілком органічні і композиційно погоджені з основним об'ємом (рис. 273).

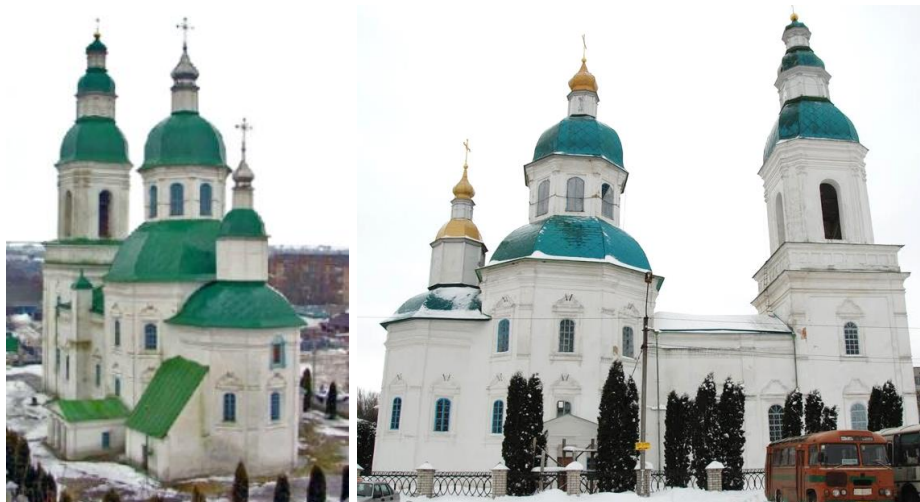
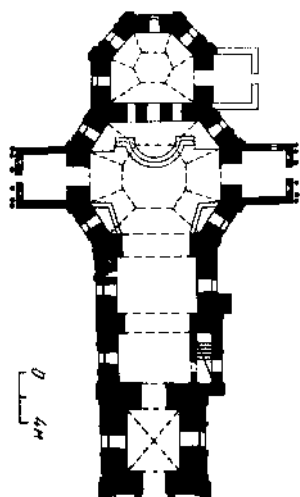


Рисунок 273 – Миколаївська церква у Глухові

**Покровський собор** у Харкові (1689 р.) не має документального підтвердження авторів і будівельників. Однак те, що його будували досвідчені майстри, які володіли знаннями народною зодчества України, форм українського бароко і прийомів московської архітектури, очевидно. Є припущення, що будівля була зведена артільлю майстрів під керівництвом *Івана Зарудного*.

Особливість Покровського собору – тісно поставлене в ряд триглав'я у місцевій традиції зрубної багатозаломної церкви. За композицією Покровський собор подібний типовим тризрубним дерев'яним церквам України з окремою дзвіницею, але вона двоповерхова. В основі храму знаходиться підкліть, оточена відкритою аркадою. У підкліті

розташована однопрестольна «тепла» (зимова) церква в ім'я Трьох Святителів. На верхньому поверсі, оперезаному «гульбищем», розміщена однопрестольна літня церква в ім'я Покрова Пресвятої Богородиці. До центрального, восьмигранного у плані, баштоподібного об'єму із західного боку примикає шестигранна вівтарна частина, зі сходу – такий самий притвор. Восьмигранні баштові об'єми верхнього храму розділені заломами на яруси, що зменшуються за розміром і завершуються главками з хрестами. Загальна висота храму в його центральній частині – 48 м. У середині верхнього храму відкритий світлий простір трьох камер, об'єднаних знизу широкими арочними прорізами, створює винятковий за красою ефект [25].

Зовнішні стіни прикрашені викладеними із цегли карнизами з зубчастим поребриком, кути акцентовані тонкими напівколонками, що висять на кронштейнах. Віконні отвори обрамлені витонченими лиштвами з колонками й фігурними сандриками. Візерункові цегляні лиштви сусідять із багатопрофільними карнизами з невеликим винесенням, пояс прямокутних западин доповнюється зображеннями сонця (рис. 274).

Гармонійність об'ємів, що виростають один із одного, легко підносячись вгору, контрастують із суворими, важкими формами дзвіниці, яка нагадує кріпосну башту. Дзвіниця, зведена одночасно з церквою, була спочатку пов'язана з нею галереєю. У плані дзвіниця восьмикутна, по висоті чотириярусна, з підвалом. Завершує дзвіницю дзвоний ярус, над яким височить кам'яне шатро зі слуховими вікнами й маленька цибулинної форми главка з хрестом.



Рисунок 274 – Покровський собор у Харкові: загальний вигляд і план

**Миколаївська церква Святогірського монастиря** (близько 1684 р.) немов виростає зі скелі, продовжуючи її своїми трьома главами, увінчаними хрестами. Вона побудована на місці печерної церкви Успіння Божої Матері, втраченої унаслідок обвалу скелі. Талановиті невідомі майстри зуміли майстерно прилаштувати до старого вітваря, який зберігся у крейдяній кручі, іншу частину церкви [23].

У Миколаївській церкві яскраво втілені мотиви народної дерев'яної архітектури, що особливо видно у побудові ярусів центральної глави, коли на восьмерик великого об'єму поставлений восьмерик меншого об'єму, надаючи будівлі особливу стрункість. Зі сходу, над вітварем, височить декоративна главка із невеликим барабаном й грушоподібною маківкою. Із західного боку влаштована дерев'яна дзвіниця у вигляді восьмерика з великими арочними вікнами. Фасади церкви розчленовані пояском, цоколь і карниз прикрашені зубчастим орнаментом, над дверима виконаний декоративний елемент «сонце» (рис. 275).

**Воскресенська церква** в Сумах (1702 р.) була зведена за ініціативи та за рахунок сумських полковників Герасима й Андрія Кондратьєвих. Автор невідомий. Початковий вигляд церкви не зберігся; існуючий вигляд – результат численних перебудов і реставрацій. Церква двоярусна: внизу розташована зимова, тепла церква, нагорі – холодна, літня. Нижня у плані тридольна, перекрита напівциркульними склепіннями з розпалубками (висота 5,5 м); верхня у плані повторює нижню: із квадратними нефом (7,7 м × 7,7 м) і вітварем (5,5 м × 5,5 м) та із прямокутним бабинцем (5 м × 6 м). З південного, північного і західного боків храму влаштовані закриті сходи для підйому у верхню церкву [25].

Вінчають церкву три восьмигранних однозаломних верхи. Особливість архітектури церкви полягає у тому, що середній верх заввишки 25 м значно перевершує за висотою бічні, карниз восьмериків яких ледь досягає підвіконь середнього. Фасади по горизонталі розчленовані широким фризом, обрамленим із двох боків вузькими карнизами, а кути акцентовані спареними напівколонками. Восьмерики й ліхтарики оформлені одинарними напівколонками. Такими саме напівколонками прикрашені вікна, завершені фігурними розірваними фронтончиками. Завдяки сильно розчленованим масам і різноманітному декору вигляд церкви мальовничий, а двоярусна структура й високі верхи справляють враження легкості та стрункості (рис. 276).

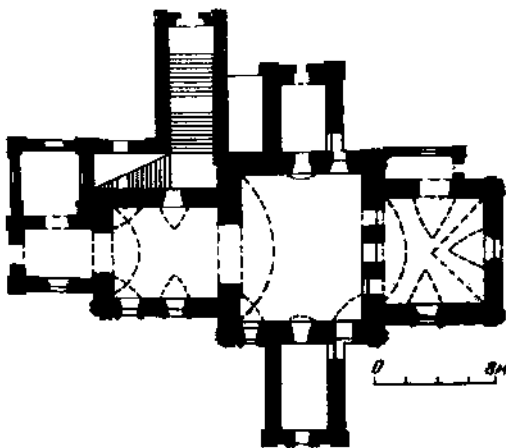
**Воскресенська церква** у Седневі (1690 р.) побудована у стилі раннього українського бароко для чернігівського полковника Якова Лизогуба й слугувала родовою усипальницею Лизогубів, які майже всі були поховані у крипті храму. Протягом 1796–1814 рр. її перебудовували, намагаючись надати їй риси модного на той час класицизму. У ХІХ ст. перед західним фасадом церкви була зведена двоярусна дзвіниця. Але під час реставрації вже у ХХ ст. церкві повернули первісний вигляд, зокрема грушовидний купол.

**Миколаївський собор** у Ніжині (1668–1670 рр.) височить між Соборною та Ярмарковою площами. Панівне розташування собору в міській забудові й досі залишилося поза конкуренцією, хоча громадський центр змістився на іншу площу. Храм однаковий з усіх чотирьох сторін, звернений до усіх сторін світу, до усіх присутніх на площах. Могутній, спрямований вгору центричний об'єм споруди заввишки 55 м, зі щільно зімкнутими п'ятьма главами, став в українській бароковій архітектурі прототипом кам'яних хрещатих п'ятиглавих храмів. Собор повністю відтворює у цеглі звичні прийоми народного дерев'яного зодчества. Особлива, парадна роль споруди підкреслена й у інтер'єрі, де по обидва боки головного входу влаштовані на височині спеціальні лоджії для

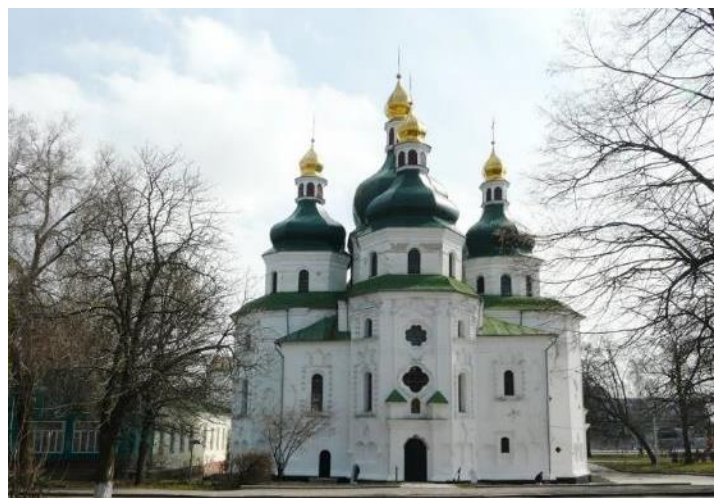
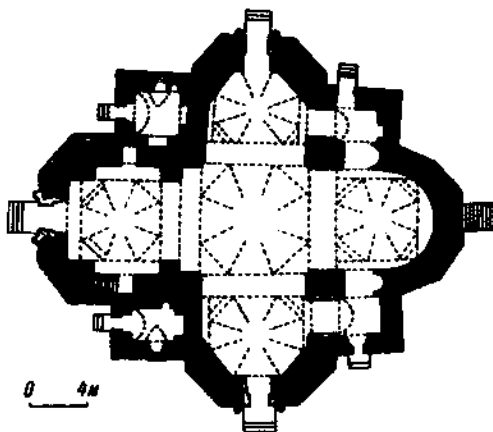
полкової старшини [25]. Собор тричі горів: у 1754, 1773 і 1798 роках, а також наприкінці XIX ст. пережив масштабну реконструкцію, внаслідок чого більша частина зовнішнього декору була втрачена (рис. 277).



*Рисунок 275 – Миколаївська церква Святогірського монастиря*



*Рисунок 276 – Воскресенська церква в Сумах: план та загальний вигляд*



*Рисунок 277 – Миколаївський собор в Ніжині: план та загальний вигляд*



**Спасо-Преображенський собор** в Ізюмі (1682 р.) має у плані форму хреста й належить до типу козацького полкового собору. Архітектурні деталі Спасо-Преображенського собору схожі з харківським Покровським собором, що дозволяє припустити їхнє будівництво під керівництвом одного майстра, хоча об'ємно-просторове вирішення цих будівель принципово різне. У Спасо-Преображенському соборі до центрального об'єму прибудовані п'ятигранники бічних гілок. Склепіння, що мають у розрізі вигляд трапеції, нагадують плоскі грані дерев'яних рубаних склепінь. Фасади прикрашені зубчастим цегляним поребриком, який присутній також у профільованому цоколі, в розташованому над вікнами аркатурному поясі, у карнизах, що вінчають основний об'єм і глави. Кути будівлі по всьому периметру підкреслені плоскими лопатками, які акцентовані тричетвертними колонками. Декор виконаний з лекального цегли. Високо розкритий простір в інтер'єрі виглядає єдиним цілим завдяки широким і високим трицентровим підпружним аркам, що з'єднують із центральним куполом гілки собору.

У 1846–1866 рр. храм розширили прибудовою притвору й дзвіниці із західної сторони. У 1902–1903 рр. будівлю перебудовано за проектом інженера *М. І. Ловцова*: грушоподібні глави замінені цибулинними, виняток склав барабан центральної глави; по верху склепінь проведені кокошники (рис. 278).

Восени 1941 р. радянська армія під час відступу підірвала дзвіницю й притвор. Східна та західна глави, притвор і дзвіниця були зруйновані. Однак у 1953–1955 рр. будівля була відреставрована у первісному вигляді, глави і декор були відновлені, пізні нашарування прибрані. Цегла для реставрації виготовлявся за зразками тієї, з якої був складний храм.

**Катерининська церква** в Чернігові (1715 р.) хрестоподібна у плані, з розвиненими камерами у внутрішніх кутах (висота їх становить 2/3 висоти стін основних об'ємів церкви). Основу Катерининської церкви становить центр, так званий четверик, до якого примикають восьмигранні в плані об'єми, які утворюють просторовий хрест. Центральна глава підноситься над бічними, а вони в свою чергу – над рукавами архітектурного хреста. Кожен з рукавів – п'ятигранний, завершується куполами на восьмигранних барабанах. Отже, за композицією споруда повторює традиційну дерев'яну українську церкву, де в єдине пластичне ціле об'єднані п'ять восьмериків, кожен із яких завершується куполом [25].

Особливість Катерининської церкви – її всефасадність. У зовнішньому вигляді храму велику роль грає обрамлення барокових входів і віконних прорізів (трикутні фронтончики, лиштви, дрібнопрофільовані карнизи), для якого використана лекальна цегла (ліпного орнаменту немає). Вертикальність композиції церкви досягається відсутністю горизонтальних членувань стіни, кути граней підкреслені пілястрами, більшість віконних прорізів мають витягнуті по вертикалі форми, підкреслені лиштвами, характерні вікна у формі хрестів. Інтер'єр церкви розкриває вертикальність композиції за допомогою переkritтів із залами, великих арок, відсутності хорів і горизонтальних структур (рис. 279).

**Успенський собор** у Новгороді-Сіверському (1671–1721 рр.) у плані хрестоподібний, п'ятибанный, із чотирма низькими приміщеннями між гілками хреста. Середній купол поставлений на круглий барабан, бічні – на восьмигранні. Внутрішній підкупольний простір п'яти куполів сприймається як єдине ціле завдяки високим підпружним аркам середнього купола. Об'єм собору до верхнього карнизу за висотою вдвічі перевищує його купольне завершення. Це надає вертикальному руху баштоподібних мас силу й енергію, які підкреслюються потужними пілястрами та високими вузькими вікнами. Фасади храму

оформлені на гранях пілястрами, вікна – лиштвами із трикутними сандриками й напівколонками.

У 1767 р. була проведена реконструкція собору: зміцнили східну стіну, під арки підвели стовпи. У 1820–1829 рр. грушоподібні бані замінили на цибулинні (крім центральної глави), що зіпсувало мальовничий силует будівлі. У той самий час до собору прибудували дзвіницю з переходом-притвором, що об'єднав їх у єдину композицію (рис. 280).

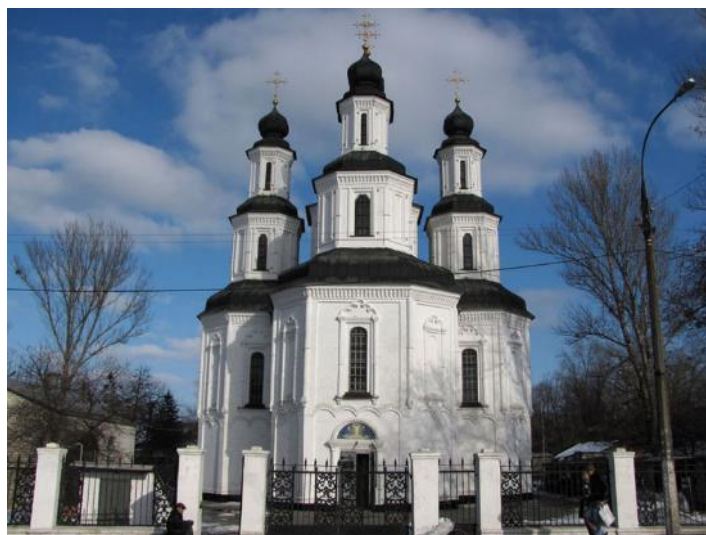
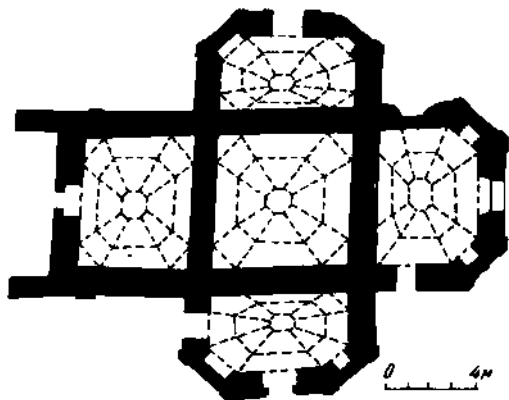


Рисунок 278 – Спасо-Преображенський собор в Ізюмі: план та загальний вигляд

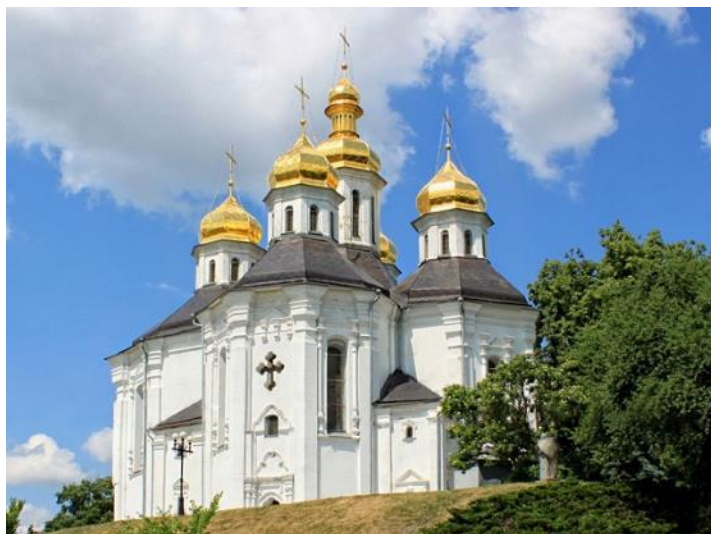
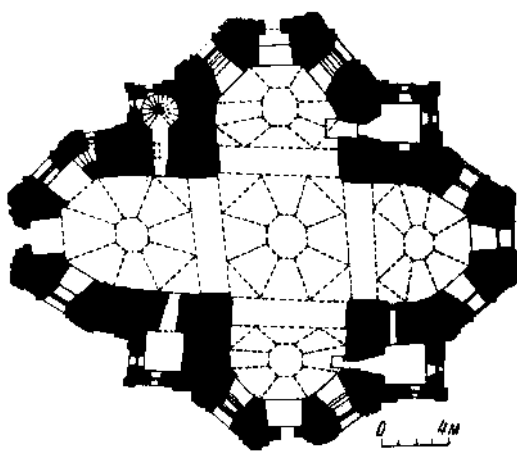


Рисунок 279 – Катерининська церква в Чернігові: план та загальний вигляд

**Спасо-Преображенська церква** у Великих Сорочинцях (1723–1734 рр.) побудована за ініціативи гетьмана Данила Апостола. Архітектором храму став *Степан Ковнір*. Каменярі були з Полтави й Опішні. Церква спочатку мала дев'ять куполів, але після пожежі внаслідок удару блискавки у 1811 р. були відновлені тільки п'ять.

У храмі зберігся унікальний дерев'яний різьблений іконостас розміром 17 м × 20 м, що містить більше сотні ікон. Документально підтверджених даних про виконавців іконостасу немає. Зате є кілька версій-припущень. Відповідно до одного припущення, для виготовлення Сорочинського іконостасу гетьманом були запрошені майстри з Києво-Печерської лаври під керівництвом Феоктиста Павловського. За іншою версією, його виконувала артіль

полтавських іконописців на чолі з відомим полтавським майстром Василем Реклінським [24]. Є також версія, що ікони написані спеціально для цього запрошеними італійськими художниками (рис. 281).

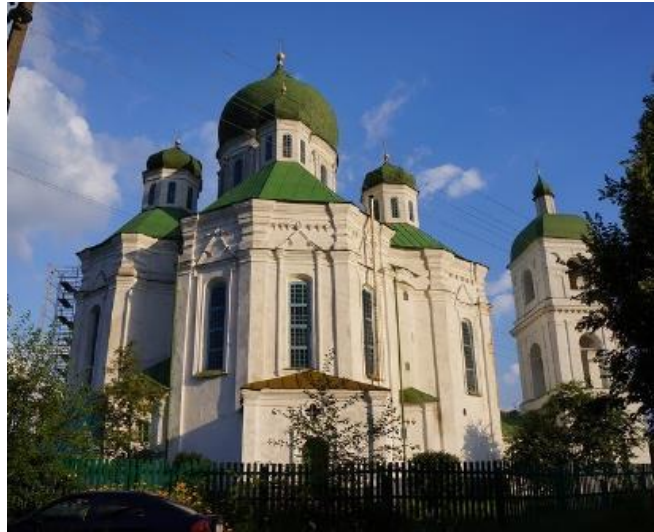
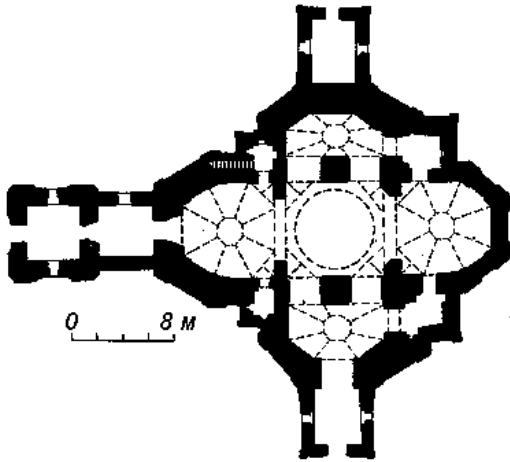


Рисунок 280 – Успенський собор у Новгород-Сіверському: план та загальний вигляд

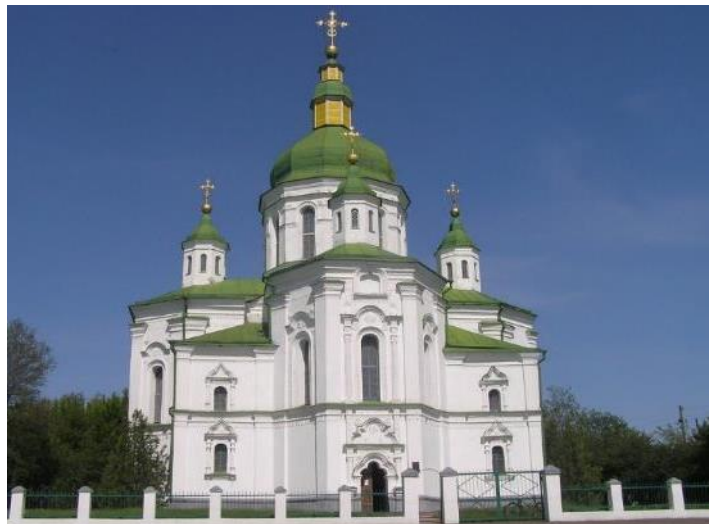
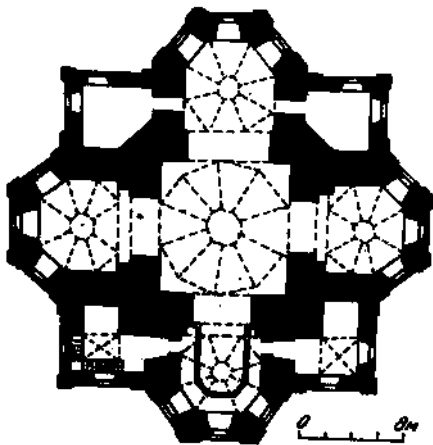


Рисунок 281 – Спасо-Преображенська церква у Великих Сорочинцях: план, фасад та іконостас

**Троїцький собор** у Чернігові (1679–1695 рр.) побудований за ініціативи архієпископа Лазаря Барановича; значний внесок у будівництво собору (10 000 золотих монет з особистих коштів) зробив гетьман Іван Мазепа. Автор собору – вільнюський архітектор *Йоганн-Бантист Зауер* (*Іван Бантист*). У композиційній структурі Троїцького собору яскраво виявлений потужний західноєвропейський вплив. Вежі, що фланкують головний фасад, фронтони, розташування і форма вікон – у всьому цьому позначилася орієнтація на європейські барокові костели. В основу Троїцького собору покладено тип хрестово-купольного храму. Стіни будувалися з облаштуванням ніш, великих фігурних вікон, трикутних і напівциркульних сандриків.

У XVII ст. собор був розписаний сюжетами на біблійні теми, проте майже усі розписи, крім центрального купола, знищені пожежами. Головною художньою домінантою інтер'єру був величезний, заввишки понад 20 м, п'ятиярусний бароковий іконостас (рис. 282).

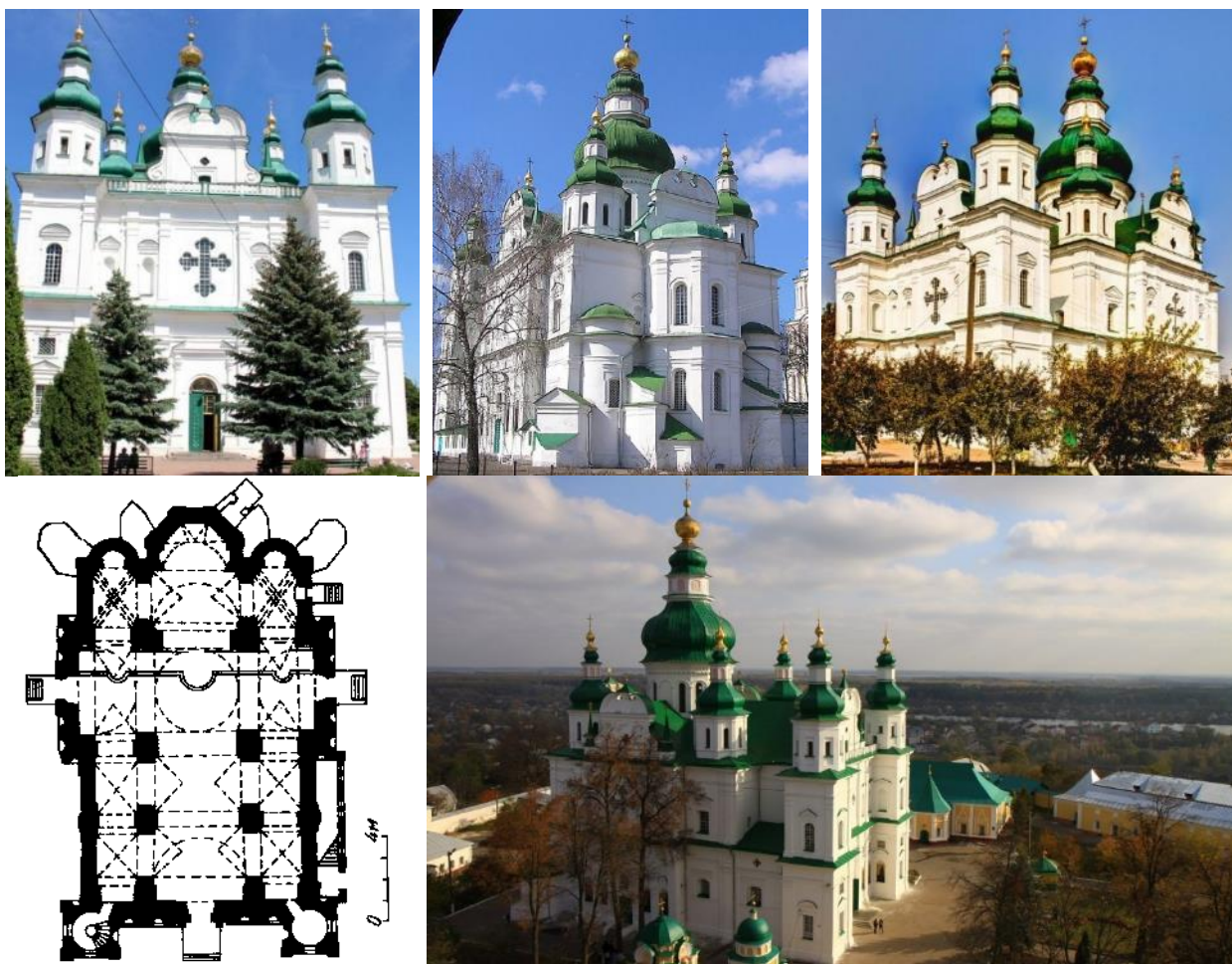


Рисунок 282 – Троїцький собор в Чернігові: фасад, план і загальний вигляд

Семикупольний **Хрестовоздвиженський собор** у Полтаві (1699-1709 рр., освячений у 1756 р.) вважається одним із кращих зразків українського бароко. За принципом побудови форма собору трохи витягнута, хрестоподібна. Будівля досить масштабна: довжина храму 30 м, площа 366 м<sup>2</sup>, висота купола – 28 м. В основу плану покладено типове рішення давньоруського тринавного храму з чотирма пілонами, на які спирається центральний купол. Унікальність собору полягає у тому, що це один з небагатьох збережених в Україні соборів із сімома куполами. Він не має головного фасаду, три його сторони однакові за архітектурно-композиційним рішенням. Площину стін прорізають розташовані у три яруси вікна й ніші різноманітних форм і розмірів з химерними лиштвами (рис. 283).

Внутрішнє оформлення собору створювали у другій половині XVIII ст. На жаль, чудовий іконостас, виконаний відомими майстрами того часу, – Василем Реклінським і Сисоєм Шалматовим – був знищений у 1933 р. [24].

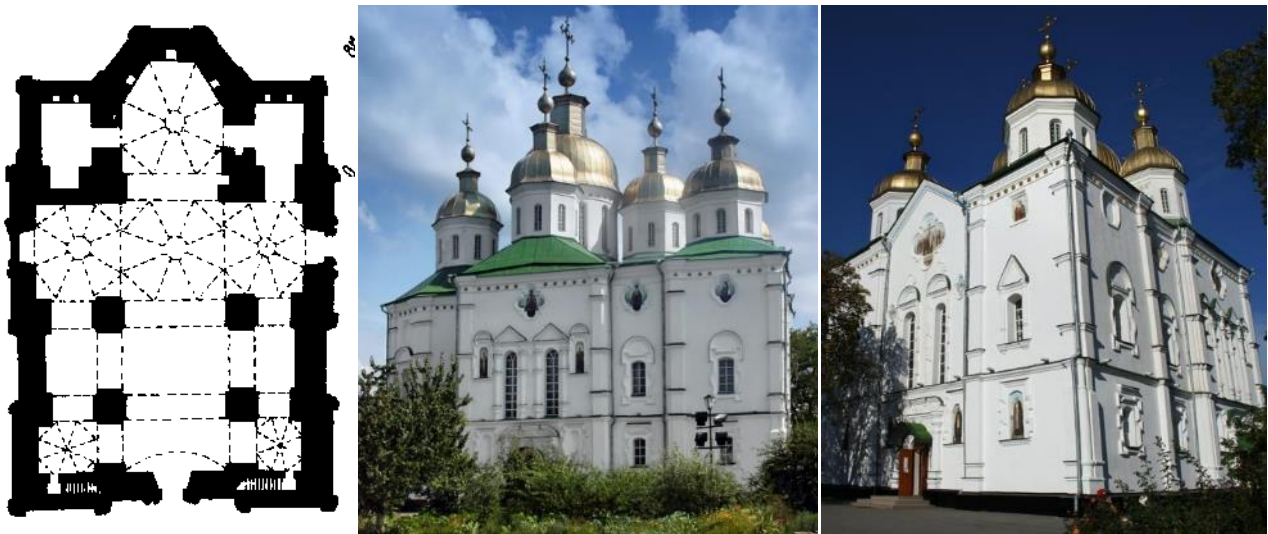


Рисунок 283 – Хрестовоздвиженський собор у Полтаві: план та загальний вигляд

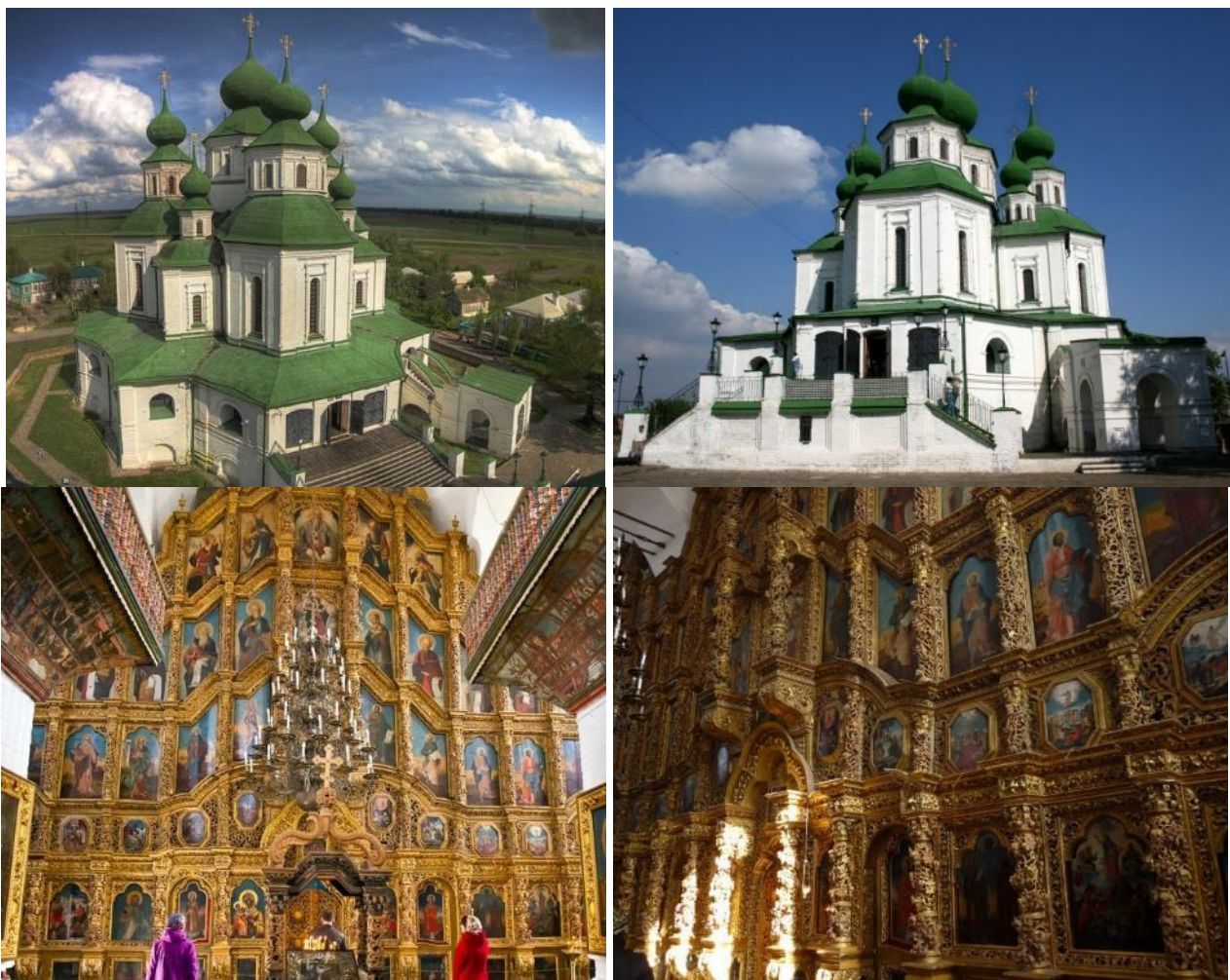


Рисунок 284 – Воскресенський Військовий собор у Старочеркаську: загальний вигляд та іконостас

**Воскресенський Військовий собор** у Старочеркаську (1706–1719 рр.) – це дев'яти'главий храм заввишки 49 м, побудований невідомим архітектором. За припущенням деяких істориків архітектури, автором проекту міг бути *Йосип Дмитрович Старов*.

У плані храм вирішений як дев'ятипелюсткова будівля на потужному підвалі – підкліті. П'ять веж складені у вигляді хреста, три із них – по головній осі захід-схід і дві – перпендикулярно до неї; чотири малих вежі поставлені діагонально до центрального об'єму. З трьох боків собор оточений прибудованою дещо пізніше двоярусною галереєю – гульбищем. Просте оформлення у вигляді напівколон прикрашає і полегшує сувору міць стін собору. Купола храму – цибулинні. Собор вінчають дев'ять хрестів різної форми й висоти (до 2,8 м).

У соборі зберігся позолочений різьблений п'ятиярусний іконостас. Його висота становить 19 м, ширина – 23 м. У ньому в суворій ієрархічній послідовності розташовані 149 ікон, із них більше сорока ікон виконано в майстерні московського іконописця Єгора Іванова Грека.

Біля храму знаходиться двоярусна шатрова дзвіниця заввишки 45,8 м. Це єдина будівля такого типу в Південній Росії. Дзвіниця зведена за зразком тогочасних московських восьмигранних шатрових дзвіниць і складається з чотирьох частин: підкліті, четверика, восьмерика й увінчаного хрестом восьмигранного шатра (рис. 284).

**Троїцький собор** у Новомосковську (1775–1778 рр.) – унікальна дерев'яна дев'ятикупольна трьохпрестольна церква: головний престол – в ім'я Пресвятої Трійці; правий – в ім'я апостолів Петра і Павла; лівий – в ім'я трьох святих Василія Великого, Григорія Богослова й Іоанна Златоуста. Для будівництва церкви Запорозьці запросили майстра з Нових Водолаг Харківської губернії *Якіма Погребняка* (рис. 285).

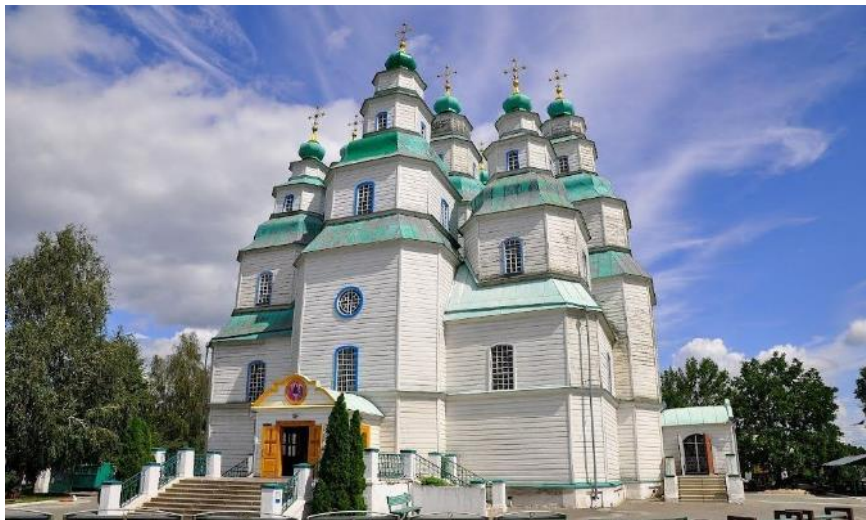
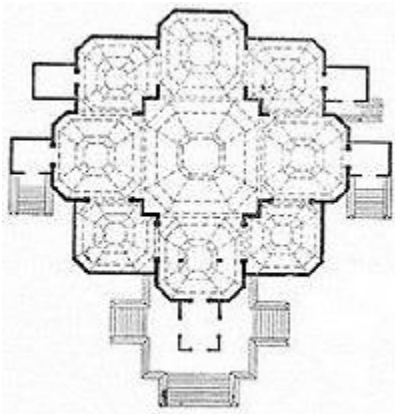


Рисунок 285 – Троїцький собор у Новомосковську: план та загальний вигляд

Унікальність архітектурної ідеї полягає у розташуванні дев'яти веж-куполів. При огляді собору з будь-якої можливої точки простору (без урахування можливості огляду з повітря) видимими залишаються лише вісім веж. Будівля стоїть на високому цегляному фундаменті в окружності 123 м (58 сажень), загальною площею 512 м<sup>2</sup>. Стіни переходять безпосередньо у чотириярусні вежі-куполи, три ряди по три в лінію. Вони пов'язані між собою так, що кожен є опорою для сусідніх на основі рівноваги, створивши гармонію і красу з усіх боків. Стіни і башти-купола складені з товстих дубових і соснових брусів діаметром 40–45 см в «лапу» на дерев'яних шипах, без використання залізних цвяхів. Середні башти-куполи вище бічних, центральна з них вище середніх, вона заввишки 35 м. Купола пофарбовані у зелений колір. Зовні усі бруси-колоди обшиті дерев'яними дошками, прикріпленими залізними цвяхами. Дошки пофарбовані у білий колір. Ніяких опорних елементів немає ні в середині, ні ззовні [23].

За часів панування стилю бароко в Україні набув широкого розвитку новий тип культових об'єктів – дзвіниці.

**Дзвіниця Софійського собору** в Києві має досить тривалу історію будівництва й налічує три основних етапи:

1. 1699–1706 рр. – будівництво дзвіниці на кошти гетьмана Івана Мазепи й за сприяння київського митрополита Варлаама Ясинського. Автори проекту невідомі, у документах згадується тільки «кам'яних справ підмайстер» *Сава Яковлев*. Дзвіниця була спочатку побудована триярусною, з невеликим куполом, який увінчувався високим шпилем з хрестом.

2. 1744–1748 рр. – реконструкція. Дзвіниця, зведена на місці стародавнього яру, почала руйнуватися вже незабаром після закінчення будівництва. Тріщини посилювалися після землетрусу 1742 р. У 1744 р. під керівництвом архітектора *Йоганна Шеделя* був розібраний третій і частково другий ярус, побудовані нові верхній і середній яруси, також у стилі українського бароко. Вінчала дзвіницю барокова глава з позолоченим шпилем, пофарбована зірочками на блакитному тлі.

3. 1851–1852 рр. – реконструкція та надбудова четвертого ярусу. За особистим розпорядженням імператора Миколи I архітектори *Павло Спарро* й *Федір Солнцев* розробили проект надбудови четвертого ярусу дзвіниці. Він був реалізований у стилі бароко, з високою бароковою дерев'яною главою грушоподібної форми, вкритою листами із золоченої міді. Новий ярус в цілому повторював ліпну декорацію нижніх ярусів, однак дещо порушив пропорцію частин дзвіниці, хоча й додав їм стрункості.

Дзвіниця Софійського собору належить до баштового типу споруд, чотириярусна. Основа в плані 20 м × 14 м. Висота становить 76 м. У напрямку із заходу на схід через дзвіницю проходить проїзд. Перший ярус складається з перехресних стін товщиною 1,5–2 м, які сходяться під прямими кутами. Він служить опорою для вищих ярусів, товщина стін яких менше – ймовірно, для зменшення навантаження на перший. У першого ярусу перекриттям служать циліндричні склепіння, три верхніх яруси не мають міжповерхових перекриттів. Вони вирішені як вежа, що складається із чотирьох кутових пілонів, з'єднаних по периметру в зоні стикування ярусів. Над проїздом на першому поверсі влаштовано закрите приміщення-сховище, куди ведуть гвинтові сходи у товщі стіни із північного боку проїзду [22].

Від первісної будівлі, зведеної у 1699–1706 рр., до нашого часу збереглися лише перший і частину другого ярусу. Незважаючи на це, архітектура і декор дзвіниці витримані в одному стилі, тому сприймаються як єдине ціле. Два нижніх яруси в плані чотирикутні, два верхніх – восьмикутні. Над ними підноситься грушоподібна глава, вкрита позолотою й увінчана хрестом. Ярусність композиції підкреслена карнизами складного профілю, по вертикалі поверхні всіх стін розчленовані плоскими пілястрами, між якими розташовані ніші. Три верхніх яруси відкриті назовні арками. Дзвіниця прикрашена різноманітним ліпним орнаментом, у який вплетені сюжетні барельєфи – динамічні фігури ангелів у вигляді українських хлопців у підперезаних жупанах, зображення купідонів, квітів у кошиках, масок, букетів, гірлянд, балдахинів над нішами тощо. Ліпний декор фасадів виконувався майстрами із Жовкви *Іваном* і *Степаном Стобенськими*. Майже вся ліпнина зберіглася, за винятком тієї, що була пошкоджена внаслідок попадання в будівлю снарядів підчас воєн (рис. 286).



Рисунок 286 – Дзвіниця Софійського собору: загальний вигляд на різних історичних етапах, план першого ярусу та фрагмент фасаду

**Велика Лаврська дзвіниця** (1731–1745 рр.) була зведена за проектом архітектора *Готфріда Йоганна Шеделя*. Допомогали йому в будівництві майстри з Києво-Печерської Лаври *Степан Ковнір*, *Йосип Рубашевський*, *Іван Горох* та інші. Ця дзвіниця вперше в українській архітектурі була побудована за принципом ордерної архітектури. На той момент це була найвища споруда в Російській імперії – її висота досягала майже 100 м.

Дзвіниця вирішена як восьмигранна чотириярусна вежа із позолоченим куполом. Діаметр основи дзвіниці становить 28,8 м, товщина стін першого ярусу – 8 м. Глибина фундаменту із гранітних плит перевищує 7 м. Висота становить 96,52 м (судячи з усього, з підземною частиною). При будівництві дзвіниці була використана класична схема ордерної архітектури, відома ще з будівництва давньоримського Колізею. Перший ярус Великої дзвіниці оброблено рустом, другий оздоблений тридцятьма двома доричними колонами, які стоять групами між вісьмома вікнами. Третій ярус оточений шістнадцятьма іонічними колонами, по дві між вісьмома арками. Четвертий ярус, висота якого становить 22,42 м, оформлений групами легких римсько-коринфських напівколон. У будівлі спостерігаються лише деякі елементи стилю бароко – спарені колони, розкреповані карнизи тощо (рис. 287).



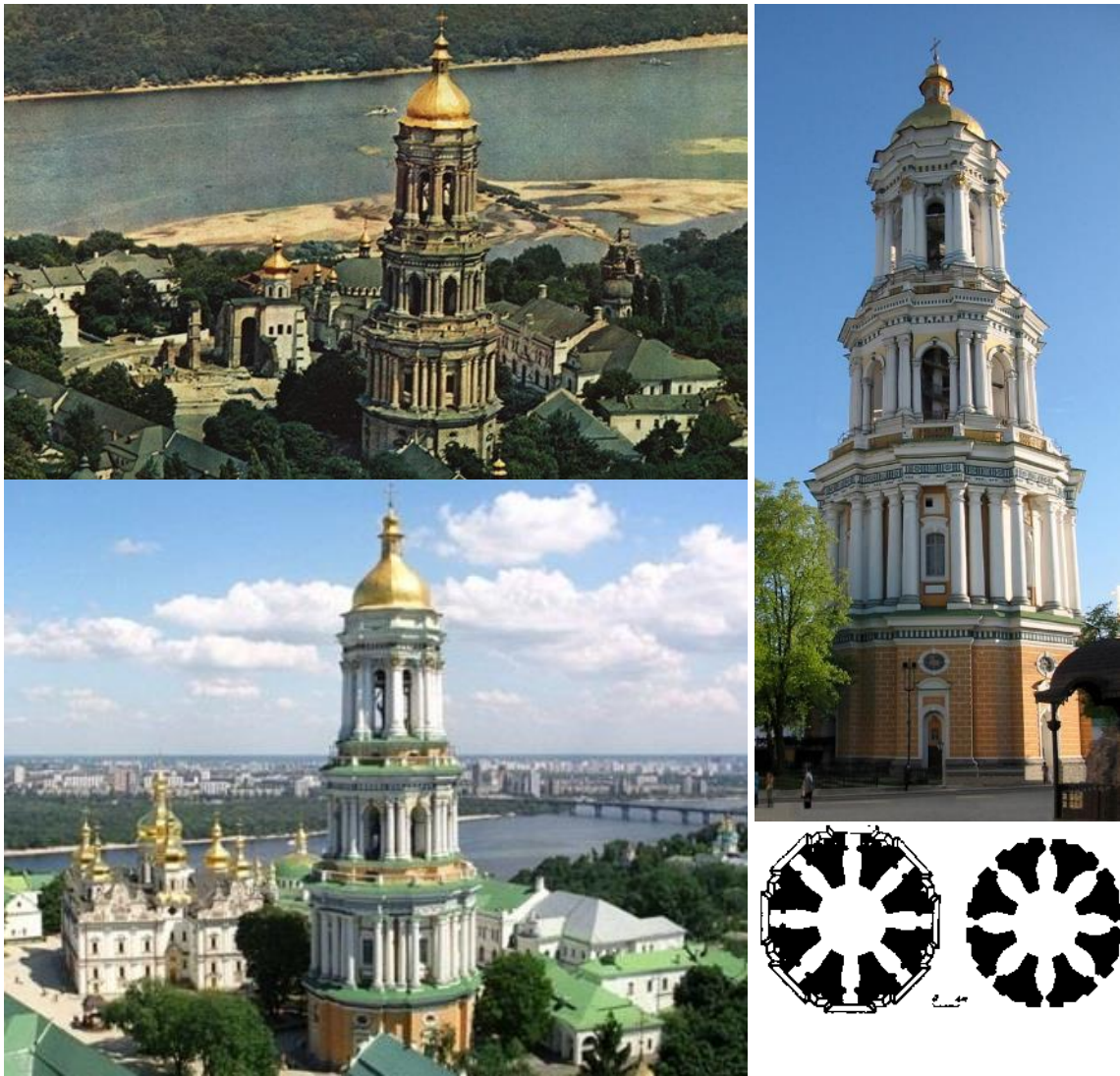


Рисунок 287 – Велика Лаврська дзвіниця: загальний вигляд і план

**Андріївська церква** (1749–1754 рр.) була побудована за наказом імператриці Єлизавети Петрівни за проектом *Франческо Бартоломео Растреллі*, контроль над реалізацією проекту здійснював *Іван Федорович Мічурін*. За зовнішнім виглядом церква нагадує Смольний собор у Санкт-Петербурзі.

Церква споруджена на пагорбі, що домінує над Подолом. Щоб поставити храм на вершині пагорба, будівельники звели під ним стилобат (підкліть) у вигляді двоповерхового будинку з вісьмома кімнатами на кожному рівні, де перший слугує «нижньої церквою», а верхній відданий у розпорядження господарських служб. Саме стилобат фіксує схил і тримає зовні легку будівлю церкви. Завершує стилобат огорожена балюстрадаю паперть, куди ведуть з вулиці широкі чавунні сходи. Висота стилобату (з фундаментами) – 15 метрів.

Безпосередньо будівля церкви вирішена як хрестоподібна у плані споруда, витягнута по осі захід-схід. Її розміри 31 м × 20 м, висота – 47 м. У середині церкву перекрито одним великим куполом діаметром 10 метрів. Однак зовні це п'ятиглавий храм: чотири декоративні малі баньки поставлено на контрфорси, розміщені по діагоналі споруди, що створює ефект традиційного п'ятиглавого храму (рис. 288).

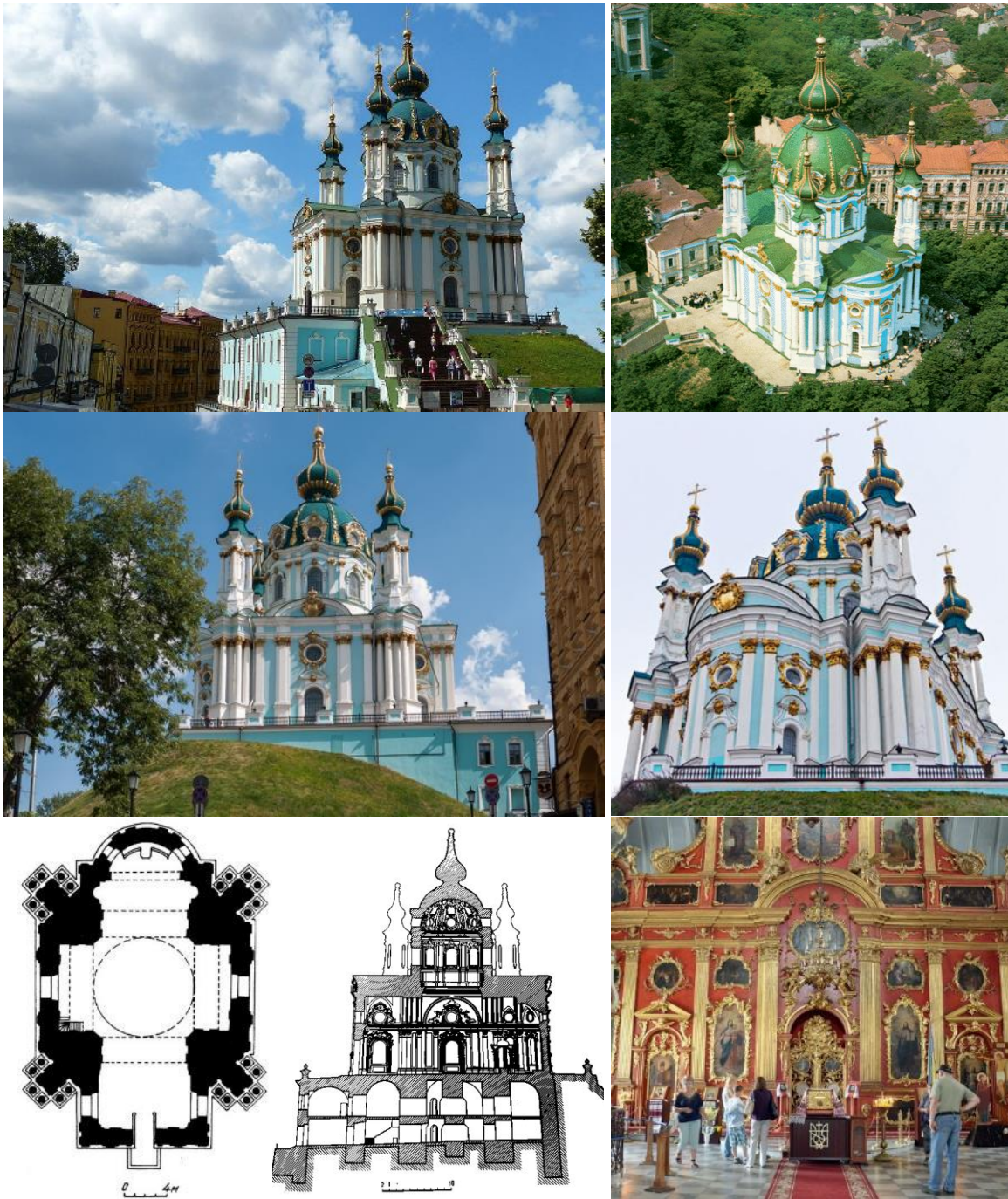


Рисунок 288 – Андріївська церква: загальний вигляд, план, розріз, вістар

Силует церкви побудований на контрасті між масивною центральною главою та вишуканими наріжними банями, які спрямовують рух архітектурних мас угору. Стрункий силует зі стрімко злітаючим вгору високим куполом з усіх боків видно на тлі неба. Ошатність церкви підкреслена великою кількістю пластики, світлою гамою бірюзових стін, білих колон, золотих капітелей та декоративних деталей. Кутові пілони прикрашені з трьох боків парами білих колон. Зовнішня обробка, крім блакитно-білої колірної гами, складається з пілястрів на високому постаменті з чавунними позолоченими капітелями коринфського ордеру під фронтонними картушами з вензелями. В оформленні фасадів вперше об'єднані ліпний декор і чавунне лиття. Вікна та двері декоровані орнаментом [22].

Храм знаменитий своїм бароковим іконостасом, який був виготовлений петербурзькими майстрами з липи із покриттям сусальним золотом. Примітний колір іконостасу – яскраво-

червоний. Написання ікон для іконостасу українським художником *Григорієм Кириловичем Левицьким* тривало три роки, а створення іконостасу із позолоченим орнаментом і скульптурою за малюнками Растреллі тривало аж до відкриття храму (19 серпня 1767 р.).

**Собор Антонія і Феодосія Печерських** у Василькові (1755–1758 рр.) побудований на замовлення архімандрита Луки, намісника Києво-Печерської лаври. Проект собору розробив і втілював в життя архітектор-самоучка *Степан Дем'янович Ковнір*, який усе життя був кріпаком Києво-Печерської лаври. Композиція будівлі визнана однією із кращих робіт Ковніра. Він створив симетричний ансамбль з п'яти куполів, де висота центрального становить 28 м. Чотири бічних купола вінчають квадратні приміщення між рукавами апсид. Храм досить компактний, його розміри становлять 20 м × 20 м. На фасаді виділяються багатоярусні багаті карнизи й ліпнина віконних рам, майстерно прикрашена декоративними елементами. Характерною деталлю архітектури вважаються фронтони з карнизами подвійної кривизни (скульптор С. Тальянець) (рис. 289).

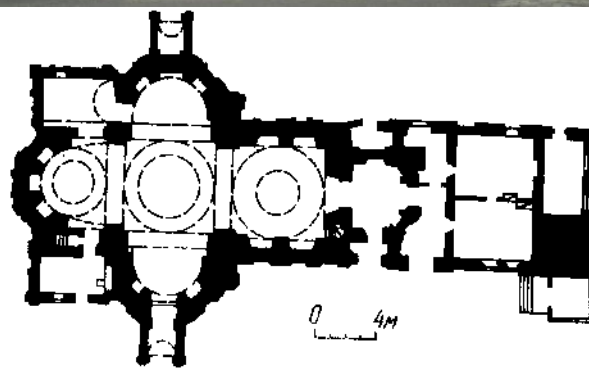
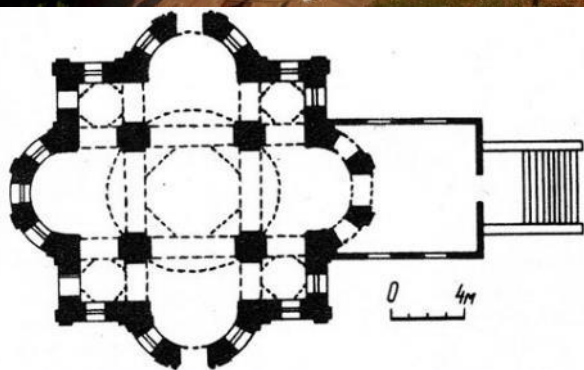
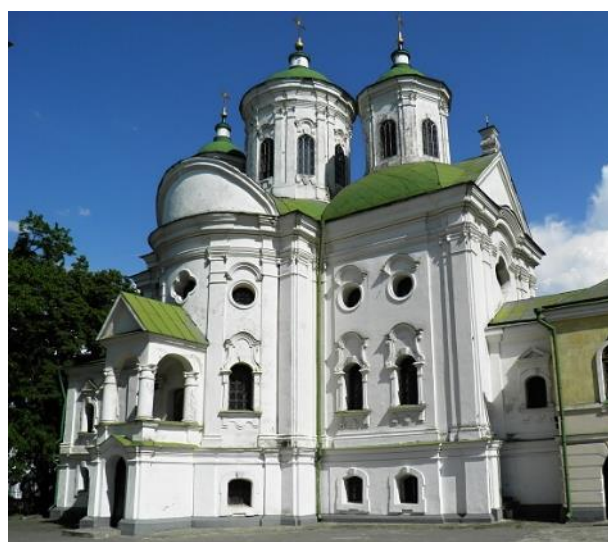
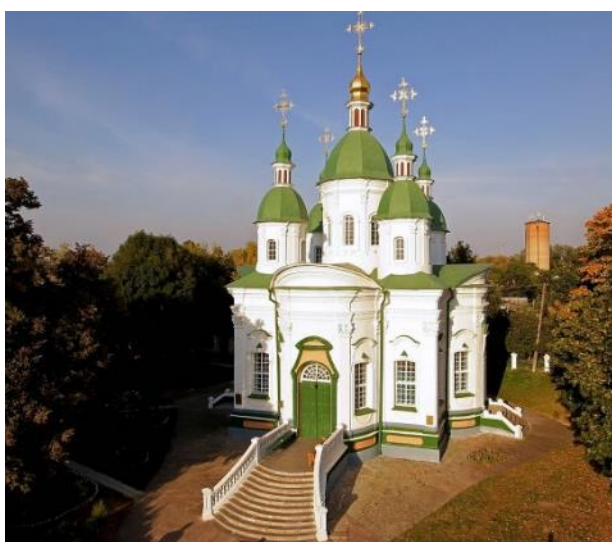


Рисунок 289 – Собор Антонія і Феодосія Печерських (ліворуч) та Покровська церква на Подолі (праворуч)

**Покровська церква** на Подолі (1766–1772 рр.) побудована за проектом видатного київського архітектора *Івана Григоровича Григоровича-Барського* й об'єднує два типи композиції: український триголовий тризрубний храм і храм хрестово-купольний. До бічних фасадів будівлі примикають мальовничі входи. Витончений, майстерно виконаний декор не руйнує ілюзію площини стін – цей прийом є традиційним для української архітектури. Декор фасадів виконано з характерними для І. Г. Григоровича-Барського волотними завитками, використане виразне ліплення капітелей. Храм має круглі й хрестоподібні вікна, різноманітних форм сандрики та витончений профіль карнизів (рис. 289).

Спочатку церква була зведена двоюрусною. Верхній ярус був головним, а нижній мав виконувати функції теплої церкви. Але після пожежі 1811 р. внутрішні перекриття храму обвалилися, і його відновили як одноярусний. При відновленні купола, зведеного спочатку в стилі бароко, його замінили на купол у стилі класицизму. Декор фасадів був відновлений лише частково. У 1824 р. до західного фасаду прибудували двоповерховий об'єм нової теплої церкви.

**Собор Різдва Пречистої Богородиці** у Козельці (1752–1763 рр.) – це остання й найпрекрасніша споруда в історії українського барокового храмового будівництва. Довго фахівці сперечалися про авторство, приписували його навіть Растреллі, про що досі свідчить меморіальна дошка на стіні собору. Але пізніше були знайдені документи, які свідчать, що авторами храму стали російський архітектор *Андрій Квасов* і український архітектор *Іван Григорович-Барський* (рис. 290).

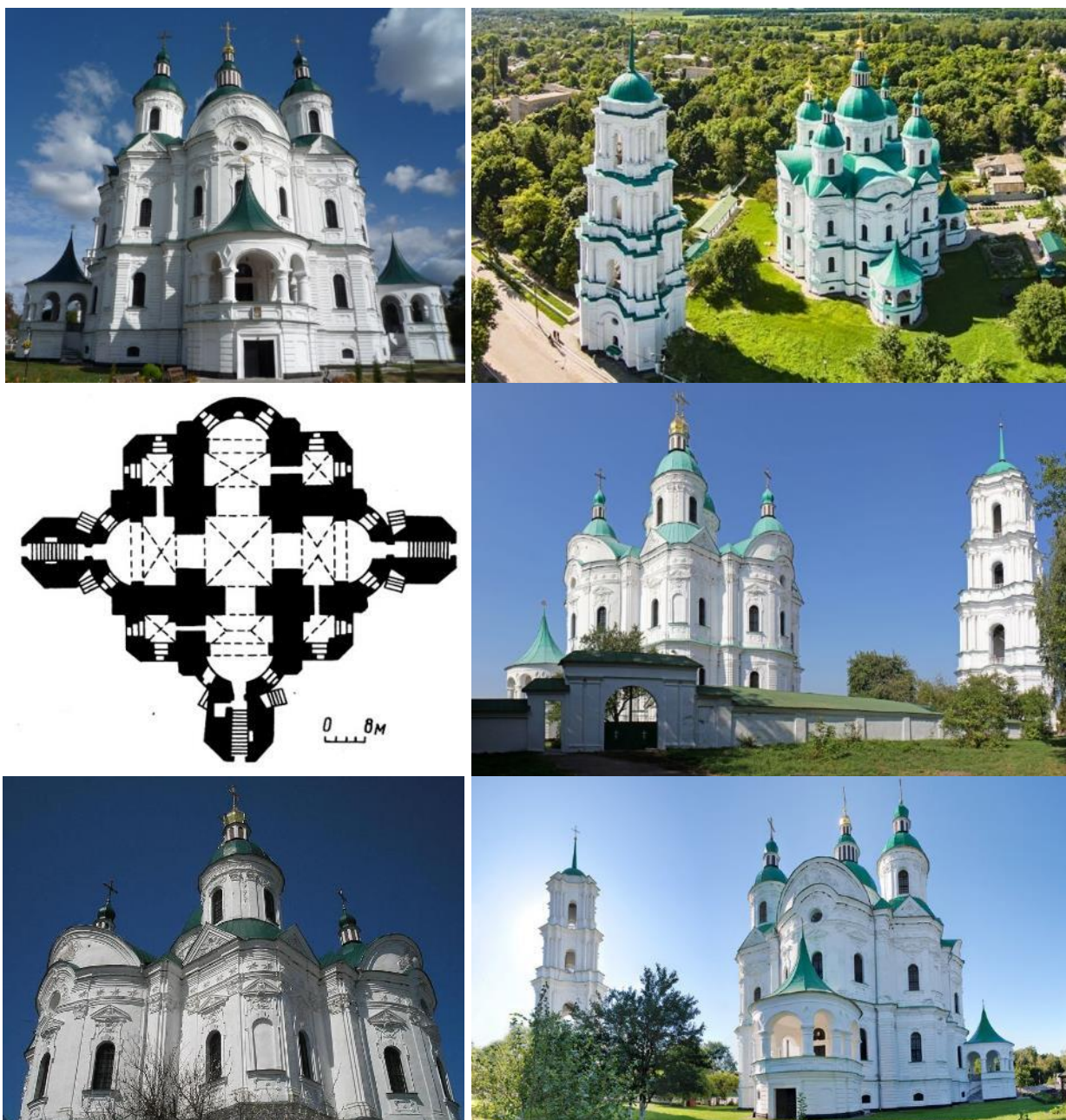


Рисунок 290 – Собор Різдва Пречистої богородиці у Козельці: загальний вигляд та план

Це український дев'ятикамерний храм, в основу якого покладено рівносторонній грецький хрест із додатковими приміщеннями між кінцями хреста, що нагадує структуру дерев'яних храмів. Але, на відміну від традиційної пірамідальної композиції, тут майже квадратний вид, що підсилює грандіозність будови. Кам'яний хрестовий собор має всередині чотири опорних стовпа, які несуть систему склепінь і п'ять куполів на високих барабанах, поставлених по діагоналі, як у давньоруських храмах.

Храм двоярусний. У першому ярусі, так званій «теплій» церкві, розташована церква Адріана й Наталії – усипальня Розумовських. На другий ярус із трьох боків ведуть напівкруглі сходи із ганками й відкритою колонадою, властиві українському церковному будівництву. Водночас, ганок прикрашає шатрове завершення – російський архітектурний елемент. Так в архітектурі собору проявився творчий тандем українського і російського архітекторів. Зовнішній і внутрішній ліпний декор поєднує елементи українського та європейського бароко, а також рококо, із характерними кривими лініями й поверхнями, грайливими деталями [25].



*Рисунок 291 – Вітвар Козелецького собору*

Інтер'єр другого ярусу підпорядкований головному композиційному акценту – гігантському (27 м заввишки) п'ятиярусному позолоченого іконостасу. Вражають не тільки розміри, але й високохудожнє різьблення і розпис цього шедевра. Вважається, що іконостас виконали італійські різьбярі по дереву по проектам Ф. Б. Растреллі. Художній розпис інтер'єру і картини для іконостасу виконав художник Г. А. Стеценко. В іконостасі було 80 ікон, 50 з яких збереглися до наших днів. За однією із версій, іконостас був виготовлений в Італії для Петербурзького Смольного монастиря, але завдяки зусиллям братів Розумовських, один з яких був останнім гетьманом Війська Запорізького, а інший – фаворитом імператриці Єлизавети Петрівни, – потрапив до Козельця, на батьківщину Розумовських (рис. 291).

### **14.3 Громадські та палацові будівлі України у стилі бароко**

**Чернігівський колегіум** (1700–1702 рр.) – найвідоміший приклад громадянського зодчества періоду українського бароко. Це перший у Російському царстві навчальний заклад

повної середньої, а згодом й вищої духовної освіти, заснований на лівому березі Дніпра Іваном Максимовичем Васильківським, архієпископом Чернігівським і Новгород-Сіверським. Під колегіум було відведено будівлю монастирської трапезної (центральна частина корпусу, перший поверх), побудовану в другій половині XVII ст. (рис. 292).

У плані будівля вирішена як витягнутий прямокутник, орієнтований із заходу на схід. Довжина будівлі з прибудованими сіньми й ганком становить 48 м. у 1700–1702 рр. над західною частиною корпусу була зведена двоярусна вежа-дзвіниця заввишки 40 м. Верхній ярус призначався для дзвонів, у нижньому розміщувалася церква Іоанна Богослова. Одночасно ведеться будівництво усієї східної частини корпусу з другим поверхом, надбудованим над трапезною. Тут розмістилися великий трапезний зал і церква «Всіх святих» (купола церкви втрачені, але зберіглася опорна частина великого барабана й вітрила в апсиді). Фасад колегіуму багато декорований пілястрами, тричетвертними колонами, нішами, поребриком, вставками кахлів, аркатурним поясом. Обрамлення вікон виконано лиштвами, колонами й кокошниками різної форми. Фриз дзвіниці має ліпні розетки та керамічні сюжетні рельєфи.



Рисунок 292 – Чернігівський колегіум: план та загальний вигляд

**Марійський (Царський) палац** (1744–1752 рр.) – єдиний представник палацово-паркової архітектури у Києві. Побудований за особистим розпорядженням імператриці Єлизавети Петрівни за проектом *Бартоломео Растреллі*. Цей проект не вважається оригінальним – палац практично скопійований із підмосковної резиденції Єлизавети Петрівни в селі Перово (не зберіглася). Палац був зведений під керівництвом *Івана Мічуріна*, головного архітектора Москви, а також групи його учнів й українських архітекторів.

Загальна композиція палацу вирішена на поєднанні центрального двоповерхового та двох бокових одноповерхових флігелів, при цьому велику територію займав палацовий двір. Перший поверх був кам'яним і в ньому знаходилися службові приміщення, у лівому флігелі жила прислуга, а у правому знаходилися кухня, пекарня й кондитерська. На другому, дерев'яному, поверсі розташовувалися 28 парадних кімнат.

Палац у первісному вигляді до наших днів не зберігся. На початку XIX ст., у 1812 р., він згорів унаслідок серії пожеж. У 1814 р. відновлювався, але знову сильно постраждав від пожежі у 1819 р. Відновлення палацу відбулося у 1868–1870 рр. за наказом імператора Олександра II. Він доручив відбудову царського палацу в Києві архітектору *Карлу Маєвському* (рис. 293).



Палац для Їмператорського величства в г. Києві.  
Архітектор В.В.Растреллі, 1781г.

План 1831г.  
Архітектори: Г.С.Савва, А.С.Савва

Проект реконструкції палаци.  
Архітектор В.Мисюк, 1968-1971гг.

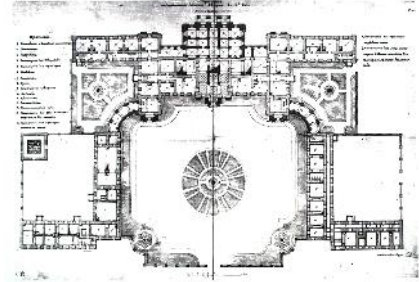
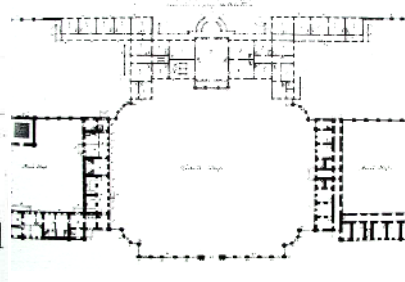
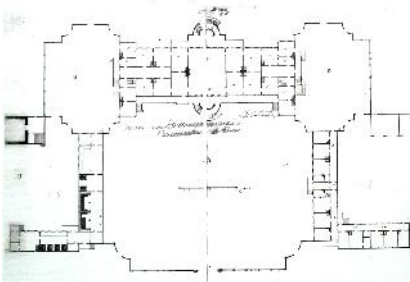


Рисунок 293 – Маріїнський палац у Києві: загальний вигляд, плани різних років та архівні фото

Після відновлення палац був перейменований на Маріїнський на честь імператриці Марії Олександрівни. Замість згорілого дерев'яного був надбудований кам'яний другий поверх, фасади були прикрашені новими архітектурними деталями, відновлені скульптурні

композиції. Над центральним ризалітом був надбудований поверх, у якому розмістили велику танцювальну залу, поруч розташовані царські покої, а у цокольному поверсі створені приміщення для свити. До фасаду палацу з боку парку була прибудована тераса. Архітектурному рішенню палацу властиві: чітке планування, виразне компонування об'ємів, багата пластика фасадів, що виявляється у пишних формах коринфського ордера, розкреповці карнизів, ажурному парапеті й ліпленні віконних лиштв. Кольорова гама палацу типова для бароко: бірюзовий для стін, світло-жовтий для колон та карнизів, білий для ліпнини і балюстрад [22].

Маріїнський палац вважався резиденцією для членів імператорської сім'ї, що відвідували Київ, до 1917 р. У період Великої Вітчизняної війни палац сильно постраждав унаслідок попадання фугасної бомби. Протягом 1945–1949 рр. проводилася відбудова і реставрація палацу за проектом українського академіка архітектури *Павла Федотовича Альошина*. З 1949 р. Маріїнський палац став гостьовою урядовою резиденцією. На даний час є офіційною церемоніальною резиденцією Президента України.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бартенев И. А. Очерки истории архитектурных стилей / И. А. Бартенев, В. Н. Батажкова. – М. : Изобразительное искусство, 1983. – 257 с.
2. Білецький П. О. Рафаель / П. О. Білецький. – Київ : Мистецтво, 1990. – 111 с.
3. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко Г. Вельфлин. – М. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.
4. 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.
5. Всеобщая история архитектуры в 12 т. Том 6. Архитектура России, Украины и Белоруссии. XIV–первая половина XIX вв. / [П. Н. Максимов и др.] ; Под ред. П. Н. Максимова. – М. : Стройиздат, 1968. – 569 с.
6. Всеобщая история архитектуры в 12 т. Том 7. Западная Европа и Латинская Америка / [Бунин В. А. и др.]; Под ред. А. В. Бунина, А. И. Каплуна, П. Н. Максимова. – М. : Издательство литературы по строительству, 1969. – 620 с.
7. 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.
8. Всеобщая история искусств в 12 т. Том IV. Искусство 17–18 веков / [Ю. Д. Колпинский и др.] ; Под ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. – М. : Искусство, 1963. – 495 с.
9. Гидион З. Пространство, время, архитектура / З. Гидион. – М. : Стройиздат, 1984. – 455 с.
10. Гнедич П. П. Всеобщая история искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура П. П. Гнедич. – М. : Эксмо, 2007. – 848 с.
11. Гомбрих Э. Г. История искусства Э. Г. Гомбрих. – М. : Искусство-XXI век, 2013. – 356 с.
12. Гуляницкий Н. Ф. Архитектура гражданских и промышленных зданий в 4 т. Том 1. История архитектуры Н. Ф. Гуляницкий. – М. : Стройиздат, 1984. – 334 с.
13. Дасса Ф. Барокко. Архитектура между 1600 и 1750 годами Ф. Дасса. – М. : Астрель. АСТ, 2002. – 160 с.
14. Жестаз Б. Архитектура Ренессанса. От Брунеллески до Палладио / Б. Жестаз. – М. : ООО «Издательство Астрель» : ООО «Издательство АСТ», 2003. – 160 с.
15. История зарубежного искусства / [Кузьмина М. Т. и др.] ; Под ред. М. Т. Кузьминой и Н. Л. Мальцевой. М. : Изобразительное искусство, 1980. – 472 с.
16. Кидсон К. История английской архитектуры / К. Кидсон. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2003. – 382 с.
17. Кох В. Энциклопедия архитектурных стилей. Классический труд по европейскому искусству от античности до современности / В. Кох. – М. : БММ АО, 2005. – 528 с.
18. Лазарев В. Н. Леонардо да Винчи / В. Н. Лазарев. – М. : Изд. акад. наук СССР, 1952. – 110 с.
19. Леонардо да Винчи. Гениальный художник и ученый / [С. С. Скляр] ; Под ред. С. С. Скляр. – Белгород : «Клуб семейного досуга», 2008. – 143 с.

20. Локтев В. И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблемы стиля) В. И. Локтев. – М. : Архитектура-С. 2004. – 496 с.
21. Лучкова В. И. Краткая история градостроительства доиндустриального мира В. И. Лучкова. – М. : АСС, 2007. – 225 с.
22. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР; (Ил. справ.-каталог). В 4-х т. / Гл. Редкол. [Н. Л. Жариков (гл. ред.) и др.]. – Киев : Будівельник, 1983–1986 Т. 1. Киев; Киевская область / Редкол. [Ю. С. Асеев (отв. ред.) и др.]. – Киев : Будівельник, 1983. – 160 с.
23. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР; (Ил. справ.-каталог). В 4-х т. / Гл. Редкол. [Н. Л. Жариков (гл. ред.) и др.]. – Киев. : Будівельник, 1983–1986 Т. 2. Винницкая область; Волынская область; Ворошиловградская область; Днепропетровская область; Донецкая область; Житомирская область; Закарпатская область; Ивано-Франковская область; Кировоградская область; Крымская область / Редкол. [И. А. Игнаткин (отв. ред.) и др.]. – Киев : Будівельник, 1985. – 336 с.
24. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР; (Ил. справ.-каталог). В 4-х т. / Гл. Редкол. [Н. Л. Жариков (гл. ред.) и др.]. – Киев : Будівельник, 1983–1986 Т. 3. Львовская область; Николаевская область; Одесская область; Полтавская область; Ровенская область / Редкол. [Г. Н. Логвин (отв. ред.) и др.]. – Киев : Будівельник, 1985. – 337 с.
25. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР; (Ил. справ.-каталог). В 4-х т. / Гл. Редкол. [Н. Л. Жариков (гл. ред.) и др.]. – Киев : Будівельник, 1983–1986 Т. 4. Сумская область; Тернопольская область; Харьковская область; Херсонская область; Хмельницкая область; Черкасская область; Черниговская область; Черновицкая область / Редкол. [Г. Н. Логвин (отв. ред.) и др.]. – Киев : Будівельник, 1986. – 375 с.
26. Петров А. Н. Пушкин (Царское Село). Дворцы и парки. / А. Н. Петров. – Ленинград : Искусство, 1964. – 232 с.
27. Ротенберг Е. И. Микеланджело / Е. И. Ротенберг. – М. : Искусство, 1964. – 183 с.
28. Саваренская Т. Ф. История градостроительного искусства / Т. Ф. Саваренская. – М. : Стройиздат, 1984. – 376 с.
29. Тысяча лет русской архитектуры. Развитие традиций. А. В. Иконников. – М. : Искусство, 1990. – 386 с.
30. Шуази О. Всеобщая история архитектуры / О. Шуази. – М. : Эксмо, 2008. – 774 с.

*Навчальне видання*

**ШКЛЯР** Світлана Петрівна

**ІСТОРІЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ АРХІТЕКТУРИ:  
ВІДРОДЖЕННЯ ТА БАРОКО**

**НАВЧАЛЬНИЙ ПОСІБНИК**

Відповідальний за випуск *О. А. Попова*

За авторською редакцією

Комп'ютерне верстання *І. В. Волосожарова*

Дизайн обкладинки *С. П. Шкляр*

Підп. до друку 26.06.2019. Формат 60 × 90/8.

Друк на ризографі. Ум. друк. арк. 32,4.

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](mailto:rectorat@kname.edu.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК 5328 від 11.04.2017.