

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Одеський національний університет імені І. І. Мечникова
Кафедра теорії літератури і компаративістики

Анатолій ЖАБОРЮК

БАРОКО

(доба, людина, стиль,
художній світ)

*ПОСІБНИК
з історії світової художньої культури*

Одеса
«Астропринт»
2015

УДК 7.034(075)
ББК 85.103(0)43я73
Ж 12

У книзі висвітлюються проблеми, пов'язані з виникненням, поширенням і функціонуванням в європейській культурі стилю бароко на рубежі XVI–XVII ст., який прийшов на зміну стильові Ренесансу, а в другій половині XVIII ст., вичерпавши свої можливості, поступився місцем класицизму. З'ясовуються питання про ідеологічні основи та естетичні принципи стилю бароко, а також про відповідність цих прийомів і принципів специфіці конкретних мистецтв. Аналізується мистецький процес доби бароко в Італії, Іспанії, Фландрії, Німеччині, Польщі та інших країнах, які були основними вогнищами барокового мистецтва, у т. ч. й Україні. Відзначається внесок кожного з національних варіантів бароко в скарбницю європейського і світового мистецтва.

Книга розрахована на студентів і викладачів гуманітарних факультетів вузів, учителів історії і літератури загальноосвітніх шкіл та на всіх тих, хто цікавиться історією світового мистецтва.

Рецензенти:

О. А. Тарасенко, доктор мистецтвознавства, професор Південноукраїнського національного університету ім. К. Д. Ушинського;

Н. М. Шляхова, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії літератури і компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова

Рекомендовано до друку

вченою радою філологічного факультету Одеського національного університету імені І. І. Мечникова. *Протокол № 3 від 13.11.2014 р.*

ЗМІСТ

I. Бароко як історичний художній стиль (ідеологічні і естетичні засади).....	4
II. Світ художніх образів бароко в його міжнаціональному розмаїтті	
1. Італія — батьківщина й основне вогнище мистецтва бароко	22
2. Іспанське «єзуїтське» бароко. Від реалізму Веласкеса до містики Вальдеса Леаля	48
3. Мистецтво «трагічного гуманізму» (бароко в німецьких країнах).....	68
4. Життєствердний пафос бароко Фландрії	80
5. Французький бароковий класицизм XVII ст.	97
6. Стиль бароко в мистецтві Англії	113
7. Під егідою Ордену єзуїтів. Мистецтво бароко Чехії.....	121
8. На службі ідеології «сарматизму». Польське бароко.....	130
9. Феномен українського бароко.....	148
10. Запізніле російське бароко.....	173
III. Замість висновків.....	191
IV. Література	202

Мир барокко — мир,
в котором нет покоя.

И. Бунин

І БАРОКО ЯК ІСТОРИЧНИЙ ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ (ІДЕОЛОГІЧНІ І ЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ)

Бароко — художній стиль в європейському мистецтві кінця XVI — середини XVIII ст., який у художніх образах відбиває характерну для цієї доби концепцію світу і людської особистості. Зародившись в Італії в обставинах глибокої кризи ренесансного гуманізму, стиль бароко досить швидко поширився по всій Європі, проник з іспанськими і португальськими колонізаторами в Латинську Америку і, проіснувавши в деяких країнах майже до кінця XVIII ст., поступився місцем класицизму.

Історики мистецтва по-різному пояснюють походження терміна «бароко»: від іспанського слова «*богосо*» — дивний, химерний, примхливий; від португальського «*perolla barroca*», що означає перлина неправильної форми; від латинського слова «*barros*» — мнемонічного позначення однієї з фігур силогізму в схоластичній логіці. Існують й інші версії, однак всі вони не виходять за межі припущення.



На перших порах термін «бароко» вживався тільки стосовно архітектури і лише згодом був поширений на інші мистецтва: малярство скульптуру, літературу, театр, музику.

У науковий вжиток слово «бароко», яке тоді ще не мало статусу терміна, ввели діячі мистецтва XVIII ст. — прихильники класицизму, які у своїй критиці екстравагантного і вичурного стилю архітектури XVII ст. вкладали в нього негативний зміст: бароко — значить щось неприродне, фальшиве, свавільне, а отже, і антиестетичне. Саме в такому плані відзивалися про архітектурні споруди, виконані в стилі бароко, такі видатні представники естетичної думки XVIII ст. як Лессінг і Дідро. Негативна оцінка бароко зафіксована також у «Словнику красних мистецтв» італійського історика і теоретика мистецтва Франческо Міліція, опублікованому в 1787 р. Відтоді майже протягом півстоліття поняття «бароко» зберігало негативний зміст. Навіть у середині XIX ст. швейцарський вчений Я. Буркгардт, вперше розглядаючи бароко як історико-мистецьку категорію, характеризує бароко як мистецтво, що «говорить тією ж мовою, що й Ренесанс, але на здичавілому діалекті».

Злам у поглядах на бароко відбувся лише в останніх десятиліттях XIX ст. Саме в цей час з'являються перші серйозні дослідження в історії мистецтва XVII ст., і, зокрема, стилю бароко: «Історія стилю бароко в Італії» К. Гурлітта (1887), «Веласкес і його століття» К. Юсті (1888), «Зародження стилю бароко в Римі» А. Рігеля (1903) та ряд інших. На особливу увагу серед праць, опублікованих у цей період, заслуговують монографії швейцарця німецького походження Г. Вьольфліна «Ренесанс і бароко» (1888) та «Основні художньо-історичні поняття» (1915). З появою цих праць була переглянута і рішуче відкинута як абсолютно безпідставна негативна оцінка бароко, а головне — бароко почали розглядати не як відгалуження від Ренесансу, а як самодостатнє художнє явище зі своїми закономірностями, завданнями і методами.

У подальшому, в результаті комплексного порівняльного вивчення різних мистецтв, їх співставлення, остаточно утвердилося розуміння бароко як важливого етапу розвитку європейського

мистецтва, як і європейської культури загалом. Поряд з готикою і Ренесансом бароко належить до так званих великих європейських художніх стилів.

Існують дві точки зору на бароко: власне як на стиль, тобто як на категорію, що стосується передусім формальних ознак мистецтва і характеризується неповторною своєрідністю образної мови, і як на явище більш широкого, світоглядного характеру, яке охоплює не лише мистецтво, а й інші сфери духовного життя — філософію, мораль, етику, що дозволяє говорити не лише про стиль бароко, а й про добу бароко так, як говоримо про добу готики чи Ренесансу. Остання точка зору в сучасній мистецтвознавчій науці стала домінуючою.

* * *

Бароко — породження XVII століття. Саме в цей історичний відрізок часу визначилися ідеологічні засади стилю бароко, викристалізувалася його образна мова, створені найвидатніші його шедеври. Однак передумови виникнення стилю бароко склалися ще в попередню добу, в XVI столітті, насиченому гострими соціальними, політичними, воєнними і релігійними конфліктами. Досить згадати Селянську війну в Німеччині, революцію в Нідерландах, драматичні, сповнені трагізму, перипетії Реформації і Контрреформації, жорстокість інквізиції, яка, особливо після Тридентського собору (1545—1563 рр.) нещадно подавляла найменші прояви вільнодумства і спротиву феодально-католицькій реакції.

У цей час уже владно вступила в свої права епоха вільного підприємництва і приватної ініціативи, яка несла з собою нестримне користолюбство, загальне падіння моралі, розчарування в людських чеснотах. Все більш відчутною стає невідповідність суспільних відносин ідеалам гуманізму. Віра гуманістів у гармонію світу і людини похитнулася, вступивши в трагічну суперечність з неможливістю її реального втілення в життя. В результаті всіх цих чинників наступила глибока криза і, врешті-решт, крах гуманістичних ідеалів Відродження. В мистецтві трагізм краху



цих ідеалів першими з безкомпромісною правдивістю відтворили Шекспір у своїх трагедіях 1601–1608 рр. і Сервантес у романі «Дон-Кіхот».

XVII століття, особливо його перша половина, було не менш драматичним. Понад тридцять років тривала кровопролитна війна за іспанську спадщину, яка спустошила всю Центральну Європу. В Нідерландах на початку, а в Англії в середині століття прогриміли перші буржуазні революції загальноєвропейського масштабу. В Іспанії лютувала реорганізована в процесі Контрреформації інквізиція. Італія знемагала під гнітом іноземних окупантів і місцевих князків-тиранів. Францію потрясли Фронда і народні повстання.

Разом з тим в XVII ст. відбуваються процеси доленосного для Європи характеру. Саме в цей історичний період завершується процес формування європейських націй і європейських держав — головним чином абсолютистських монархій. Буржуазія, яка раніше мала значення лише в межах окремих міст, тепер стає важливим суб'єктом всього європейського суспільного життя.

XVII ст. — це також початок важливих змін у суспільно-економічній сфері: інтенсивно розвивається централізована мануфактура, експропріація селянства і нещадна експлуатація колоній відкрили шлях до нагромадження перших великих капіталів.

Постійні війни, перевороти, соціальна невлаштованість, політична безправність — все це, разом взяте, викликало в пересічної людини XVII ст. почуття розгубленості, тривоги, страху, невпевненості у завтрашньому дні і сприяло посиленню релігійних почуттів: у вірі в Бога люди шукали втіхи й захисту від земних страждань.

Тонко відчуючи ситуацію, що склалася, церква розгорнула широкий ідеологічний наступ у всіх сферах духовного життя з метою відновлення своєї колишньої політичної могутності, втраченої у роки Реформації. З одного боку — посилюючи репресії з боку інквізиції проти незгодних з догмами церковного вчення, а з другого — намагаючись пристосувати своє вчення до життєвих потреб панівних верств суспільства, проголосивши відмову від ас-

кетичної моралі і послаблення відповідальності за гріхи. В результаті церква у II пол. XVII ст. знову стала головною ідеологічною основою і опорою державної влади у країнах як католицького, так і протестантського віросповідання.

Надзвичайно важливим фактором, який вирішальним чином вплинув на характер інтелектуального і духовного життя XVII ст., стали здійснені в цю добу сенсаційні наукові відкриття, які перевернули уявлення людей про світ і людину в ньому.

Доба бароко — це доба розквіту астрономії, природознавства і математики — з одного боку і теології — з другого боку, це доба великих вчених і великих містиків.

На рубежі XVI–XVII ст. Джордано Бруно, Галілей і Кепплер, розвиваючи геліоцентричну теорію Коперника, дійшли висновку про безкінечність Всесвіту, у якому Земля виявилася зовсім не центром Світобудови, а лише невеличкою її частинкою, яка загубилася у безкінечному космічному просторі поряд з безліччю інших небесних тіл. Ісаак Ньютон відкриває закон всесвітнього тяжіння, а його співвітчизник Уільям Харлі — кровообіг у тілі людини. Винайдення телескопа і мікроскопа започаткували вивчення безкінечно-великого і безкінечно малого. Голландець Крістіан Хеггенс сконструював перший годинник з маятником, а італієць Торрічеллі — ртутний барометр. Було здійснено й ряд інших важливих відкриттів: опубліковані перші таблиці логарифмів, закладені основи гідростатики і термодинаміки, встановлена клітинна будова органічних структур. Все це було настільки приголомшуючим, що на перших порах викликало в людей, вихованих у дусі ортодоксального церковного вчення, розгубленість і страх.

Гостра потреба в осмисленні здобутих наукою знань привела до небувалої активізації філософської думки в Європі. Один за одним з'являються філософські трактати: «Досліди» Мішеля Монте-ня (1580), «Новий органон» Френсіса Бекона (1620), «Міркування про метод» Рене Декарта (1637), «Левіафан» Томаса Гоббса (1651), «Мислі» Блеза Паскаля (1669), «Досліди про людське розуміння» Джона Локка (1690), «Етика» Бенедикта Спінози (1677), «Мо-



надологія» Готфріда Лейбніца (1714), автори яких намагалися з нових позицій, спираючись на досягнення науки, знайти відповіді на вічні загадки буття.

Бог, природа (Всесвіт) і людина — такими були основні об'єкти осмислення філософами доби бароко. Сини глибоко релігійного XVII століття, вони у своєму прагненні створити нову моністичну теорію Світобудови спиралися на Бога як на осередок вищого розуму, істини і гармонії. Однак ідея Бога втілювалася ними не в ортодоксальній церковній формі, а в дусі пантеїзму, в одухотворенні природи, наділенні її божественними рисами. Бог — єдина можлива субстанція, поза якою ніщо не може існувати, оскільки вона включає в себе весь видимий і невидимий світ, матеріальний і духовний — стверджує Спіноза, тим самим «розчиняючи» Бога в природі («Філософсько-політичний трактат», 1670).

Всі без винятку мислителі XVII ст. залишають у своїх філософських концепціях місце Богові, що заперечує будь-які намагання звинуватити їх в атеїзмі.

Найбільш повне вираження ідея Бога як основи світобудови знайшла у концепції Лейбніца, в його «Монадології», згідно з якою світ складається з безкінечної кількості частинок (монад) — неділимих субстанцій, кожна з яких самостійна і являє собою неповторний організм. Монади наділені різним ступенем духовності. Прості монади (синтелехії) створюють фізичний, матеріальний світ — Царство природи, де панує закон механічної необхідності. Ці монади теж «живі», але перебувають у стані сну або обмороку. Розумні монади (душі), серед яких є й такі, що досягли у своєму розвитку рівня усвідомленого сприйняття (апперцепції), створюють духовний світ — Царство духа, де основним законом є свобода. Монади, хоч і не взаємодіють між собою, все ж створюють єдиний світ, який перебуває у постійному русі і розвитку. Регулюється цей світ наперед установленою гармонією, яка залежить від верховної монади, якою є Бог.

Однак найбільшу увагу мислителі доби бароко приділяли людині, намагаючись пізнати її внутрішню природу. Передусім їх

цікавив і інтригував феномен людського розуму — головної ознаки, яка виділяє людину споміж інших живих істот.

Пізнати феномен Розуму — це значить розкрити секрети людського мислення — найважливішої його функції. Перший крок у цьому напрямі зробив Френсіс Бекон («Органон», 1620). У розроблений ним новій системі мислення домінує теза про те, що розум лише тоді може стати інструментом мислення, коли він буде спиратися на результати реального досліду. Подібну думку висловлює і Декарт, додаючи при цьому, що здобуття людиною знань про оточуючий її світ необхідно підпорядковувати законам таким же безсумнівним, як і закони математики («Роздуми про метод», 1637). Розкриваючи зміст поняття «дослід», Джон Локк вводить у філософський вжиток такі поняття як «сприйняття», «відчуття» і «рефлексії», завдяки яким в розумі виникає поштовх до абстрагування.

Високо підносячи розум як засіб пізнання, мислителі XVII ст. все ж не фетишизували його, нерідко висловлюючи сумнів у його можливостях, особливо коли йшлося про загадки підсвідомого мислення (уві сні, забутті, маренні тощо). У таких випадках вони вдавалися до аналізу інтуїції, інстинктів, емоцій. «Ми пізнаємо істину не лише розумом, — відзначає Паскаль, — а й серцем... саме на пізнання серця й інстинкту має спиратися розум і на них базувати все своє міркування» («Мислі», 1969).

Разом з тим перебільшена увага мислителів доби бароко до всього неясного ірраціонального в психіці вела до появи особливого т. зв. «магічного реалізму» — реалізму, що являв собою суміш реального і ірреального, містичного, такого характерного для стилю бароко.

Філософами доби бароко було проголошено право на сумнів як на своєрідний прийом підготовки до процесу пізнання. Для досягнення поставленої мети необхідно спочатку засумніватися у можливості її здійснення — радив Декарт. Так, засумнівавшись у власному існуванні, він для себе вирішив цю проблему, вдавшись до формули: «Мислю — значить існую». Сумніву піддавалося все: схоластика, релігійні догми і навіть церковне поняття Бога.



Були серед мислителів бароко і відверті скептики, які висловлювали глибоке переконання у недостовірності людського пізнання. Найбільш послідовним з них був Мішель Монтень. Якщо для Декарта сумнів був лише прийомом, первісним етапом на шляху пізнання, то для Монтеня — доказом його неспроможності. Свій усвідомлюваний скептицизм Монтень висловив у написі на стінах власної кімнати: «Я нічого не знаю, сумніваюсь і нічого не розумію». Монтень засумнівався навіть у досконалості людини як творіння Божого: «Якби у мене були можливості, я, правду кажучи, виліпив би її заново» («Досліди», 1580). Концепція скептицизму Монтеня стала однією з основних філософських підвалин ідеології бароко.

Погляди представників вільної філософської думки йшли в розріз з канонами церковного вчення, а тому зустрічали опір з боку церкви, твори їх заборонялися або ж знищувалися. Церква намагалася протиставити цим поглядам підновлені богословські теорії, які являли собою суміш християнського догматизму з окремими положеннями раціоналізму, хоч догма від цього не переставала бути догмою.

Палітра філософської думки XVII ст. ускладнювалась появою нових єретичних течій в християнстві, які відображали кризу церкви — як католицької, так і протестантської. Великої популярності набули, зокрема, ідеї голландського релігійного мислителя Корнелія Янсена, який суть релігії вбачав не в церковній догмі, а в моральному житті, угодному Богові: лише той може врятувати себе, — проповідував Янсен, — хто обрав шлях самовідданого служіння Богові, оскільки Бог може дати порятунок лише тим, хто його домагається.

Протест проти політики церкви виражався також у поширенні ідей містицизму, особливо активним пропагандистом яких був народний філософ, простий сілезький кравець Якоб Бьоме. В Іспанії містицизм набув ортодоксального характеру і був спрямований не лише проти раціоналізму і матеріалізму, а й проти компромісної політики єзуїтів, які проголосили послаблення відповідальності за гріхи, що відповідало інтересам аморальної панівної верхівки.

Філософські ідеї мислителів доби бароко були одним з тих факторів, які поряд з реаліями дійсності і науковими відкриттями вирішальним чином впливали на формування світогляду людини бароко.

* * *

У добу Відродження людська особистість характеризувалася єдністю і цілісністю, вона була позбавлена складності і розвитку. Знаходячись у центрі стабільного і зрозумілого їй світу, людина Ренесансу стверджувала себе в єдності з природою, яка була для неї прихильною і доброю. Людина сама була господарем своєї долі, власна енергія і воля при підтримці фортуни визначали її життєву долю.

Людина доби бароко перестала відчувати себе самоцільною, господарем своєї долі, вільною і незалежною у своїх діях і вчинках. Пізнавши всю складність і суперечливість реальної дійсності, природний стан якої Т. Гоббс визначив як «людина людині — вовк» і «війна всіх проти всіх», людина XVII ст. на власному життєвому досвіді переконалася у своїй повній і невідворотній залежності від оточуючого її середовища: від держави, суспільства, природної стихії і від багатьох інших чинників. Відбувся повний перехід від безсумнівної віри в людину, в її необмежені можливості до усвідомлення трагічного дисонансу між людиною і світом. Звідси — почуття невпевненості, тривоги, страху, втрата віри в доцільність і сенс буття. Песимізм став характерною рисою емоційної атмосфери доби.

Людина бароко сповнена контрастів, її внутрішній світ — це суцільна опозиція взаємовиключних начал: духовного і земного, божественного і диявольського, біологічного і соціального, усвідомленого і неусвідомленого, розуму і пристрасті. Душа людини стала основною ареною боротьби добра і зла.

Діячі Відродження обстоювали цінність всіх людських бажань: матеріальних, земних, тілесних. Бароко розділило життєві цінності у відповідності з ієрархічним принципом, поділивши їх на «вищі» і «нижчі», духовні і земні, і тим самим спрямувало



людину на шлях розумного обмеження своїх матеріальних і тілесних потреб, у їжі, одязі, житлі, тілесних насолодах. Боротьба з пристрастями, а це значило — з самим собою, проголошена Паскалем, стала однією з найбільш популярних етичних вимог часу, зокрема у бюргерському середовищі.

Людина бароко — аскет, але аскетизм її — це не аскетизм святого, який свідомо мордує свою плоть заради спасіння душі. Середньовічний містичний аскетизм поступився місцем пуританській поміркованості, яка базується на поєднанні ідей античних стоїків і епікурейців. Прагнучи небесного, вічного, людина бароко не відмовилася від цінностей і краси земного життя, вбачаючи в них відблиски краси і досконалості раю.

Основною реальністю для людини бароко була реальність духовна, вона ніколи не забувала про те, що їй неминуче доведеться стати перед судом Божим і відповідати за свої гріхи, а тому всю надію покладала на віру, молитву. В атмосфері трагічної кризи ренесансного індивідуалізму і жорстоких виявів суспільних протиріч віра була одним з тих чинників, які підносили людину над бідами і злигоднями життя. Саме так дивилися на релігію і мислителі XVII ст. Лише християнство, віра, очищена від софізмів церковного вчення, — вважав Паскаль, — може спрямувати людину на праведний шлях життя.

І все ж основною тональністю світовідчуття людини бароко був песимізм. Людину цієї доби постійно переслідувало відчуття тривоги, невпевненості, страху перед загадковою таємничістю космосу, перед неминучістю смерті, страх за саму себе, за людство, за сам сенс людського життя.

Такою була в найзагальніших рисах людина бароко, такою вона розкривається перед нами і в творах мистецтва цієї складної, суперечливої, драматичної доби — доби «трагічного гуманізму».

* * *

Як уже було відзначено, стиль бароко утвердився в європейському мистецтві наприкінці XVI — першій половині XVII ст. в епоху розквіту абсолютизму і донедавна розглядався як прямий



антипод Ренесансу, як крок назад в культурному і естетичному розвитку людства, тобто як стиль регресивний і майже реакційний, що виражав ідеологію Контрреформації і католицької реакції. Нині такий погляд рішуче відкинтий.

Бароко дійсно було антиподом Ренесансу, оскільки в основі його ідеології лежало нове, докорінно відмінне від ренесансного світовідчуття і світорозуміння, у якому відбилися уявлення про безкінечність і багатогранність світу, його драматичну суперечливість і вічну мінливість. Людина в епоху бароко перестала бути центром Всесвіту і «вінцем природи», майже божеством, а стала лише маленькою, беззахисною і немірною істотою, втягнутою в круговерт і конфлікти навколишнього середовища, хоч і наділеною при цьому складним світом почуттів.

Однак бароко було не лише антитезою Відродження, а, одночасно, продовженням окремих важливих його принципів і тенденцій, але вже на новому етапі суспільства і духовного розвитку людства, в нових умовах бурхливої перехідної доби, якою було в історії Європи XVII ст.

По-перше, бароко зберегло ренесансне ставлення до античної спадщини як до безцінного джерела розвитку культури, щоправда, намагаючись вкласти в неї теологічний зміст. Звідси — широке використання митцями бароко міфологічних сюжетів і мотивів, а також постійне опертя ідеологів бароко на античну філософію і естетичну думку.

По-друге, не тільки не ослабла, а, навпаки, зросла увага митців бароко до природи і оточуючого людину середовища, що позначилось на появі в малярському мистецтві пейзажу, натюрморту і побутового жанрів. Крім того, бароко успадкувало ренесансне тяжіння до синтезу мистецтв, а також до монументальності форм, що значно збагатило арсенал його художніх засобів і прийомів.

Бароко «відштовхнулося» не тільки від Ренесансу, а й від маньєризму — художньої течії XVI ст., в естетичній концепції якої кризові явища доби проявилися у найбільш негативних формах.



У системі провідних образних концепцій XVII ст. бароко і маньєризм не легко розрізнити. І один і другий стиль характеризуються крайнім суб'єктивізмом. І тут і там превалюють різкі контрасти, колізії, антагонізми, напружений драматизм. До того ж, бароко запозичило у маньєризма значну долю арсеналу образної мови. Не випадково деякі явища мистецтва XVII ст., наприклад, «гонгоризм» в іспанській літературі чи «метафізична поезія» в англійській літературі розглядаються дослідниками то в контексті маньєризму, то в контексті бароко.

Принципова різниця між бароко і маньєризмом полягає в тому, що маньєризм, визнаючи катастрофічний характер суперечливостей, «розірваності» буття, викликаних розпадом ренесансної гармонії, лише констатує їх існування, тоді як бароко активно шукає шляхів переборення трагізму життя, спираючись або на сили самої особистості — в стоїчному прийнятті вироку долі, або ж підносячись над суперечностями з допомогою віри і надприродних сил. На відміну від «нейтральності» маньєризму, бароко — мистецтво відверто ідеологічне, повчальне, а тому завжди вносить в зображене оціночний елемент, утверджуючи певні моральні принципи, які базуються на християнських цінностях — честі, совісті, добродійності тощо. Таким чином, якщо в суто художньому відношенні бароко і маньєризм близькі між собою, то в плані ідейному вони виступають як антиподи.

* * *

Як уже було відзначено, стиль бароко утвердився в європейському мистецтві в кінці XVI — першій половині XVII ст., в епоху розквіту абсолютизму. Соціальною базою бароко було дворянство і, передусім, земельна (сеньйоріальна) аристократія, а також католицьке духовенство, яке під керівництвом Ватикану здійснювало у цей час Контрреформацію. Утвердження монархічного абсолютистського державного устрою, влади аристократії і відновлення впливу католицької церкви, позиції якої дуже похитнулися в результаті реформістського руху, були основною соціальною функцією мистецтва бароко.

Сформувавшись під впливом багатьох світоглядних, історико-мистецьких і естетичних чинників, стиль бароко являє собою надзвичайно складну ідейно-художню структуру.

Ідеологія бароко будувалася на напружених контрастах, анти-тезах, протиставленнях небесного і земного, духовного і матеріального начал. У бароко схрещувались такі по суті антагоністичні явища і процеси, як феодалізм і зачатки буржуазного суспільного устрою, Реформація і Контрреформація, раціоналізм і середньовічна схоластика, аскетизм і гедонізм, глибокий песимізм і надія на можливість відновлення гармонії світу, відчуття якої було втрачене на останньому етапі Відродження.

Не менш складною і контрастною є і естетична складова стилю бароко, в якій «мирно» співіснують елементи античного класицизму і готики, прагнення до правдивого зображення дійсності з великою увагою до містичного, фантастичного, ілюзорного; підкреслена чуттєвість з помітною тенденцією до аскетизму; простота, лаконізм з винятковою ускладненістю і багатослів'ям, абстрактна символіка з правдивою трактовкою деталей.

Разом з тим для бароко характерні монументальність, універсальна всеохопленість життєвих явищ, підвищена експресія образів, схильність до урочистості і вражаючих ефектів, надмірна декоративність, різкі контрасти масштабів, матеріалів, фактур, світла і тіней. В результаті — неймовірна ускладненість стилю, його незалежність від жорстких принципів і канонів, тягіння до дисонансів, пишної метафоричної образності і не менш пишної декоративності, а також багатотональність: від урочистого, патетично-піднесеного тону, до цілком протилежного йому зневажливого, осудливого.

Стильові ознаки бароко проявилися у відповідності зі специфікою кожного конкретного мистецтва. Простежимо це передусім на прикладі архітектури — провідного мистецтва не лише стилю бароко, а й всіх так званих «великих художніх стилів». Для більшої конкретності скористаємося методом порівняння, співставивши архітектуру бароко з архітектурою Ренесансу.



Як відомо, архітектура Ренесансу тяжіла до рівноваги, спокою, гармонії чітких і ясних планів. Гуманістична основа ордерної системи, співвіднесеність її масштабів і пропорцій з масштабами і пропорціями людського тіла стала основним стимулом звернення архітекторів до будівництва святкових, естетично бездоганно оформлених архітектурних споруд, на тлі яких виступає втілений у монументальних образах скульптури і малярства образ людини з ренесансним світоглядом.

Стильові особливості архітектури бароко відповідають світоглядним уявленням про світ як про безмежну космічну стихію, яка перебуває в стані постійного руху і постійної зміни. Образ рухливої «пульсуючої» матерії — основний фактор, який визначив особливий емоційний тон творів барокової архітектури, як і їх композиційний лад, просторові і пластичні рішення, характеристику архітектурних форм. Монументальний розмах, нестримність динаміки, патетична піднесеність, яка нерідко досягає надзвичайно сильних ефектів, складні плани будівель, превалювання асиметрії над ренесансною симетрією, примхливі, вичурні мотиви лінійної і об'ємної конфігурації, переобтяженість структурними оздобами, розрахунок на дію світлотіні з метою доповнення архітектурного мотиву живописно-оптичними ефектами — такими є основні стильові риси барокової архітектури. До цього слід додати ще одну важливу рису, якою архітектура бароко відрізняється від архітектури попередніх епох. У часи Середньовіччя і Ренесансу увага архітекторів зосереджувалась переважно на окремих спорудах. В романську добу це були монастир і феодальний замок, в добу готики — міський собор і будівлі муніципального, громадського призначення. Лише в добу Відродження увагу архітекторів привернуло місто як єдине ціле і то переважно в теоретичному плані. І тільки в добу бароко проблема містобудування і містопорядкування вийшла на перший план: поряд з окремими спорудами (численні церкви найвишадливіших планів, палаци, вілли, резиденції правителів тощо) будуються грандіозні міські ансамблі.

Скульптура бароко розвивалася в тісному зв'язку з архітектурою і відзначалася своїми специфічними рисами. Твори скульпту-



ри широко використовувалися з метою прикрашення як окремих архітектурних споруд (інтер'єрів і фасадів церков, палаців, вілл), так і міських і садово-паркових ансамблів, які й сьогодні вражають багатством, різноманітністю і художньою довершеністю статуй, фонтанів, вівтарів, надгробків.

Життєрадісний, гармонійний ідеал Відродження змінюється в бароковій скульптурі конфліктним розкриттям людського образу, прагненням до поглиблення його психологічної виразності, яка досягається, головним чином, засобами зовнішньої експресії: різкими ракурсами фігур, стрімкими рухами, спотворюючими обличчя гримасами (болю, гніву, радості тощо). Крім того, для творів барокової скульптури властиві багатство розворотів і точок зору, що створює ілюзію їх рухливості.

Улюбленим матеріалом скульптури бароко був мармур, віртуозна шліфовка якого дозволяла митцям домагатися найтонших відтінків у передачі фактури людського тіла, тканин, мережив, металевих і дерев'яних предметів тощо.

Малярське мистецтво бароко характеризується передусім багатством і різноманітністю тематики з домінуванням в ній релігійних, міфологічних сюжетів. Улюбленими жанрами були великі станкові композиції міфологічного, «історичного» і алегоричного змісту, вівтарні картини з зображенням сцен чудес, видінь, апофеозів і мучеництва святих, декоративні розписи, головним чином плафони, а також парадний портрет з обов'язковим підкресленням суспільного становища портретованого.

У добу бароко зародилися і досягли значного рівня розвитку побутовий жанр, пейзаж і натюрморт, що сприяло демократизації малярського мистецтва і зміцненню в ньому реалістичних тенденцій.

Найбільш характерними рисами стилю барокового малярства є: а) перебільшений динамізм і підвищена емоційність образів, їх свідомо деталізація, зовнішня патетика; б) прагнення до емоційної і колористичної єдності цілого, декоративна яскравість, широке застосування ефектів освітлення; в) схильність до стирання граней між ілюзією і реальністю, своєрідне «перетікання»



ілюзії в реальність і, навпаки, реальності в ілюзію, що досягається з допомогою поривчастого, мінливого ритму і невимушеної свободи мазка.

Нових якостей у порівнянні з попередньою добою набула література бароко. Гуманістично орієнтована, вона, однак, на відміну від літератури Ренесансу, соціально песимістична, сповнена скепсису, сумнівів у можливостях людини, відчуттям марності життя, безперспективності боротьби добра зі злом. Основний її пафос — трагізм, головний герой — екзальтований безнадійний песиміст, що зневірився у сенсі життя, або ж сповнений скепсису цінитель його принад. Як правило, герой зображений у складних, гостро критичних ситуаціях, які змушують його весь час перебувати між відчаєм і надією, життям і смертю. Єдине, що йому залишається, це сподіватися на молитву, на чудо або ж смиренно сприйняти суворий вирок долі. Таким чином, людина трактується як безсила, беспорадна істота, яка невідомо для чого з'явилася на світ і покидає його, охоплена невимовною тугою і жахом.

Разом з тим література бароко не позбавлена значної пізнавальної цінності, в ній знайшли відображення важливі сторони реальної дійсності суперечливої і жорстокої доби, яка характеризується безперервними війнами, крайньою політичною нестабільністю, беззахисністю людини перед суворими реаліями життя.

Жанровий арсенал літератури бароко найбільш повно представлений поезією (позначений філософським акцентом вірш, поема), а також драматичними жанрами, серед яких домінує трагедія. Проза представлена соціально-сатиричним і пікаресним романом, філософсько-релігійною повістю, а також т. зв. «периферійними жанрами» (мемуари, біографії, подорожі тощо).

Художня концепція літератури бароко реалізується не лише через ідейно-тематичну спрямованість, а й через своєрідний стиль, визначальними рисами якого є: ускладненість композиції і сюжету, тяжіння до різного роду контрастів (як формальних, так і смислових), переплетення фантастики і реальності, захоплення емблематикою і гротеском, намагання будь-що вразити читача, оволодіти його почуттями і свідомістю. Звідси — схильність до



метафоризації, пишного мовного декору, різного роду ритмічних і навіть графічних оздоб, захоплення словесною грою тощо.

Характерною особливістю стилю бароко є його нестримне тяжіння до синтезу мистецтв. Не випадково саме в добу бароко виникла опера і з'явилися десятки неперевершених за своєю мистецькою досконалістю міських і садово-паркових ансамблів, створених на основі синтезу архітектури з іншими мистецтвами. Досить згадати хоч би такі шедеври, як площа перед собором св. Петра в Римі або ж інтер'єр самого собору.

Синтез мистецтв мав місце і в попередні періоди розвитку мистецтва, знали його і готика, і Ренесанс. Особливістю ренесансного синтезу було те, що він будувався на основі принципу координації, тобто на основі рівноправності мистецтв, які брали участь у синтезі. В основі синтезу бароко лежить інший, а саме — субординаційний принцип, який передбачає підпорядкування всіх мистецтв одному якомусь, домінуючому мистецтву, яке «нав'язує їм свою волю».

Це було повернення до готики — мистецтва, типологічно спорідненого з мистецтвом бароко. Як і в готиці, провідним, об'єднуючим мистецтвом виступає архітектура. Однак якщо в готиці стимулюючою домінантою синтезу, яка наскрізь пронизує весь композиційно-пластичний лад художнього ансамблю, виступає вертикалізм — невмоліме устремління у висоту, до неба, то в бароковому синтезі такою домінантою виступає рух — всеохоплююча динамічна стихія. Під її стимулюючим «тиском» фасади архітектурних споруд вигинаються, фронтони і карнизи розриваються, склепіння інтер'єрів, увінчані живописними плафонами, немов би розверзаються на очах у глядача, матеріальна природа об'єкта синтезу немовби «розчиняється» в оточуючому його середовищі. Таким чином, твори бароко, побудовані на основі синтезу мистецтв, переконливо ілюструють важливу для ідеології бароко тезу про безперервний рух і вічну мінливість світу.

Зближення мистецтв — явище взагалі характерне для стилю бароко. Так, малярське мистецтво охоче вдається до розроблення літературних (біблійних, міфологічних) сюжетів, йому властиві



ліризм, епічний розмах, драматизм. Література, в свою чергу, активно опановує живописні ефекти. У творах майстрів слова все частіше з'являються описи картин природи і зовнішності персонажів, поезія зберігає і посилює традиційний зв'язок з музикою.

* * *

Митці бароко залишили після себе і передали в спадок нащадкам багатющу мистецьку спадщину, яка відзначається багатством тем і мотивів, ідей і образів, неповторною своєрідністю високомистецьких творів у всіх основних видах мистецтва — архітектурі, скульптурі, малярстві, літературі, які і сьогодні дивують нас своєю художньою майстерністю. Кожен європейський народ вніс у цей багатющий художній світ частку свого національного художнього генія, тим самим надавши йому неповторного міжнаціонального розмаїття. Про це і піде мова у наступних розділах.

II

СВІТ ХУДОЖНІХ ОБРАЗІВ БАРОКО В ЙОГО МІЖНАЦІОНАЛЬНОМУ РОЗМАЇТТІ

1. ІТАЛІЯ — БАТЬКІВЩИНА І ОСНОВНЕ ВОГНИЩЕ МИСТЕЦТВА БАРОКО

Стиль бароко зародився в Італії в останній третині XVI ст. і досяг свого найвищого розвитку в наступному — XVII столітті. Італія переживала в цей період важкі часи. В результаті перемоги Контрреформації в країні запанувала феодально-католицька реакція: палали багаття інквізиції, жорстоко подавлялися найменші прояви вільнодумства. Роздроблена на невеликі самостійні князівства, ослаблена політично і економічно, Італія не могла протистояти більш могутнім централізованим державам — Іспанії і Франції і фактично втратила свою національну незалежність. За винятком кількох міст і Папської області Італія протягом майже двох століть знаходилася під колоніальним гнітом Іспанії, яка вела на її території безперервні спустошливі війни зі своїм традиційним ворогом — Францією.

Економічне життя в країні ледь жевріло, занепадала промисловість і торгівля, ремісниче населення міст терпіло від постійного голоду. Не витримуючи непосильних податків, селяни масово покидали свої домівки, перетворюючись на жебраків.



Важке життя народу різко контрастувало з розкішшю аристократії і сановного духовенства. Абсолютизм князів-деспотів став нестерпним, викликаючи соціальні протести й народні бунти.

Те, що стиль бароко виник і розцвів у таких, здавалося б, вкрай несприятливих для розвитку мистецтва суспільних умовах, має своє пояснення. По-перше, Італія в XV–XVII ст. за рівнем культурного розвитку перевершувала всі інші країни Європи. Творчий потенціал італійської нації, як і в добу Відродження, залишався високим і вимагав своєї реалізації в художній творчості. Італійські митці не втратили властивого їм запалу та ентузіазму у здійсненні грандіозних і сміливих проектів у всіх галузях мистецької творчості і, передусім, в архітектурі й образотворчих мистецтвах. По-друге, в Італії раніше, ніж в інших країнах Європи, виникла соціальна база мистецтва бароко і з'явився замовник, готовий вкладати в його розвиток матеріальні ресурси. Такою матеріальною базою і таким замовником творів нового стилю були земельна феодална аристократія і католицька церква, на чолі якої стояв чи не найбагатший в історії світового мистецтва меценат — Ватикан. Цим і зумовлений той факт, що саме в Італії стиль бароко з'явився, пройшов всі етапи свого становлення й розвитку і досяг найвищих результатів. Звідси, з Італії, стиль бароко поширився по всій Європі і навіть перетнув її межі.

Якщо колискою Відродження була столиця Тоскани Флоренція, то колискою бароко став Рим. Значення «вічного міста» — Риму в історії європейської й світової цивілізації неможливо переоцінити. І не лише тому, що за Римом стоїть велике минуле. Колишня столиця найбільшої імперії стародавнього світу, Рим і на зорі Нового часу став столицею великої, але на цей раз уже духовної імперії, яка охопила весь католицький світ. Ідейним центром цього світу і став Рим, а точніше — Ватикан.

Рим був центром зосередження більшості релігійних католицьких Орденів, численних храмів і монастирів, найвизначніших святинь і реліквій католицизму, що робило його об'єктом масового паломництва християн-католиків зі всього світу. Разом з тим, Рим залишався основним художнім центром Європи, осе-



редком пам'ятників античної, середньовічної і ренесансної доби, центром, який притягував до себе людей культури й мистецтва не лише Італії, а й інших країн Європи. Керівництво Ватикану добре розуміло значення Риму для здійснення своєї політичної і місіонерської експансії на землях як Старого, так і Нового світу, а також як могутнього джерела впливу на віруючих, а тому не шкодувало коштів на прикрашання Риму, зовнішній вигляд якого повинен був відповідати його значенню як столиці католицького світу.

На рубежі XVI–XVII ст. Рим став епіцентром всього художнього життя Італії, своєрідним його фокусом. Жодне з інших міст країни не дало прикладів такої могутньої концентрації художніх сил в одному гігантському всеохоплюючому комплексі. А тому й не дивно, що саме Рим став місцем зародження нового, панівного художнього стилю доби. Не випадково термін «італійське бароко» і «римське бароко» в мистецтвознавчій літературі нерідко замінюють один одного.

Стиль бароко охопив всі види італійського мистецтва, однак найбільш повне вираження одержав в архітектурі.

* * *

Витоки стилю бароко в мистецтві Італії криються в архітектурі доби Відродження, зокрема в творчості Мікеланджело, в будівлях якого останнього періоду з'явилися не властиві йому раніше елементи драматизму, напруженої динаміки, контрастного зіткнення архітектурних форм, що було наслідком глибоких душевних переживань митця, викликаних кризою ренесансних гуманістичних ідей.

Певний внесок у формування архітектури бароко зробив маньєризм з його тяжінням до незвичного, дивовижного, вражаючого — риси, які проявилися в творчості архітекторів раннього бароко — Джакомо дела Порта, Домініко Фонтана, Карло Мадерна та ін.

Первістком архітектури італійського бароко прийнято вважати церкву Іль Джезу в Римі, побудовану архітекторами Джакомо Ві-



ньолю та Джакомо Порта. Першому належить план і загальна композиція храму, другому — оформлення фасаду й інтер'єру.

Церква Іль Джезу — важлива віха на шляху розвитку італійської архітектури. З появою цього твору завершилася давня суперечка про пріоритетність одного з двох основних типів католицького храму — базилікального, що утвердився ще за часів середньовіччя, і центрально-купольного, в якому найбільш повно втілювалися гуманістичні ідеї часу. Суперечка завершилася компромісом, який привів до появи принципово нового храму, в якому об'єдналися елементи як базиліки (в основі плану церкви — видовжений латинський хрест), так і центрального (наявність купола).

Зупинившись на типі базиліки, Джакомо Віньола вніс в її композицію значні зміни: бокові нефи замінив невеликими капелами, укоротив трансепт, об'єднавши його з абсидою, завдяки чому базилікальний простір набув більшої цільності й спрямованості до найсвятішого місця в храмі — вівтаря. Нових якостей, а саме — виразних барочних рис набув двоярусний фасад церкви, прикрашений боковими волютами і трикутної форми фронтоном. Особливої уваги заслуговує оформлення інтер'єра, початок якому поклав Джакомо делла Порта і яке продовжувалось протягом майже всього XVII ст. Багата пластика, позолота, багатокольорові розписи, поєднуючись зі світлом, яке проникає з вікон другого ярусу, дематеріалізують архітектурні елементи інтер'єру, сповнюючи його містичним сяйвом, здатним викликати у віруючої людини релігійний екстаз.

Церква Іль Джезу стала зразком, за яким почали будуватися храми не лише в Італії, а й в інших країнах католицького світу, в ній вперше в історії християнського культового будівництва релігійна ідея і репрезентативна сторона церковної споруди настільки тісно злилися, що досягли рівня справжньої формули.

Подальша еволюція церковного будівництва в Італії йшла по лінії ускладнення планів і композиції храмових споруд, а також шляхом посилення пластичної і динамічної виразності форм і передусім фасадів. Прямі лінії архітектурних площин замінюються кривими, гнутими, замість традиційних пілястр з'являються

колони і напівколони, які іноді навіть відділяються від фасаду, що вело до посилення патетичного звучання архітектурного образу. Все більше зростає роль фасаду, який тепер набуває самодостатнього значення. Членування його здійснюється уже у відповідності не стільки з характером внутрішнього простору, скільки з масштабом вулиці і оточуючими храми іншими спорудами. Особлива увага приділяється оформленню інтер'єрів — місця театралізованої дії церковної служби, урочистих прийомів і святкувань. Цій меті підпорядковуються всі засоби і прийоми синтезу архітектури з малярством, скульптурою і декоративними мистецтвами.

Експресивні можливості мистецтва бароко з особливою силою виражені у творчості Франческо Барроміні — автора однієї з найоригінальніших споруд барокової архітектури — церкви Сан Карло «біля чотирьох фонтанів» (1638—1667), план якої нагадує два дзвони, з'єднані своїми основами в єдине ціле. Численні повтори хвилеподібних за ритмом стін (то увігнутих, то випуклих, то ромбоподібних тощо) створюють динамічну, мінливу структуру інтер'єру, викликаючи відчуття його ірреальності. У цьому храмі зосереджений весь арсенал барокових форм: дугоподібні карнизи, овальні картуші, різноманітні декоративні деталі. Фасад церкви настільки незвичний і самодостатній, що сприймається як самостійна архітектурна одиниця, незалежна від будівлі. Такою ж складністю і оригінальністю характеризуються й інші твори Барроміні, зокрема церква Сан-Іво, яка входить до комплексу будівель Римського університету.

У світській архітектурі Італії стиль бароко формувався повільніше і не відзначався таким радикалізмом, як в архітектурі кульовій. Нових типів будівель у цей час створено не було. Удосконалювались і модернізувались уже відомі типи палаців, вілл, резиденцій правителів тощо.

У ранніх спорудах кінця XVI — початку XVII ст. наявні лише окремі елементи стилю бароко, які проявилися у прагненні будівничих до монументальності й репрезентативності в оформленні головного фасаду. Однак уже будівлі 20—30-х рр. XVII ст., зокрема



палац Барберіні, в спорудженні якого брали участь архітектори Мадерна, Берніні і Барроміні, витриманий уже повністю у стилі бароко.

У процесі утвердження нового стилю барочними рисами поступово збагачуються міські і позаміські вілли. Міські вілли, як правило, оточувались садами або парками з декоративною скульптурою, фонтанами, басейнами тощо. Характерна ознака міських вілл — вишукані фасади. Позаміські вілли-садиби багатих феодалів прив'язувались до оточуючого їх ландшафту, природні елементи якого (рельєф місцевості, рослинність, стихія води) безпосередньо входили до складу архітектурного образу. Першу таку віллу — віллу Альбердіні поблизу Риму побудував архітектор Джакомо делла Порта. Основними барочними елементами вілли Альбердіні виступають фасад з характерним для стилю бароко розірваним фронтоном, а також розміщений в кінці головної алеї парку щедро декорований грот. Над гротом влаштований каскад, з якого струмочком стікає вода.

* * *

Центральною постаттю всього мистецького життя Італії XVII ст. був геніальний архітектор і скульптор Джованні Лоренцо Берніні (1598–1680), творчість якого відіграла вирішальну роль в становленні й утвердженні стилю бароко у його найбільш характерному класичному варіанті. Винятково активна творча діяльність видатного майстра тривала понад шість десятиліть (1620–1680-ті рр.) і була пов'язана головним чином з будівництвом і прикрашанням Риму. В якості придворного архітектора і скульптора Берніні виконував найважливіші замовлення Ватикану, здійснюючи разом з тим керівництво численним колективом митців-архітекторів, малярів, скульпторів, декораторів. Авторитет Берніні в середовищі мистецьких кіл Італії був незаперечним. Високо цінувало Берніні керівництво Ватикану. Папи Римські, змінюючись на престолі, передавали його один одному в спадок, як дорогоцінний скарб. У творчості Берніні втілені найважливіші принципи італійського бароко.



Народився Берніні у Неаполі в родині скульптора П'єтро Берніні. Перші уроки обробки мармуру він одержав у майстерні свого батька. Неабияке художнє обдарування майбутнього видатного митця проявилось рано і розвивалося з великою інтенсивністю. У 19-літньому віці Берніні уже був автором одного з найпопулярніших творів барокової скульптури — скульптурної групи «Аполлон і Дафна», у якій зумів передати у мармурі ніжність дівочої шкіри, пишне волосся Дафни, а також листя лаврового дерева.

Унікальне творче обдарування Берніні-архітектора з найбільшою силою проявилось в його роботі над комплексом собору св. Петра в Римі. Свою роботу в соборі він розпочав з того, що об'єднав дві головні частини храму — центральну, побудовану Мікеланджело, і базилікальну, добудовану пізніше за проектом Карла Мадерни, чим вніс докорінні зміни в структуру храмового інтер'єру. Причому досяг він цього лише засобами синтезу монументальної скульптури і архітектури малих форм, не вдаючись до докорінної перебудови інтер'єру. Над вівтарем, розміщеним у підкупольному просторі храму, на тому місці, де, згідно з легендою, був похований апостол Петро, Берніні побудував гігантський бронзовий ківорій (балдахін) у вигляді чотирьох спіралевидних стовпів з ажурним верхом над ними, увінчаний фігурами крилатих янголів. Приковуючи до себе увагу своїм незвичним виглядом і велетенськими розмірами (висота споруди досягає 29 метрів), ківорій спрямовує рух людини, що увійшла до храму, у бік ефектно облаштованої скульптурою центральної абсиди. Тим самим був чітко зафіксований ідейний і оптичний центр інтер'єру і визначена його повздовжня вісь.

Віртуозним майстром архітектури малих форм виявив себе Берніні в спорудженні королівських сходів (1663—1668), які з'єднують праве крило нартексу з верхнім поверхом будівель ватиканського комплексу. Скориставшись прийомом так званої штучної перспективи, автор сходів не лише домігся ілюзорного збільшення їх розмірів, а й виняткового театрального ефекту: постать папи під час урочистої появи на верхній площині сходів немов би виростає у своїх розмірах. Не менш грандіозною спорудою є й так звана Кафедра св. Петра (1657—1666), яка вміщує в собі апофеоз



апостольської влади. Виконана з бронзи й інших дорогих матеріалів, ця споруда не лише вражає своїми розмірами, а й демонструє найвище досягнення її автора як майстра барочного синтезу.

Вершиною творчості Берніні-архітектора справедливо вважається споруджений ним у 1656–1657 рр. знаменитий передхрамовий майдан. Спорудження майдану було викликане необхідністю створити спеціальне місце — т. зв. атрій, де могли б зосереджуватися віруючі у дні релігійних свят у момент появи папи перед народом. Передхрамовий майдан повинен був стати головним майданом Риму, одним з найпривабливіших пунктів архітектурного обличчя міста.

Майдан був задуманий Берніні як невід’ємна складова частина собору. З обох боків фасаду далеко вперед простяглися галереї-коридори, які створюють перед храмом ближню трапецієвидну ділянку з обширною соборною папертю. Від кінців галереї двома рукавами розходяться монументальні чотирьохрядні колонади, які охоплюють собою основну овальну частину майдану. Для спорудження колонад знадобилося 284 колони тосканського ордера, 80 стовпів і 96 великих статуй, які завершують аттік. Глибина майдану досягає 280 метрів. За висловом самого Берніні, рукава колонади нагадують розкриті обійми, що охоплюють людську масу і спрямовують її у вестибюль і вже звідти, повздовжніми нефами — до вітваря. Про бароковий характер цієї унікальної споруди Берніні свідчать її репрезентативна монументальність і пишний скульптурний декор аттіка. Видатне творіння Берніні — передхрамовий майдан належить до найвизначніших досягнень світової містобудівної практики.

Основний внесок у розвиток архітектури італійського бароко зробили архітектори Риму, однак значним є і доробок митців, які працювали в інших художніх центрах Італії, зокрема у Венеції, Генуї і Туріні. Венеція виробила свій особливий варіант архітектури бароко, відмінний від римського бароко. Якщо для останнього характерний бурхливий динамізм просторових рішень і чітке виявлення конструктивної основи будівель, то в умовах Венеції такий підхід до трактовки архітектурних форм був неможливим.

Венеціанські митці мусили рахуватися з унікальними природними умовами Венеції — міста, розташованого власне серед моря, на болотистих островах і лагунах, а тому тут діяли інші принципи композиційної тектоніки, в основі якої не стільки конструктивний, скільки живописний підхід до трактовки будівель, які повинні були відзначатися легкістю і ажурністю фасадів, а їх динаміка — відповідати ритмові ледь помітного ритму водяної гладіні. Кожна архітектурна деталь набувала неповторно оригінальної форми і включалася в загальну декоративну стихію. Яскравим прикладом цього може послужити такий композиційний елемент фасаду, як т. зв. венеціанське подвійне вікно з півциркулярним арковим завершенням, яке широко використовувалось венеціанськими будівничими.

Найбільш визначним представником венеціанського бароко був архітектор Бальтазар Лонгена (1598–1632) — автор однієї з найоригінальніших споруд Венеції — церкви Санта Марія дела Салуте (1631–1682), побудованої на особливо престижному місці міста — на місці впадання Великого каналу в лагуну. Церква нагадує величну тріумфальну арку. Віддзеркалюючись у водах каналу, силует церкви, стіни якої облицьовані мармуром, створює враження справжнього архітектурного дива. Барокову Геную найбільш гідно репрезентує Бартоломео Бьянко — автор комплексу будівель Генуезького університету — однієї з окрас міста, а Турін — Гверніно Гверніні (1624–1683), який здобув славу найбільш барочного зі всіх архітекторів цього стилю. Споруди Гверніні характеризуються надзвичайною складністю планів і екстравагантною декоративністю (палаццо Каріньяно та ін.), а також використанням мотивів мавританської архітектури.

* * *

З великою силою і повнотою естетичні принципи бароко виявилися в скульптурі Італії кінця XVI–XVII ст., характерною особливістю якої був органічний зв'язок з архітектурою. Як ніколи раніше твори скульптури використовуються для прикрашення фасадів і інтер'єрів храмів, палаців, вілл, міських і садово-паркових



ансамблів. Статуї, обеліски, фонтани, вівтарі, надгробки стають невід'ємною частиною архітектурних споруд. У барокових будівлях важко визначити, де закінчується робота архітектора і розпочинається робота скульптора.

Бурхливий розвиток скульптури в добу бароко пов'язаний передусім з її особливою роллю в синтезі мистецтв. Якщо архітектура була базою синтезу, а малярство — завершальною ланкою, то скульптура виступала в ролі головного інструмента синтезу. Під впливом скульптури починає втрачати свою суверенність і об'єктивний характер ордер, елементи якого (колони, напівколони, пілястри) набувають скульптурних форм. Більше того, скульптура намагається виборювати першість у самого життя, конкуруючи у пластичній виразності і майстерності з його реаліями. Потрапивши в інтер'єр барокової будівлі з його численними статуями, людська реальна маса зливається з ними в єдине ціле. Разом з тим, введена в архітектурний ансамбль, скульптура значною мірою втрачає свою самостійність, їй важко уявити поза стінами, нішами, портиками, карнизами, поза ландшафтом парку. Потреба в середовищі і активна взаємодія з ним, тяжіння до ансамблю і синтезу — одна з найхарактерніших рис скульптури бароко, але не єдина, їй притаманні також підвищені динамізм і емоційність, фактурна різноманітність і щедра декоративність, розрахунок не на одну якусь, а на кілька точок зору, багатшаровість, особлива любов до мармуру і бронзи.

Родоначальником барокової скульптури прийнято вважати Стефано Мадерна — автора композиції «Св. Цецилія» (1600). Бароковість цього твору виявилася уже у виборі гостро ефектного сюжету: юна Цецилія зображена у тому стані, у якому її нібито знайшли, розкопавши могилу: голова її неприродно повернута назад, рука безсило протягнута уздовж тіла. Мармурова плита з фігурою святої розміщена вглибині ніші під вівтарем церкви св. Цецилії, де композиція й нині зберігається, нагадуючи відкриту гробницю. Подібні сюжети і типи скульптурних композицій (сцени видінь, чудес, екстазів святих тощо) стали в добу бароко типовими і найбільш поширеними.

Найвидатнішим скульптором, як і найвидатнішим архітектором Італії XVII ст. був Лоренцо Берніні. Якщо в мистецтві архітектури з ним могли певною мірою конкурувати такі видатні митці як Барроміні, Гварніно Гварніні, Бальдасар Лонгена і Карло Мадерна, то серед скульпторів не було жодного, хто міг би посягнути на його авторитет. Саме в творчості Берніні знайшли найповніше втілення основні принципи скульптури бароко, в ній органічно поєдналися гострота реалістичного зображення, унікальне декоративне бачення і неперевершене володіння технікою обробки матеріалу. Віртуозно обробляючи і поліруючи мармур, Берніні домагався майже натуралістичних ефектів і виняткової імітації в передачі блиску металу, фактури шкіри, тканини чи людського тіла. Цю особливість своєї майстерності з гордістю відзначав сам скульптор: «Я переміг мармур і зробив його гнучким, як віск, і тим самим зумів до певної міри поєднати скульптуру з малярством».

Переважна більшість скульптурних творів Берніні — це твори барокового синтезу, в яких скульптура відіграє майже таку ж роль, як і архітектура. Разом з тим у творчому доробкові Берніні чимало традиційних для скульптури жанрів: окремо стоячих статуй, «сюжетних» вівтарних композицій, портретних бюстів, надгробків, фонтанів тощо, які відзначаються винятковою пластичною досконалістю.

Уже в одному з найбільш ранніх творів — статуї «Давид» (1623) Берніні виявив глибоке розуміння пластичного образу, характерного для стилю бароко. На відміну від однойменної статуї Мікеланджело, у якій образ переможця Голіафа поданий у спокійній, урівноваженій позі з виразом впевненості на обличчі, герой Берніні зображений у різкому розвороті, в стані найвищого душевного і фізичного напруження. Образ людини-титана, здатної перебороти будь-які перешкоди на своєму шляху, перетворився у творі Берніні на типову людину бароко, яка переборює в момент небезпеки свій власний страх.

Двома роками пізніше (1625) Берніні створив сюжетну скульптурну композицію «Аполлон і Дафна», у якій в глибоко переконливих образах переповів міф про відомих античних героїв.



Вишукані за силуетом, фігури Аполлона і Дафни ніби послідовно виникають перед глядачем із всеохоплюючого нестримного руху. Ми немовби забуваємо про матеріальну вагомість мармуру, яку завжди намагався підкреслювати Мікеланджело. Тікаючи від переслідування охопленого любовним поривом Аполлона, Дафна у відчаї і одночасно в передчутті чогось томливо солодкого, поривається вгору і перетворюється на лаврове дерево. Якщо статуя «Давид» розрахована на сприйняття зі всіх сторін, то композиція «Аполлон і Дафна» вимагає природного тла, її хочеться бачити серед зелені парка. Незвичайна ніжність в окресленні фігур героїв, віртуозна передача в мармурі ніжності обличчя Дафни, її пишног волосся, а також зелені лавра дали підстави дослідникам віднести цей твір до безсумнівних шедеврів пластичного мистецтва.

Берніні залишив після себе ряд високомистецьких скульптурних портретів, серед яких виділяються портретні бюсти кардинала Шипіоне Боргезе (1632). Констанци Буонареллі (бл. 1632) і Людовика XIV (1663). Характерними особливостями цих репрезентативних барочних портретів є поєднання в них великої життєвої правдивості, вмілого розкриття багатозначної особистості моделі з певною ідеалізацією, возвеличенням портретованих, обов'язковим підкресленням їх соціальної значимості. Так при детальному розгляді портретного бюста кардинала Боргезе перед нами постає образ людини самовпевненої і самозакоханої і, разом з тим, витонченої і життєлюбної, наділеної гострим розумом і оптимізмом.

Особливе місце в портретній спадщині Берніні посідає глибоко інтимний портрет його коханої Констанци Буонареллі, в якому з великою психологічною правдивістю передано внутрішній стан портретованої в момент найвищого прояву душевної боротьби, викликаної незборимою силою кохання.

Барочний портрет остаточно викристалізувався в останній період творчості Берніні, зокрема в портретних зображеннях герцога д'Есте (1650–1651) і Людовика XIV (1665), яким властиві відверте прославлення портретованих і надмірна декоративність. Автор

портретів уже не дбає про характерність образів, обмежуючись правдивою передачею зовнішності портретованих і деталей одягу (париків, драпіровок тощо).

Берніні належить також пріоритет у створенні барокового надгробка. Створені ним надгробки папи Урбана VIII (1628–1648) і Олександра VII (1671–1678) стали зразком для майстрів меморіальної скульптури в усіх католицьких країнах Європи. З похмурою виразністю звучить в обох надгробках характерна для бароко антитеза: життя і смерть, сила влади і її безсилля. Якою б силою і владою не володіла людина при житті, перед лицем смерті вона стає немічною і безсилою.

За оригінальністю задуму і майстерністю виконання особливо виділяється надгробок папи Урбана VIII у соборі св. Петра в Римі. На тлі облицьованої кольоровим мармуром ніші височить білий постамент з виразною бронзовою фігурою папи. Нижче, обабіч саркофага, стоять дві жіночі фігури, які уособлюють добродішності папи — Справедливість і Милосердя. Папа зображений у сидячій позі з суворим, навіть грізним обличчям і простягнутою для благословення рукою. Із бронзового саркофага немовби виростає півфігура крилатого скелета, яка тримає в руках плиту з написаним на ній іменем покійного.

Берніні багато зробив для прикрашення скульптурою вулиць і площ Риму. Крім численних статуй на колонаді площі св. Петра і на мосту св. Ангела, йому належать кілька знаменитих фонтанів, у яких декоративна скульптура органічно поєдналась зі стихією води. Заповнюючи басейни, вода омиває форми бронзових фігур, надаючи їм справжньої казковості.

* * *

На рубежі XVI–XVII ст. маньєризм втрачає свої позиції і поступово сходить зі сцени. Назріла гостра потреба в переборенні наслідків маньєристичної художньої кризи. Першою крок у цьому напрямку зробила церква, проголосивши програму «arte sacra» (святе мистецтво), мета якої полягала у повному підпорядкуванні мистецтва служінню релігії. Спираючись на рішення



Тридентського собору, в основу яких лягли настанови, викладені в трактаті «Духовні виправи» засновника Ордена єзуїтів Лойоли, ідеологи арте сасга виступили проти ренесансної концепції мистецтва, спрямованої на пізнання реальної дійсності і утвердження гуманістичних ідеалів. Роль мистецтва знову зводилася до ілюстрування «священної історії», яке повинно було здійснюватися у строгій відповідності з затвердженою іконографією і дотриманням обов'язкового «декорура».

Разом з тим, прагнучи відновити втрачений у маньєризмі зв'язок з глядачем, представники «святого мистецтва» підтверджували у формально-естетичному плані свою спорідненість з мистецтвом Ренесансу. Більше того, церква проголосила себе охоронцем вічних цінностей і вікової слави Італії, найвищим проявом якої віднині визнавалося мистецтво. Основним об'єктом впливу «святого мистецтва» було визнано просту маленьку людину з «натовпу», просякнуту усвідомленням своєї беззахисності перед лицем безмежного і ворожого їй світу.

З часом, при збереженні широкого впливу церковної ідеології і політики на всі сфери життя італійського суспільства, визначальна роль в галузі естетичної теорії і художньої практики переходить від маньєризму і церковного догматизму до інших ідейно-образних концепцій — академізму і караваджизму, в результаті взаємодії яких і сформувався стиль бароко в італійському малярстві.

Академізм зародився в Болоньї — одному з давніх центрів італійського мистецтва. Родоначальниками його були брати Агостіно та Аннібале Карраччі, які разом зі своїм кузеном Людовіко Карраччі заснували у 1585 р. «Академію тих, що стали на правильний шлях» — своєрідну школу-майстерню, метою якої була підготовка художніх малярських кадрів на основі нових, відмінних від маньєристичних естетичних принципів і по спеціальній, чітко визначеній програмі. Навчальними планами школи передбачалося викладання таких предметів, як перспектива, архітектура, анатомія, історія та міфологія. Особлива увага приділялася практичним вправам — малюванню античних зліпків і з натури. Болонська академія довго не проіснувала, однак значення її в історії євро-

пейського мистецтва досить велике. Вона стала праобразом всіх сучасних Академій мистецтв.

У своїй боротьбі з маньєризмом брати Карраччі та їхні однодумці намагалися спиратися на ренесансну спадщину, сприймаючи її як найвищу грань розвитку мистецтва. Вони зберегли віру в об'єктивність природи художньої творчості, в раціональне осягнення її законів, а разом з тим — і перспективність в існуванні загальнообов'язкових критеріїв мистецтва і твердих правил її реалізації.

Як і діячі Ренесансу, болонські академісти визнавали необхідність вивчення «натури», реальності, однак, на відміну від класиків, свідомо проводили різку грань між дійсністю і ідеалом. На дійсність, «натуру» вони дивилися крізь призму ідеалу. В їхньому уявленні «натура» занадто груба і потребує переробки, «облагодження». Навіть захоплені великою життєвою силою натури прихильники болонського академізму не могли вибачити натурі її недосконалості. А тому вважали, що істинний шлях митця полягає в переході від вивчення натури до вибору в ній кращого, до виправлення притаманних натурі «недосконалостей» у відповідності з класичними зразками і, передусім, — з ідеальними образами Рафаеля.

Однак, якщо в часи Рафаеля живий прообраз в естетичному і моральному плані був рівнозначний образіві, то тепер, у болонців, образ високо підносився над прообразом. Це вже був крок у напрямку до класицизму.

У той же час у ряді творів Аннібале Карраччі та ряду інших митців з'являються риси, які свідчили про початок формування в італійському малярстві стилю бароко. Стають помітними прагнення до створення урочистих монументальних образів, перевага декоративного начала над глибиною ідейного змісту, захоплення контрастами світла і тіней, сильним, поривчастим рухом, різкими переборами ритму.

Помітну роль у процесі становлення і формування стилю бароко відіграла творчість одного з найвидатніших малярів XVII ст. Мікеланджело да Караваджо (1573—1610). Родоначальник реаліс-



тичного методу в європейському малярстві, Караваджо уже в перших своїх творах виступив як непримиренний опонент Аннібале Карраччі і болонського академізму. На відміну від ідеологів академізму, які метою малярства вважали втілення ідеї краси, Караваджо цю мету побачив у правдивому зображенні життя, реальної дійсності, у якомога глибшому вивченні і якомога правдивішому відтворенні натури. На його тверде переконання, необхідно відмовитися від наслідування готових, навіть найідеальніших зразків, а, спираючись на знання життя, натури, самому творити форму. Звідси — заперечення видатним митцем існування вічного характеру естетичного ідеалу, системи установлених правил, жорстокої ієрархії цінностей.

Саме завдяки Караваджо європейське малярство збагатилося такими демократичними жанрами, як побутовий жанр і натюрморт. Теми для своїх картин митець знаходив на вулиці, у підозрілих тавернах, серед богеми, до якої й сам належав, зображуючи своїх персонажів — людей з народу такими, якими вони поставали перед ним у реальному житті, без будь-якого натяку на прикрашення й деталізацію. Навіть звертаючись до релігійних сюжетів, Караваджо трактує їх як щось реальне, життєво правдиве. Пройде час, і творчі прагнення великого реформатора підхоплять і плідно розвиватимуть Рібера, Веласкес, Жорж де Латур, брати Луї і Антуан Ленан, Хальс, Рембрандт, Вермеєр та інші видатні європейські маляри XVII ст.

Разом з тим, у творчості Караваджо було й те, що певною мірою зближувало його з болонськими академістами і провіщало появу в недалекому майбутньому нового стилю — стилю бароко.

Зацікавившись проблемами монументального малярства, Караваджо протягом 1590—1600-х рр. виконав на замовлення римських церков ряд великих вівтарних картин монументального плану («Мучеництво апостола Матвія», «Розп'яття апостола Петра», «Покладання в труну», «Страта Іоанна Хрестителя», «Бичування Христа» та ін.), у яких досить виразно зазвучали нові, раніше не властиві Караваджо мотиви трагізму, драматичного пафосу, від-



чуття катастрофічності земного існування. Автор порушує в них проблему вічності і скороминучості людського життя, прославляє велич світу поза Людиною. Монументальність образів митець досягає не лише шляхом укрупнення постатей своїх персонажів, а й з допомогою уже власне барочних засобів — перебільшено різних рухів, несподіваних і складних ракурсів. Так, у картині «Навернення апостола Павла» учень і сподвижник Христа зображений у лежачій позі з піднятими догори руками, а над ним височить велетенська фігура коня, готового наступити ногою на безборонну жертву. Здобутком митців бароко згодом стануть і окремі відкриття Караваджо, які стосуються малярської техніки, зокрема в галузі колориту і світлотіні.

Таким чином, процес формування стилю бароко в італійському малярстві відбувався на базі двох основних ідейно-художніх течій — болонського академізму і караваджизму, які одночасно і взаємодіяли і боролися між собою. Визначальну роль у цьому процесі відіграли болонці (Аннібале Карраччі, Домінікано, Гверніно, Карло Маретта), однак досить помітним був і внесок Караваджо та його прихильників (Джентилескі, Бернардо Строцці, Ян Лісс, Маттіас Петті та ін.).

У своїй зрілій, класичній формі стиль бароко в італійському малярстві склався на рубежі 30–40-х рр. XVII ст. На цей час остаточно викристалізувалися його основні, визначальні риси як стосовно ідейно-тематичного спрямування, так і в плані образної мови.

Передусім необхідно відзначити, що це був стиль офіційний, підкреслено репрезентативний, покликаний виконувати важливу ідеологічну функцію утвердження й возвеличення пануючої суспільної верхівки і католицької церкви, а тому тяжів до великих монументальних форм і піднесеного, урочистого пафосу. Улюбленими його жанрами були фрескові розписи у церквах і палацах владної аристократичної верхівки, а також станкові картини міфологічного і релігійного змісту, сюжетами для яких служили події священної історії і міфології, а також сцени чудес, видінь, мучеництва і апофеозів святих тощо.



До найбільш характерних стильових ознак італійського барокового малярства належать: 1) динамізм — всеохоплююча і всепідкорююча роль руху, здатного поєднувати непоєднуване, все одухотворювати, насичувати енергією і життям. Як відомо, рух взагалі онтологічний для мистецтва бароко і є важливим елементом барокового розуміння прекрасного; 2) схильність до стирання граней між ілюзією і реальністю, «перетікання» ілюзії в реальність і, навпаки, реальності в ілюзію; 3) надання переваги зображенню, яке не вимагає від глядача уважного «читання» сюжету, розкриття всіх відтінків смислу, а створює загальний ефект, здатний викликати здивування і замилювання; 4) величезна внутрішня напруженість, підвищена емоційність образів, їх умовність і свідомо ідеалізація; 5) декоративний розмах як засіб естетизації зображеного; 6) широке застосування ритмічних, кольорових і світлотіньових ефектів.

Основним видом барокового малярства були монументально-декоративні розписи, онтологічно пов'язані з ідеями болонського академізму, з виробленими ними формами «великого стилю». Один з найбільш ранніх зразків таких розписів — фреска «Вознесіння Марії» у римській церкві Сант Андреа делла Валле — належить учневі братів Карраччо Джованні Ланфранко (1582—1647). Автор фрески першим в історії фрескового малярства відмовився від членування зображення на окремі фрагменти з метою створення ілюзії єдиного простору інтер'єру. Фігури персонажів у розписах подані на фресці в різких ракурсах. Рух їх спрямований знизу вгору, створюючи враження, ніби вони хочуть вирватися з-під купола в піднебесся.

Важливу роль в утвердженні принципів монументально-декоративного стилю відіграв видатний маляр і архітектор Пьетро Кортона (1596—1669), у творах якого (розписи в церкві Санта Марія ін Валлічелла в Римі, в палаццо Барберіні та ін.) уже повністю панує стихія нестримного декоративізму. Численні фігури святих, літаючих ангелів, сцени чудес заповнюють всі стіни і склепіння, створюючи враження справжнього декоративного хаосу.

Своїй кульмінації барокове монументально-декоративне малярство набуло у творчості Доменіко Баттіста Гаулі, прозваного Бачичо (1639—1709) та Андреа Поццо (1632—1705). Гаулі просла-

вився передусім своїми знаменитими розписами інтер'єру церкви Іль Джезу — головного храму Ордена єзуїтів, у яких виявив себе неперевершеним майстром «ілюзійоністських хитрощів», уміння поєднувати в єдине ціле реальне і ірреальне. Не меншим майстром карколомних ілюзорних ефектів був і Андреа Поццо, який своїми плафонними розписами імітував архітектуру. Так, у плафоні римської церкви Сант Іньяціо ді Лополло архітектура розпису ніби продовжує собою реальну архітектуру інтер'єра храму.

Пануючий протягом всього XVII ст. в італійському малярстві, як і в малярстві інших європейських країн, стиль бароко у наступному — XVIII ст. поступиться місцем своєму основному опонентові — класицизму.

* * *

Виникнення стилю бароко в італійській літературі, як і в інших мистецтвах, пов'язане з кризою ренесансного гуманізму і тими катаклізмами, які цю кризу породили. Глибинний економічний і політичний занепад Італії, що супроводжувався розгулом феодално-католицької реакції, підірвав внутрішні сили країни і привів до різких змін у суспільній свідомості італійської нації. Італієць XVII ст. — це вже не італієць часів розквіту Ренесансу, він уже не вірить у всесилля людського розуму і не вважає себе майже рівним Богові. Його більше не цікавлять високі проблеми Всесвіту і місця людини в цьому — він увесь поринув у гнітючу атмосферу суворой дійсності. З переконливого життєлюбця-оптиміста він перетворився на скептика і глибокого песиміста.

Однак і в таких несприятливих умовах італійська література продовжує залишатися важливим фактором суспільного життя і загальноєвропейського літературного процесу, зразком для наслідування літературами інших країн. Пояснення цьому незаперечному фактові слід шукати передусім у тих внутрішніх силах, які були накопичені італійською літературою у добу її ренесансного злету, репрезентованого творчістю Данте, Петрарки, Боккаччо та інших митців.

Важливо уже те, що в добу Відродження в основі своїй уже була сформована італійська літературна мова, і на долю майстрів



слова XVII ст. випало лише завдання її подальшого удосконалення і шліфування. Майстри слова XVII ст. успадкували також вироблену літературою Відродження систему жанрів. Наслідуючи своїх попередників, письменники і поети доби бароко плідно використовують античну спадщину, вбачаючи в ній невичерпне джерело сюжетів, образів, ідей. Крім того, простежується прямий вплив ренесансних традицій на розгортання поетичної думки за законами риторики, а також яскраво виражений вплив ідей петраркізму на любовну лірику поетів бароко. При цьому важливо зауважити, що здобутки минулого (і не лише ренесансної доби) переосмислювались майстрами літератури бароко у відповідності з засадами нового стилю, внаслідок чого твори їх набували нової якості, неповторних оригінальних форм.

Важливу стимулюючу роль в розвитку літератури бароко в Італії відіграли католицька церква і придворні аристократичні кола. Церква прагнула використати виражальні можливості стилю бароко для розповсюдження своїх ідей і розширення сфери свого впливу на віруючих, тоді як феодальна знать вбачала в літературі бароко з її пафосом, високою патетикою і тяжінням до чуттєвості засіб прославлення своєї величі і могутності.

Італійська барокова література представлена всіма трьома літературними родами, але найповніше виявила вона свою суть в ліриці. Пояснюється це значною мірою тим, що лірична поезія віддавна відігравала важливу роль у житті освічених, привілейованих кіл італійського суспільства як засіб прикрашення дворянського побуту і як улюблений предмет занять різного роду салонів, об'єднань, асамблей тощо. Саме в ліриці італійських митців XVII ст. найбільш рельєфно закарбовані духовні пошуки, переживання, мрії, естетичні смаки і уподобання людей цієї доби. Примітною особливістю італійської барокової поезії є відсутність у ній яскраво виражених ірраціональних і містичних мотивів, таких характерних для тогочасної літератури інших європейських країн, зокрема німецької та іспанської. Натомість у ній домінують поширені в панівних колах ідеї і мотиви дворянського неостойцизму і гедонізму, а в плані естетичному — захоплення



формальним експериментаторством. У творах італійських поетів багато блиску, чисто зовнішніх красивостей, які нерідко шкодять глибині і правдивості зображення дійсності.

Італійська поезія XVII ст. висунула зі своїх рядів цілу низку талановитих поетів. Досить назвати хоча б таких відомих авторів поетичних збірок, як Габріеле Кьябрера (1552–1638), Фульєно Песті (1593–1646), Томазо Сильяні (1573–1651), Марчелло Джованетті (1598–1631) та ряд інших. Кожен з них зробив свій посильний внесок в розвиток італійського варіанту стилю бароко. Однак найбільш повно характерний дух поезії італійського бароко проявився у творчості Джамбатиста Марино (1569–1625) — одного з найпрославленіших поетів XVII ст., який дав своє ім'я цілому літературному напрямку в європейській літературі — маринізму.

Марино народився у Неаполі в родині юриста. Батько — відомий в інтелектуальних колах Неаполя знаток і любитель словесності періодично влаштовував у себе дома літературні вечори, на які запрошував місцевих письменників і поетів. У такій атмосфері у Марино рано пробудилася любов до поезії і пристрасть до літературної творчості — уже в дитячі роки він почав писати вірші.

Життєвий шлях Марино позначений різкими перепадами від крайньої бідності в юнацькі роки (батько фактично вигнав юнака з дому за небажання вчитися на правника) до розкоші і карколомної слави. Схильний до авантюри легковірний Марино не раз опинявся в скрутному і небезпечному становищі, тричі потрапляв за ґрати, звідки його щоразу визволяли знатні покровителі аристократи в знак вдячності за поетичні панегірики.

Аристократичне середовище, в яке Марино зумів проникнути завдяки приємній зовнішності, гострому і дотепному розумові, а також своєму поетичному талантові, визначили його світоглядні позиції — він був істинним сином свого віку — людиною бароко і в житті, і в творчості. Гедоніст за переконанням, Марино смисл свого існування вбачав у чуттєвих насолодах і в прагненні до слави, справжнім улюбленцем якої він був. Жодна книга його поезій не залишалася непоміченою. Уже перший випуск його трьохтомної книги поезій «Ліра» (1602) викликав справжній триумф.



Заворожена творчістю Марино французька королева Маргарита де Валуа — італійка за походженням, запрошує поета до Парижа, де він провів цілих 7 років в оточенні придворних кіл. Тісне спілкування Марино з літературними колами Франції мало значний вплив на розвиток французької придворної поезії.

Марино виступав не лише як поет, а і як прозаїк. Однак стихія Марино — лірика, саме в ліричних віршах і в ліричних відступах у поемах найповніше розкривається зміст і характер його неабиякого поетичного обдарування.

Марино значно розширив рамки ліричної поезії, зробив її здатною зображувати все те, що доступне людському сприйняттю. Він вніс нові фарби у любовну лірику, виступивши уже в перших своїх творах як опонент Петрарки і петраркізму. Образ коханої жінки у віршах Марино повнокровніший і конкретніший, ніж у його знаменитого попередника. На відміну від Петрарки, Марино любив земних, конкретних жінок і, не ідеалізуючи, возвеличував, прославляв їх.

У творах Марино марно шукати серйозних суспільно важливих проблем морально-етичного і соціального характеру — більшість віршів поета — про любов і природу. Поет насолоди, він основним своїм покликанням вважав оспівування радостей життя й утвердження культу чуттєвої краси реального світу. Разом з тим, гедонічні мотиви переплітаються в творчості Марино з мотивами марності життя, суму з приводу його швидкоплинності і скороминучості. Він пише весело й легко, прагнучи полонити читача мелодійністю вірша, мальовничістю картин природи, здивувати незвичністю образів, ускладненістю мовно-поетичних засобів-метафор, епітетів, порівнянь тощо. Одним з перших, одночасно з іспанцем Гонгоррою, Марино почав культивувати т. зв. «темний стиль», будучи переконаним у тому, що поезія твориться не для простого люду, а для людей освічених, інтелектуалів. Цією своєю стороною поезія Марино відповідала важливому ідейно-естетичному принципові стилю бароко, згідно з яким завдання митця полягає в тому, щоб змусити людину забути про потворну дійсність, заколисати її стримовану душу. Саме тому в поезії Марино багато такого, що тримає



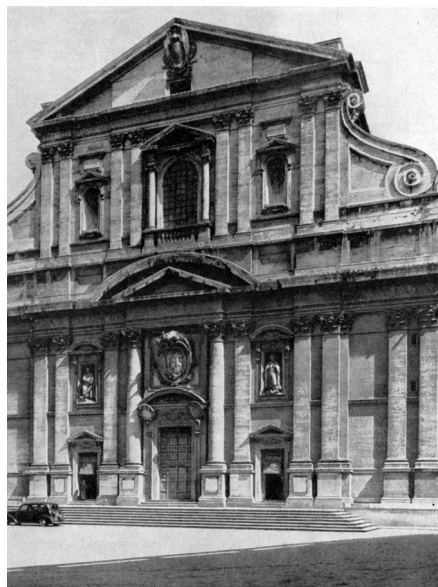
читача в стані постійного здивування. Він був винахідником т. зв. «кончетті» — віртуозних словосполучень, які змушували читача задумуватися над їх розшифруванням, а також несподіваних мовно-стилістичних зворотів на зразок «учений невіглас», «німий оратор», «радісний біль» тощо.

Марино надавав перевагу малим поетичним формам, найбільш улюбленими з яких були мадригал, канцонетта і сонет. Вірші його різноманітні за ритмом, відзначаються музичальністю і легко кладуться на музику.

Серед великих поетичних форм найбільш характерною для розуміння творчої манери Марино є велика за розміром лірична поема «Адоніс», написана у французький період життя поета і присвячена королю Франції Людовику XIII.

Поема являє собою своєрідний вільний переспів широко відомого античного міфа про любов богині Венери до вродливого юнака Адоніса. Своєрідність переспіву полягає в тому, що основні епізоди міфа послужили лише канвою для розвитку сюжету. Основний зміст поеми розкривається у численних ліричних відступах, вставках, епізодах, мальовничих описах природи, в яких перед читачем постає енциклопедична картина сучасної поетові дійсності. У поемі так чи інакше знайшли відбиття останні на той час наукові досягнення, нові географічні відкриття, актуальні політичні події доби. Поема просякнута пантеїстичними і гедоністичними мотивами, вражає рафінованістю і підкресленою галантністю стилю, насиченістю і винахідливістю вичурних метафор, порівнянь, епітетів. Все це шокувало сучасних поетові читачів і викликало неоднозначну оцінку його творчості. Одні вбачали в Марино генія, який відкриває нову добу в поезії, інші, навпаки, гостро критикували і засуджували за відхід від античної простоти форми і за формальне штукарство.

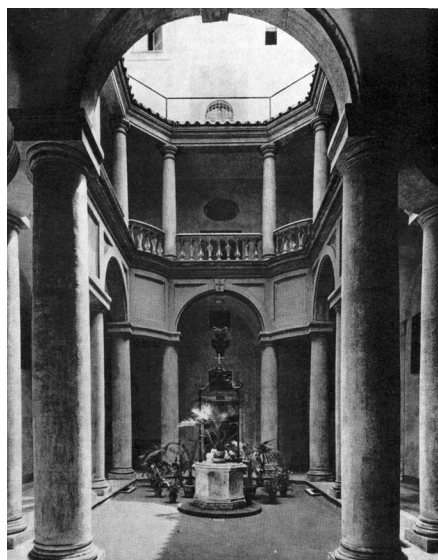
Творчість Марино залишила помітний слід не лише в італійській, а і у загальноєвропейській поезії. Під її впливом виникли і розвивалися такі стилістичні течії в літературі бароко, як гонгоризм в літературі Іспанії, преціозна література у Франції, метафізична школа поезії в англійській літературі.



Джакомо делла Порта. Фасад церкви
Іль Джезу в Римі. 1573–1584



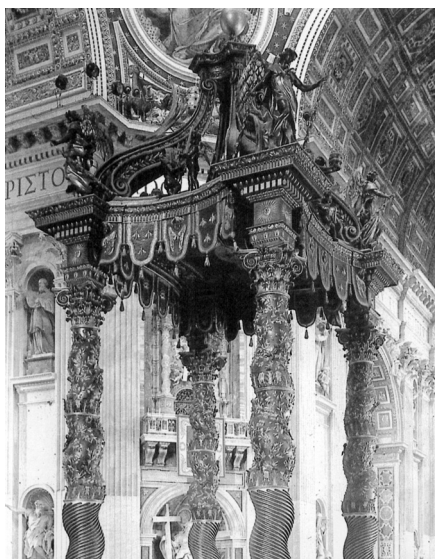
Лоренцо Берніні. Церква Сан Андреа
аль Квірінале в Римі. 1656–1667



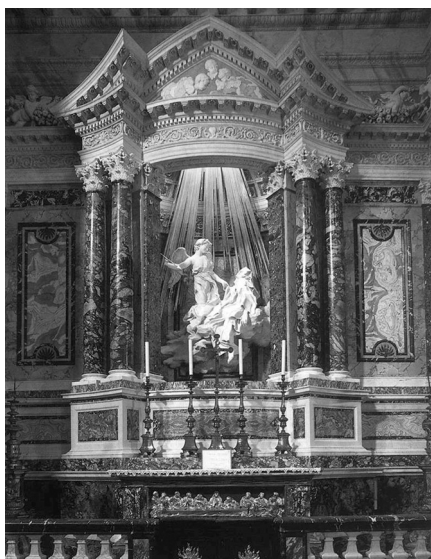
Франческо Барроміні. Церква Сан
Карло алле Куатро Фонтане в Римі.
1665–1667



Лоренцо Берніні. Собор св. Петра
в Римі. 1624–1633



Лоренцо Берніні. Балдахін у соборі
Св. Петра в Римі. 1624–1633



Лоренцо Берніні. Церква Санта Ма-
рія делла Вікторія. Фрагмент інтер'єру.
1645–1652



Лоренцо Берніні. Аполлон і Дафна.
1622–1625. Рим, галерея Боргезе



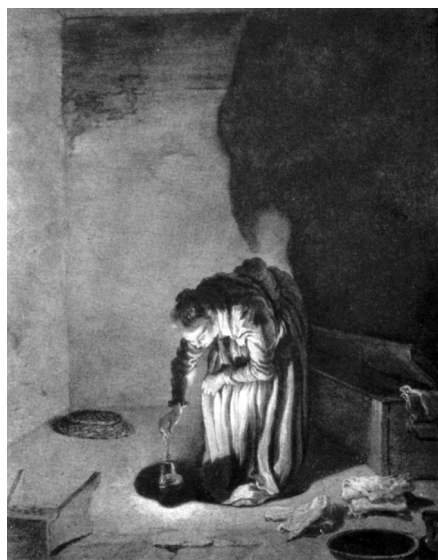
Лоренцо Берніні. Екстаз св. Терези.
1645–1652. Капелла Корнаро церкви
Санта Марія в Римі



Лоренцо Берніні. Портрет Людовика XIV. 1665. Версаль, Королівський палац



Лоренцо Берніні. Надгробок папи Урбана VIII. 1628–1647 рр. Рим, собор Св. Петра



Доменіко Фетті. Притча про загублену драхму. Близько 1622 року. Дрезден, Картинна галерея



Бернардо Строцці. Музикантша. 1620–1630 рр. Дрезден, Картинна галерея

2. ІСПАНСЬКЕ «ЄЗУЇТСЬКЕ» БАРОКО. ВІД РЕАЛІЗМУ ВЕЛАСКЕСА ДО МІСТИКИ ВАЛЬДЕСА ЛЕАЛЯ

Наймогутніша в недалекому минулому країна світу, володарка величезних колоній в Америці, Африці і Європі, Іспанія в останній третині XVI — у XVII ст. опинилася у становищі другорядної європейської держави. Причини такої метаморфози криються в характері соціально-економічного і державного устрою Іспанії — класичної феодально-абсолютистської монархії.

Колосальний приплив золота з колоній паралізував розвиток продуктивних сил країни. Занепадало промислове виробництво, розорялося сільське господарство, у становищі крайніх злиднів знаходилися плебейські низи міст. На грані виживання опинилося навіть дрібне дворянство — ідальгія. Багатства від грабежу колоній діставалася головним чином аристократії і вищому духовенству. Країні загрожувало банкрутство.

Прогресивному розвитку Іспанії перешкоджало також за-силля в країні ортодоксального католицького духовенства, яке, діючи в союзі з абсолютистською владою, сприяло укоріненню в народі покори і релігійного фанатизму. Все це доповнювалося розгулом інквізиції, яка жорстоко подавляла найменші прояви вільномудства.

Як це не парадоксально, саме XVII ст., і передусім його перша половина, стало добою небувалого піднесення іспанської національної культури, її «золотим віком». Пояснення цьому парадоксу слід шукати у специфіці історичного розвитку Іспанії, у процесі якого формувався і загартовувався національний характер іспанців. Творчі сили іспанського народу виростали з глибинного коріння народного життя і народної творчості, жилися



духовною спадщиною багатьох поколінь і гартувалися в горнилі національно-визвольної війни з маврами, у численних народних повстаннях, спрямованих проти соціального гноблення. Нагромаджені протягом століть творчі сили іспанського народу неминуче мусили вириватися назовні і на весь голос заявити про себе. Цим «колись» і стало, незважаючи на глибокий економічний і політичний занепад країни, XVII століття.

Виразником прогресивних тенденцій в іспанській культурі стали в основному представники дрібнопомісного дворянства — ідальгії, які, декласувавшись, зблизилися з народом. Кращі з них (письменники, маляри, скульптори тощо) зуміли відобразити у своїх творах наростаючий протест передових суспільних кіл проти існуючих у країні порядків. В літературі це виявилось у яскраво вираженій викривальній тенденції, в трагічному усвідомленні суперечностей життя, а в образотворчому мистецтві — у безкомпромісній правдивості образів.

Творчість іспанських митців XVII ст. несла в собі відбиток гострих суспільних суперечностей. Звідси — різкі контрасти, яких не знала такою мірою культура інших країн тогочасної Європи. З одного боку — непідкупна правда життя, утвердження високих гуманістичних і демократичних ідеалів, а з другого — крайня релігійна обмеженість, схильність до містичної екзальтації, які гальмували вільний розвиток творчих сил.

* * *

З усіх видів мистецтва найбільшими досягненнями позначене малярство Іспанії XVII ст. Розвиваючись, як і в інших країнах, в руслі бароко, воно, разом з тим, характеризується наявністю надзвичайно сильного реалістичного струменю і виразною демократичною спрямованістю.

Виникнувши на основі гуманістичних ідей, народних традицій і переосмислення реальної дійсності, іспанське малярство висунуло з свого середовища митців, які з нових позицій підійшли до зображення народного життя з його як привабливими, так і потворними сторонами. Інтерес до реальної дійсності, до ото-



чуючого людину світу матеріальних речей, роздуми про красу, звичайну людину з її щоденними турботами, болями і скупими радощами викликали появу нових жанрів, зокрема побутового жанру і натюрморту. Певну роль у появі і розвитку цих жанрів відіграв вплив на іспанських митців ідей «караваджизму», які у цей час набули поширення в ряді країн Європи. Творчість Караваджо приваблювала іспанських малярів своїм реалізмом, народністю типів, переконливою правдивістю форм.

Основними вогнищами малярства Іспанії, позначеного відчутними рисами реалізму, були в XVII ст. Валенсія і Севілья. Саме в цих художніх центрах, віддалених від королівського двору з його вишуканими аристократичними художніми уподобаннями, створювалися умови для розвитку нового, реалістично спрямованого малярства і появи цілого ряду митців, які стали гордістю не лише іспанського, а й світового мистецтва.

Валенсія дала Іспанії Хусепе Рібера, а Севілья — Франціско Сурбарана, Бартоломео Мурільйо і геніального Дієго Веласкеса.

Митець драматичного плану, Рібера звертається у своїй творчості в основному до зображення сцен мучеництва святих. Як відомо, твори цього жанру були надзвичайно популярними серед митців бароко. Характерною особливістю творів цього плану є те, що вони позначені мелодраматизмом і перебільшеним пафосом. Рібера зумів уникнути цих вад. Основне в його картинах — засудження жорстокостей і вираження глибоких людських переживань. Особливо показова в цьому плані картина Рібери «Свята Інесса» з Дрезденської картинної галереї. Створений Ріберою образ героїні — юної християнки, яка була піддана інквізицією жорсткому катуванню, є яскравим втіленням чистої, зворушливої і світлої юності. В картині правдиво передано тендітну фігуру дівчинки-підлітка, її вродливе обличчя з великими променистими очима, ніжні руки, шовкове золотаво-каштанове волосся. Картина виконана у вільній, широкій манері і відзначається багатим відтінками і рефlekсами колоритом.

Чільне місце в творчості Рібери посідає цикл зображень філософів, моделями для яких послужила конкретна натура — люди з



народу. Окремі з них, зокрема «Діоген» (1637, Дрезденська картинна галерея) свідчать про намагання митця проникнути у внутрішній світ людини. Значної правдивості у зображенні дійсності Рібера досяг у творах останнього періоду творчості, звернувшись до зображення народних типів («Хромоножка», 1642, Лувр) і жанрових сцен з народного життя («Поклоніння пастухів» та ін.).

В руслі стилю бароко пройшла і творчість Франціско Сурбарана (1593–1642) — своєрідного антипода Рібери. Якщо для творчості Рібери характерний драматизм і одухотвореність, то для творів Сурбарана — стримана суворість і емоційна урівноваженість.

Як і всі інші тогочасні іспанські маляри, Сурбаран розробляв в основному релігійну тематику, більшу частину його творчого доробку становили картини на теми життя і побуту ченців. Для багатьох його творів властиві риси містицизму. Більше того, у пізній період творчості митця ці риси стануть визначальними. Однак у період розквіту творчих сил (1630–1640-ті рр.) Сурбаран продемонстрував могутнє відчуття реального життя, яке владно заявляло про себе навіть у картинах суто канонічного релігійного характеру. Так, у творах, присвячених зображенню життя св. Бонавентури, зокрема в картині «Відвідини святого Бонавентури Фомою Аквінським» (Берлін, музей) подія середньовічної легенди перенесена митцем фактично в обстановку сучасного йому монастирського побуту, зображеного з матеріальною відчутністю. Герої картини зображені в типовому для тих часів чернечому одязі і наділені неабиякою духовною силою. Своєю зовнішністю вони нагадують простих селян, які, власне, і послужили для митця натурою.

Реалістичний струмінь в іспанському малярстві доби його «золотого віку» найбільш повно проявився у творчості Дієго Веласкеса, який перевершував всіх сучасних йому іспанських митців як широтою діапазону, так і глибиною проникнення в життєві явища. Він писав картини на жанрові, міфологічні, історичні сюжети, портрети, пейзажі, і в кожний з жанрів вносив щось своє, неповторне. Геніально обдарований від природи, Веласкес володів «таємницею» з допомогою простих засобів і прийомів



досягати такої правди життя, що виникає ілюзія його реального існування. При цьому він належав до тих рідкісних малярів, які зважувались писати картини без попередніх заготовок (шкіців), відразу на полотні, органічно поєднуючи безпосередні враження зі строго продуманою композицією.

Важливий внесок Веласкес зробив у розвиток техніки малярського мистецтва, зокрема у вирішення проблеми передачі у малярському творі світло-повітряного середовища, а також у галузі колориту. Бездоганної пластичної форми митець досягав не стільки лінією, скільки кольором, органічно поєднуючи їх можливості. У світовому малярстві до Веласкеса не було майстра, який міг би зрівнятися з ним у майстерності художніх узагальнень. У цьому плані творчість іспанця фактично виходить за межі мистецтва бароко.

Реалістична спрямованість творчості Веласкеса проявилася уже в ранніх його творах (1617–1621 років), виконаних у жанрі «бодеганес» (від ісп. «харчевня») — жанрових сценах з народного життя. В основі цих творів («Сніданок», «Водонос», «Служниця-мулатка» та ін.) лежить уважне вивчення реалій дійсності і прагнення до правдивого її відтворення. Манера моделювання фігур і облич персонажів з різкими переходами світла і тіней свідчить про вплив на тоді ще молодого іспанського митця малярської манери Караваджо.

У 1623 р. Веласкес отримав посаду придворного маляра короля Філіпа IV. Основним його обов'язком стає портретування короля і його родини. Зберігаючи в основному тип іспанського парадного портрета, виробленого майстрами XVI ст., Веласкес зумів надати йому життєвої правдивості завдяки урізноманітненню композиції і всезростаючої психологічної характеристики. Показовим у цьому плані є портрет Філіпа IV (1628, Прадо), з якого на глядача дивиться людина з холодним анемічним обличчям і відвислою нижньою щелепою.

Портрет і надалі залишається основним жанром творчості видатного митця. Портрети його набувають глибокого психологізму, стаючи все досконалішими за майстерністю виконання. Правда і гострота психологічної характеристики — це те, що виділяє Ве-



ласкеса з-поміж всіх інших тогочасних іспанських портретистів. До справжніх шедеврів світового портретного мистецтва належать портрети іспанського гранда Хуана Матеоса (1637, Прадо), герцога Олівареса (1638, Ермітаж), неперевершений за глибиною і багатогранністю психологічної характеристики портрет папи Інокентія X (1649, Рим, палац Доріо). Веласкес зумів передати багатогранний характер папи — людини хитрої, жорстокої, дволикої і в той же час — розумної, рішучої. Побачивши уже готовий портрет, вражений папа з ледь прихованим незадоволенням вигукнув: «Занадто правдиво». Однак портрет прийняв і навіть нагородив митця дорогим подарунком.

Митець доби бароко, Веласкес не міг обійти увагою міфопоетичну тематику, в розроблення якої вніс нові акценти. Звертаючись до зображення міфологічних сюжетів, він інтерпретує їх у жанрово-побутовому плані. Так, зображена на пейзажному тлі сцена випивки з ватагою бродяг бога Вакха («Вакх», Відень, 1628—1629) по суті майже нічим не відрізняється від розваг п'яних гультьяїв, які відбувалися в сучасних митцеві тавернах і які неодноразово ставали об'єктом зображення в його бодеганес.

Особливе місце серед творів Веласкеса на міфологічну тематику належить його знаменитій картині «Венера перед дзеркалом» (1657, Лондон, Національна галерея). Незвичайність цього твору уже в тому, що це чи не єдине зображення в іспанському малярстві XVI—XVII ст. оголеного людського тіла, що категорично заборонялося церквою. Композиційно цей твір нагадує картину Тиціана «Венера» (1538). Однак якщо в образі, створеному Тиціаном, знайшло вираження ідеальне начало — образ богині свідомо підноситься митцем над повсякденністю, то Венера Веласкеса — це краса реальної молодої іспанки, позначеної виразними національними рисами. Картина вишукана за колоритом і сповнена настроєм мрійливої задумливості.

Вершинними творами Веласкеса, які поєднують у собі всі кращі якості його мистецтва, дослідниками творчості митця небезпідставно вважаються картини «Меніни» і «Ткалі гобеленів» (обидві — в Прадо).



Картина «Меніни» («Фрейліни») є одночасно і жанровою сценою і груповим портретом. В центрі композиції — інфанта Маргарита у супроводі свого почту — фрейлін, карликів, придворних. В дзеркалі, зображеному на задньому плані картини, відкриваються постаті короля і королеви. На картині є і автопортрет автора — єдине достовірне зображення Веласкеса.

Композиція картини підпорядкована строгому ритму, центр її — образ інфанти Маргарити, яка готується вітати королівське подружжя. Маленька фігурка дівчинки вміло виділена світлом, а її вродливе личко м'яко обрамлене золотистим волоссям і акцентоване уважним спокійним поглядом. У надзвичайно майстерному гармонійному колориті картини домінують сріблясто-зеленуваті і коричневі тони. «Це не картина, а саме життя», — сказав про картину «Меніпи» видатний французький маляр і цінитель мистецтва Теофіль Готье.

Не менш майстерна і глибока змістом картина «Ткалі гобеленів» (1657) — один з перших малярських творів у загальноєвропейському мистецтві на теми з життя фабричного люду. В основі сюжету картини лежить міф про змагання легендарної ткалі Арахни з богинею Афінною у мистецтві ткання. Автор поетизує своїх героїнь — простих трудівниць. У них пружні тіла і вродливі обличчя, рухи і жести їх вивірені, впевнені. Особливо чарівний образ ткалі, фігура якої замикає композицію справа — саме з цим образом асоціюється легендарна ткаля Арахна. Ніхто і ніколи до Веласкеса не досягав такої майстерності в передачі світло-повітряного середовища. З великою майстерністю передано в творі і золотистий півморок, який огортає фігури переднього плану, і сонячне світло, що переливається кольоровими відблисками на дорогих нарядах придворних дам, зображених у глибині композиції.

«Ткалі гобеленів» — останній фундаментальний твір великого майстра. У 1660 р. під час придворного свята, влаштованого на честь одруження короля Людовика XIV з іспанською інфантою Марією, яке відбулося на острові Фазанів, Веласкес захворів на малярію і через кілька днів помер.



Творчість Веласкеса — вершина іспанського малярського мистецтва XVII ст. і одне з найвизначніших явищ світового мистецтва.

Останнім відомим представником іспанського малярства доби бароко був Бартоломео Естабан Мурільйо (1618—1682). Уродженець Севільї, він усе життя провів в рідному місті, де користувався великою повагою як людина і як видатний митець.

Як і всі іспанські маляри XVII ст., Мурільйо багато уваги приділяв релігійній тематиці, виконуючи численні замовлення церков і монастирів. Кращі твори митця на церковну тематику («Відпочинок на шляху до Єгипту», «Свята родина» та ін.) позначені реалістичною спрямованістю. Особливістю цих творів є ліричне трактування сюжетів. У них немає ні драматизму, властивого Рібєрі, ні суворой епічності Сурбарана, зате вони інтимніші і м'якші за настроєм і майстерніші за колоритом. Взагалі Мурільйо — один з найбільших колористів і майстрів світлотіні в іспанському малярстві XVII ст., однак колорит його базується швидше на ідеальному уявленні, ніж на реальному вивченні природи.

Реалістичні тенденції в творчості Мурільйо найповніше проявилися у творах на дитячу тематику. Ніхто з сучасних йому іспанських митців не умів так майстерно і зворушливо зображувати світ андалузських дітей, як Мурільйо. Хлопчики і дівчатка у творах митця — переважно діти вулиці — зображені за своїми немудрим заняттями і забавами: грають в кості, рахують свої злиденні копійки, ласують фруктами чи овочами. Твори ці позначені доброзичливим гумором, раніше не відомим іспанському малярству.

В останній період Мурільйо повністю зосереджується на розробленні релігійних сюжетів у відповідності з канонічними вимогами католицької церкви. У його «видіннях» і зображеннях святих виразно проявляються містичні тенденції і ноти сентиментальності.

* * *

Скульптура доби бароко значно відставала у своєму розвитку від малярства. Як і в часи Середньовіччя, вона була цілком підпорядкована архітектурі і носила релігійний зміст. Виготовлялися

головним чином статуї Христа, Богородиці, святих мучеників, якими прикрашалися храми, а також скульптурні групи з зображенням сцен з Біблії — так звані «пасос» — учасники релігійних процесій проносили їх вулицями у дні релігійних свят.

Основним критерієм оцінки скульптурних творів була їх правдоподібність — у віруючих повинно було виникати враження цілковитої реальності зображеного, здатне викликати релігійний екстаз. Для досягнення цієї мети статуї нерідко прикрашалися справжніми тканинами, мереживом, дорогоцінностями, рани святих «кровоточили», з кришталевих очей текли «сльози», ноги і руки рухалися на шарнірах.

Провідними майстрами іспанської скульптури першої половини XVII ст. були Грегоріо Фернандес (1576—1636) і Хуан Мартин Монтаньєс (1568—1649). Перший з них репрезентував північну художню школу з центром у Вальядоліді, другий — південну, Севільську.

Провідною рисою творчості Фернандеса було поєднання старанної передачі натури з драматизмом образів, що особливо виразно проявилось у головному творі майстра — скульптурній групі «Оплакування» (Вальядолід, музей). В образі Богоматері, яка оплакує свого сина, автор зумів досягти великого емоційного напруження. У вираженому жесті правої руки Марії відбилися і релігійний порив, і невтішне материнське горе.

На відміну від драматизму Фернандеса, Монтаньєс у своїй творчості тяжів до ліризму і високої пластичної досконалості. Образам митця притаманні спокій, задумливість, споглядальність і, разом з тим, — одухотвореність, внутрішня сила.

З творчістю Монтаньєса пов'язане поступове звільнення іспанської скульптури від архітектурного «гніту», поява перших окремо стоячих статуй, не прив'язаних до архітектурної будівлі (статуї відомого діяча католицизму Ігнатія Лойоли, бюст Філіппа IV для кінної статуї короля та ін.). Твори цього плану свідчать про дотримання митцем пропорцій людського тіла, як і про його увагу до внутрішнього світу людини.

Твори Монтаньєса викликали захоплення сучасників. Особливою популярністю користувалися розфарбовані дерев'яні ві-



втарі, а також розп'яття, серед яких найбільш знамените розп'яття «Христа Милосердя» з собору у Севільї. Популярність Монтаньєса була настільки великою, що Веласкес увіковічнив митця в своєму портреті, а поети присвячували йому свої вірші.

* * *

В перших десятиліттях XVII ст. з'являються перші ознаки стилю бароко в іспанській архітектурі. Так, церква єзуїтської колегії в Саламанці побудована за зразком відомої церкви Іль Дезу в Римі, а фасад собору в Гранаді щедро прикрашений декоративними елементами. Однак справжнього розквіту стиль бароко набуває в іспанській архітектурі другої половини XVII і у XVIII ст. У цей час в країні розгортається широке будівництво архітектурних споруд головним чином культового призначення, а також перебудова готичних і ренесансних фасадів у модному уже на той час стилі бароко. Утвердження цього стилю пов'язане з творчістю архітектора Хосе Беніто Чуррігери, ім'я якого дало назву цілому напрямку в історії іспанської архітектури — т. зв. «чуррігереско».

Якщо в будівлях самого Чуррігери проявилися лише окремі риси бароко, то в творчості його синів Хоакіна і Альберта, а також у його послідовників, риси бароко набули системного характеру.

Найбільш характерною ознакою стилю «чуррігереско», який став синонімом поняття «іспанське бароко», є виняткова пишність декоративного оздоблення архітектурних споруд, як фасадів, так і інтер'єрів, скульптура в них фактично витісняє архітектуру. Основна спрямованість творчості архітектора фактично зводилася, власне, до оформлення того чи іншого декоративного елемента будівлі (центрального портала, окремої, особливо нарядної вежі, якоїсь декоративної деталі тощо). І все це — при стримано оформленій площині стін. Яскравим зразком архітектури «чуррігереско» є, зокрема, декоративне оформлення фасаду кафедрального собору Сант Яго в старовинному галісійському місті Сант Яго де Компостела.



В літературі Іспанії стиль бароко сформувався в умовах тісної взаємодії з ренесансним мистецтвом, позиції якого, особливо в першій половині XVII ст., були ще досить сильними. Саме цим пояснюється те, що в творчості таких майстрів слова, як Тирсо де Моліне, Кеведо і навіть Кальдерон так сильно відчуються відголоски ренесансних ідей і проблем. Важко переживаючи крах ренесансного гуманізму, ці, як і інші іспанські майстри слова, багато в чому залишаються не лише спадкоємцями а й продовжувачами ренесансних традицій. Однак їх гуманізм набув уже нового, специфічного характеру, який згодом одержить назву «трагічного гуманізму». В основі цього гуманізму була закладена вимога євангельської чистоти вчення Христа і його апостолів.

Другою важливою особливістю літератури іспанського бароко є її орієнтація на елітні, аристократичні кола суспільства, а також різке протиставлення мистецтва і реальної дійсності. Мистецтво, як своєрідний символ краси і гармонії, рішуче протиставлялося потворності і хаосу реального життя. Разом з тим наголос робився на тому, що мистецтво — річ складна і доступна розумінню лише освічених, підготовлених до цього людей, вихованих на традиціях античної культури.

«Аристократизація» мистецтва особливо яскраво виявилася у мовній практиці іспанських письменників доби бароко, в якій сформувалися дві протилежні одна одній стильові концепції — окультизм (культеранізм) і концептизм.

Основоположник окультизму поет Луїс Гонгора (звідси синонім до терміну «окультизм» — термін «гонгоризм») обстоював «складну поезію», яка виключала б бездумне читання поетичного твору, змушуючи читача «розшифровувати» його зміст, оскільки вважалося, що уже одне переборення труднощів при читанні приносить естетичне задоволення. Культивуючи «темний стиль», окультисти вдавалися до штучного ускладнення синтаксису, первантажували свої твори латинізмами, громіздкими метафорами,



міфологічними образами тощо. Консептивісти теж культивували «важкий стиль», однак здійснювали це іншими засобами, вдаючись до словесної гри, ідіоматичних висловів, пародіювання звичних словосполучень тощо. Найбільш яскраве вираження консептивізму одержав у творчості Франциско де Кеведо. І це була не просто гра, яку так цінували освічені люди XVII ст., а намагання з допомогою мовних засобів досягти глибшого розкриття суттєвих сторін реальної дійсності. Найбільш типовими представниками літератури іспанського бароко були Гонгора (поезія), Кеведо (проза) і Кальдерон (драматургія).

Луїс де Гонгора-і-Арготе (1561–1627) народився в м. Кордова у збіднілій дворянській родині. Вчився в Саламанському університеті, де студіював теологію. У 1685 р. одержав сан священника, однак через «легковажний» спосіб життя, зокрема за писання світських віршів, тривалий час залишався без роботи і терпів переслідування з боку церкви і влади.

Твори Гонгори стали відомі широкому літературному загалу лише після виходу посмертної збірки «Твори у віршах іспанського Гомера» (1627). До збірки увійшли ліричні вірші митця (сонети, романси, оди, пародії), поема «Легенда про Поліфема і Галатею», а також незакінчена поема «Усамітнення».

Наскрізний мотив збірки суто барочний. Потворній дійсності з її непереборними протиріччями, безперспективності існування поет протиставляє естетичну утопію ідеального світу — «красиву неправду» — єдиний притулок, де людина може сховатися від дисгармонії оточуючого її світу, від пануючих у світі зла і користі. Таким притулком в «Легенді про Поліфема і Галатею» виступає залитий сонцем багатобарвний і радісний світ Галатеї, протиставлений темному, похмурому і потворному світові Поліфема.

Створенню поетичної мрії про золотий вік людства, в якому панують добро, любов і справедливість, Гонгора підпорядкував весь арсенал своїх художніх засобів, домагаючись ідеальної довершеності твору. Прикладом виняткової вимогливості поета до художньої форми можуть послужити, зокрема, глибоко поетичні описи природи в незакінченій поемі «Усамітнення».



Іспанська проза бароко найповніше представлена творчістю Франціско де Кеведо (1580–1645). Нащадок знатного дворянського роду (батько був секретарем, а мати — фрейліною королеви), Кеведо одержав блискучу освіту і був одним з найпрогресивніших людей свого часу. Крім глибоких знань в галузі філософії, історії, теології, античної культурної спадщини, він ще й володів багатьма мовами: давньогрецькою, латинською, древньою єврейською, а також французькою, португальською, арабською. За незалежне, критичне ставлення до політики іспанського абсолютизму Кеведо наприкінці життя майже чотири роки провів у в'язниці.

В історію іспанської літератури Кеведо увійшов як визначний сатирик, автор гострокритичних памфлетів, новел, поетичного трактату «Політика Бога, правління Христа і тиранія Сатани», а також пікареского роману «Історія життя пройдохи дона Паблоса» (1626) — широкої панорами іспанської дійсності XVII ст.

Риси, характерні для світобачення і світорозуміння людини бароко, проявилися передусім у похмурій атмосфері безвихідності соціального середовища, в якому живуть і діють герої творів Кеведо, у багаторазовому зверненні автора до жанру сновидінь, сюжети яких розгортаються у потойбічному світі, в обстоюванні письменником ідей християнського гуманізму і «народної монархії» як форми державного устрою, а в плані формального — у широкому використанні засобів гротеску, гри слів, у калейдоскопічній зміні подій, описів природи і персонажів з метою викликати у читача враження фантазмагорії реального життя.

Формування і становлення драматургії іспанського бароко відбувалося в умовах гострої ідеологічної боротьби навколо театру. Гуманістично спрямований театр «золотого віку», репрезентований творчістю Лопе де Веги і його послідовників, не влаштовував фанатичних прибічників Контрреформації, які настійно домагалися заборони світських театральних вистав. Драматичні твори піддавались суворій цензурі з боку церкви на їх відповідність канонічним приписам. Авторі п'єс, а також актори піддавалися осуду в церковних проповідях священнослужителів і в релігійних виданнях.



У таких несприятливих умовах протікала творчість майстрів іспанської барокової драми і зокрема найвидатнішого серед них — Педро Кальдерона (1600—1681).

Педро Кальдерон де ля Барка належав до старовинного дворянського роду. Після закінчення єзуїтської колегії в Мадриді навчався в Саламанському університеті, де вивчав теологію, філософію, схоластику і право. Уже в юнацькі роки Кальдерон став відомим як автор талановитих віршів і п'єси «Каяння, честь і влада» (1622), яка стала тріумфальним дебютом його драматургічної творчості.

Після смерті Лопе де Веги (1635) Кальдерон, обласканий королем, стає провідним придворним драматургом. Досить вдало склалася і церковна кар'єра Кальдерона. У 1651 р. він займає сан священника і стає духівником короля Філіппа IV.

І все ж обставини життя і діяльності Кальдерона не були безхмарними. В 40-х рр. XVII ст. указом короля двічі припинялася діяльність в Іспанії всіх театрів, протягом тривалого часу Кальдерон змушений був писати переважно п'єси релігійного змісту.

Літературна спадщина Кальдерона значна за обсягом і різноманітна за жанрами. Він писав популярні у той час комедії про кохання, так звані «комедії інтриг» («З коханням не жартують», «Дама невидимка» та ін.), у яких персонажі (переважно дворяни) діють у відповідності з неписаними законами куртуазності, пристрасті перевіряються і контролюються розумом. Значну частину п'єс Кальдерона складають «драми честі», у яких честь трактується то в станово-дворянському розумінні, включаючи визнання кровавої помсти («За таємну образу — таємна помста», 1635), то з позицій християнського гуманізму як властивість душі, дарованої Богом, незалежно від її соціального походження («Саламейський скальд», 1642—1644).

Особливе місце в драматургічній спадщині Кальдерона посідають релігійні і морально-філософські драми («Поклоніння Хресту», «Чудодійний маг»), у яких характер барокового мислення і світорозуміння драматурга проявилися найбільш повно і переконливо. Кальдерон розкривається у драмах цього ряду як митець доби страшного лихоліття. Світ, який він зображує, глибоко



хворий, сповнений кривавих злочинів і рокових випадковостей, у якому вирують руйнівні пристрасті, карають невинних, у якому людина винна уже в тому, що родилася на світ. Найвизначнішим твором Кальдерона, як і всієї не лише іспанської, а й загальноєвропейської літератури є драма «Життя — це сон» (1632–1635), у якій визначний драматург порушив надзвичайно актуальну проблему ідеології бароко — проблему протиборства всередині людини непримиренних начал — добра і зла.

Одним з джерел драми «Життя — це сон» послужила для Кальдерона середньовічна повість про Варлаама і Іосафата, в якій розповідається про індійського царевича Іосафа, батько якого, боячись, що його син стане християнином, тримав його в неволі у віддаленому палаці. Однак до бажаного результату це не привело. Випадково зустрівшись з християнином-самітником, Іосаф під впливом розмов з ним зрозумів, що розкіш і влада — це не що інше, як сон і омана, і теж стає християнином.

З подібною сюжетною схемою зустрічаємось і в драмі Кальдерона «Життя — це сон». Спадкоємець польського короля Базиліо Сігізмундо за пророкуванням астрологів мав стати страшним тираном. Щоб уникнути лиха, яке могло статися з ним і його королівством, Базиліо ізолював сина ще дитиною у віддаленій вежі, де з ним поводитися як із справжнім злочинцем, породжуючи тим самим в його душі звирячу ненависть до всього, що його оточувало. Коли Сігізмундо досяг повноліття, король вирішив переконатися у правдивості пророкування. Юнакові дали напитися снодійного зілля і в стані сну, переодягненого в одяг принца, привезли до королівського палацу. Поведінка принца після пробудження підтвердила пророкування. З перших же днів у палаці він почав поводити себе непередбачувано, виявляючи неповагу і жорстокість, погрожуючи помститися навіть рідному батькові. В результаті Сігізмундо знову після усипляння повернули до тюремної вежі, де він продовжував терпіти пригнічення і знущання.

І все ж, всупереч пророкуванням, в результаті рішучих дій повсталого народу, який не бажав мати на престолі іноземного принца, Сігізмундо таки одержав королівську владу, після чого його



поведінка різко змінилася. Простивши батька і своїх мучителів-тюремників, Сигізмундо стає добрим і мудрим правителем.

Як правило, подібні різкі зміни в житті і поведінці персонажів у творах бароко відбуваються по волі надприродних сил. Типовий представник бароко, Кальдерон у даному випадку далекий від сліпого наслідування догматів католицизму. Сигізмундо зумів перебороти в своїй душі жорстокі звірячі інстинкти, породжені вчиненою по відношенню до нього несправедливістю, і завдяки величезним зусиллям волі і розуму здобути перемогу над самим собою. Усвідомлення марності земних пристрастей дозволило йому добровільно надати перевагу добру над злом. Таким чином, у драмі «Життя — це сон», як і в ряді інших творів, знайшли вираження характерні для бароко ідеї християнського гуманізму.

Своєрідний раціоналізм мислення Кальдерона виявився і в художній структурі його творів. Кальдерон не лише удосконалював драму, яка склалася зусиллями Лопе де Веги і його послідовників, а й виробив власну драматургічну манеру. Як драми, так і комедії митця відзначаються до деталей продуманою композицією, підвищеною інтенсивністю драматичної дії, зосередженості, як правило, навколо двох основних персонажів, а також винятковою експресивністю мови, у якій автор часто використовує мовно-стилістичні засоби і прийоми як культистської, так і концептистської поезії.

Починаючи з середини XVII ст. іспанське мистецтво, як і культура загалом, вступають у полосу затяжної і глибокої кризи. Панівне становище в ньому зайняло придворне аристократичне мистецтво, репрезентоване творчістю митців, твори яких відзначаються, з одного боку, високою технічною майстерністю, а з другого — простотою змісту, повною відірваністю від реального життя. Католицька церква, уособлена Орденем єзуїтів, взяла під свій суворий контроль всі види мистецтва, цілковито підпорядкувавши їх служінню релігії. У творах скульптури, малярства, літератури все частіше з'являються прояви релігійної екзальтації, містики, риси натуралізму. У скульптурі масового поширення набувають розфарбовані статуї святих у функції «дійових осіб»



театралізованих видовищ, які ілюстрували епізоди священної історії. Зображені в натуральну величину, вони поставали перед глядачем в оточенні реальних предметів. Так, наприклад, в зображенні «Таємної вечері» скульптура Франціско Серсільо статуї Христа і дванадцяти апостолів «сиділи» за справжнім столом, накритим стравами. Апогеем занепаду малярського мистецтва стала творчість севільського маляра Вальдеса Леаля (1622–1696) — релігійного фанатика і крайнього песиміста. Картини цього майстра, зокрема сумнозвісні «Алегорії смерті», вражають своїм моторошним змістом і безнадійністю. В літературі провідного значення набувають ідеї містики.

Таким чином, на рубежі XVII–XVIII ст. в Іспанії сформувався особливий, найбільш консервативний варіант стилю бароко. «Експортований» єзуїтами в інші католицькі країни Європи, і трансформований у відповідності з місцевими традиціями, він згодом одержить назву «єзуїтського бароко».



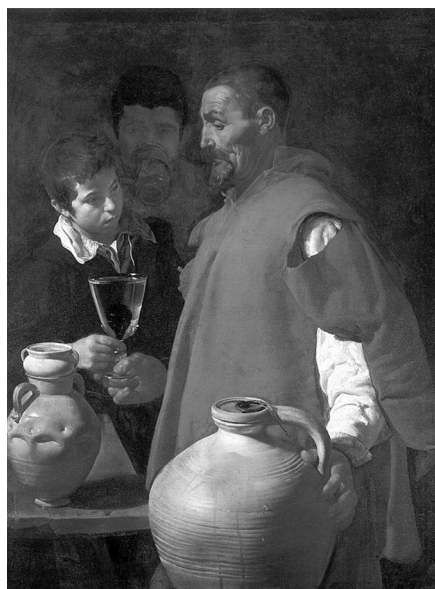
Хосе де Рібера. Хромоножка. 1642.
Париж, Лувр



Франціско де Сурбаран. Портрет
доктора Саламанського університету.
1658–1660. Бостон, музей Гардне



Алонсо Кана. Св. Інеса. Бл. 1635–1637.
Берлін



Дієго Веласкес. Водонос. Бл. 1620.
Лондон, збірка Велінгтона



Бартоломео Естабан Мурільо. Діти з
фруктами. Між 1645 і 1655. Мюнхен.
Стара Пінакотека



Фернандо Касос де Нуова. Західний
фасад церкви в Сант Яго де Компос-
телла. 1738–1747



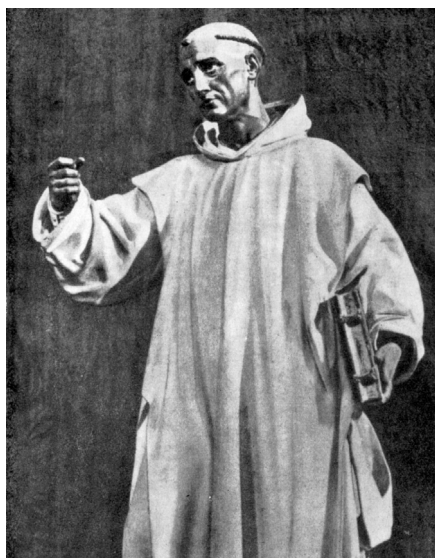
Дієго Веласкес. Вакх. 1628–1629. Мадрид, Прадо



Грегоріо Фернандес. Оплакування. 1617. Вальядолід, музей



Мануель Веспесі де Аревало. Сакристія
картезіанського монастиря в Гранаді.
1727–1764



Мартинес Монтаньес. Святий Бруно.
Близько 1634 року. Севілья, музей

3. МИСТЕЦТВО «ТРАГІЧНОГО ГУМАНІЗМУ» (БАРОКО В НІМЕЦЬКИХ КРАЇНАХ)

Майже всю першу половину XVII ст. на території Німеччини вирувала кровопролитна Тридцятилітня війна (1618–1648). Спущена та обезлюднена, розділена на десятки дрібних самостійних держав — князівств, курфюрств, «вільних» імперських міст, країна являла собою одну суцільну рану. Повсюдне введення кріпосного права негативно позначилося на всьому соціально-економічному становищі німецьких держав, привело до повного занепаду сільськогосподарства, торгівлі, загальмувало розвиток початкових форм капіталістської промисловості. Німецька буржуазія не зуміла об'єднатися і захистити свої політичні права і перебувала в повній залежності від феодалів. Все це не могло не позначитися на розвитку німецької культури. Культурно-мистецьке життя в XVII ст. на німецьких землях ледь животіло, а часом і зовсім завмирало. Передусім це стосується архітектури і образотворчого мистецтва. Досить відзначити, що від першої половини XVII ст. до наших днів не дійшло жодної архітектурної будови, яку можна було б віднести до визначних архітектурних пам'яток доби.

Лише в другій половині XVII ст. на сплюндрованих війною німецьких землях поступово починає відроджуватись культурне життя. Настає новий етап у розвитку німецького мистецтва — в ньому загострюються тенденції, які визначатимуть напрями його подальшого розвитку. Визначальною з цих тенденцій стає утвердження стилю бароко і передусім — в літературі, яка на відміну від архітектури і образотворчого мистецтва розвивалася надзвичайно інтенсивно, гостро реагуючи на події реального життя. Важливу роль в її розвитку відіграв поет і теоретик мистецтва Мартин Опіц (1597–1657), який у своїй праці «Книга про німецьку мову» рішуче поставив питання про необхідність формування єдиної



німецької літературної мови. Опіц звернувся до німецьких літераторів з закликом вивчати і використовувати досвід античних, а також сучасних італійських і французьких авторів. Формуючи завдання літератури, він наголошував на її ролі у моральному вихованні людини. У добу страшного лихоліття, яке в той час переживав німецький народ у зв'язку з подіями Тридцятилітньої війни, ця проблема набувала особливої актуальності. Заслугою Опіца перед німецькою літературою було й те, що він увів замість силабічної силабо-тонічну систему віршування, яка відкривала широкі можливості для розвитку німецької поезії.

У своїй поетичній творчості Опіц, поряд з наскрізною для німецької поезії темою війни, розробляв також традиційні для ренесансної поезії мотиви: оспівував чуттєву любов, поетизував рідну природу, вдаючись до жанрових форм сонета, а також до не обмеженого строгими канонами жанру пісні. Опіца високо шанували його сучасники, називаючи то німецьким Гомером, то німецьким Вергілієм.

Після смерті Опіца в німецькій поезії наступила похмура полоса бароко з його песимізмом, характерними роздумами про час і вічність, життя і смерть, про марність людського існування, схильністю до містики, релігійної екзальтації, надмірної експресивності образів.

Найвидатнішим представником німецької барокової поезії був Андреас Гріфіус (1610–1664) — поет трагічної долі, якому судилося пережити всі страхіння Тридцятилітньої війни. Злигодні, поневіряння, переслідування батьків за протестантське віросповідання, рання смерть батьків, жахи війни — все це випало на роки дитинства і юності майбутнього поета. Лише завдяки вітчиму — людині добрій і душевній, Гріфіусу пощастило отримати освіту в одній з гімназій м. Данціга.

Свою поетичну творчість Гріфіус розпочав латиномовними віршами, однак скоро перейшов на рідну німецьку мову. Уже перша збірка зробила ім'я поета відомим і популярним завдяки вміщеному в ній знаменитому сонету «Сльози вітчизни», яким Гріфіус відгукнувся на події Тридцятилітньої війни.

Поезія Гріфіуса — кульмінація тих трагічних песимістичних настроїв, які були породжені у свідомості передових людей Німеччини подіями Тридцятилітньої війни. Майже кожен вірш поета — це кривава рана вразливої душі. Війна принесла з собою безпросвітний морок, хаос, безнадію і невимовні страждання. Звідси стають зрозумілими й всі інші мотиви поезії Гріфіуса, у яких розкривається барокове світовідчуття поета: роздуми про марність існування, уявлення про людину як іграшку у руках невимовної долі. Єдине, що залишається людині, за переконанням поета, що може дати їй можливість перебороти відчуття хисткості і марності свого існування і таким чином прилучитися до вічності — це виявляти непохитність духу, вірність моральному обов'язку у найкритичніші моменти життя. Таким чином, у поезії Гріфіуса переплітаються ідеї стоїцизму з глибоким почуттям релігійності.

Як і всі інші поети бароко, Гріфіус широко використовує метафорику, різного роду риторичні прийоми, повтори, антитези тощо, однак вони завжди підпорядковані ідейному задуму.

З іменем Гріфіуса пов'язане становлення не лише німецької поезії, а й драматургії — як її трагедійного, так і комедійного жанрів. Теми і сюжети для своїх трагедій («Лев Армянин, або Цареубивство», «Катерина Грузинська» та ін.) Гріфіус запозичував з історичних джерел, однак вирішував у них проблеми сучасності, намагаючись на матеріалі історії збагнути зміст свого часу. Поряд з основними мотивами бароко — мотивами суєтності людського існування, боротьби добра зі злом, які постійно варіюються в поезії митця, Гріфіус у своїх трагедіях порушує також проблеми політичного характеру, переводячи їх, як правило, у моральну площину. У цьому плані показова трагедія «Лев Армянин, або Цареубивство». Будь-яка влада, досягнута нечесними засобами, — згубна. Такий висновок впливає з цього твору Гріфіуса, героєві якого пророкувалася доля узурпатора і безславна смерть.

Дотримуючись аристотелівської концепції жанру трагедії, Гріфіус намагається вразити читача чи глядача силою трагізму і тим самим змусити його замислитись над сенсом людського існування. Час дії у трагедіях митця зведений до мінімуму і об-



межений всього кількома годинами ночі, протягом яких і відбувається фатальний перехід від величі героя до його падіння, від життя до смерті. Всю систему художніх засобів Гріфіус підпорядковує барочному принципіві — контрасту, який виступає на всіх рівнях — ідейному, тематичному, композиційному, мовному. Важливу роль при цьому відіграє емблематика, яка пронизує всі його трагедії, формуючи її образний світ.

На відміну від трагедій, комедії Гріфіуса («Закоханий привид», «Улюблена Розочка» та ін.) розробляють традиційну для бароко тематику суєти людських пристрастей, які розгортаються на побутовому ґрунті і ґрунті побутових життєвих ситуацій. Героями комедій драматурга виступають представники простолюду — селяни і городяни. Основними засобами комізму в них служить мова персонажів, насичена словами іноземного походження, діалектизми, варваризми тощо.

Поряд з поезією і драматургією в добу бароко бурхливо розвивається німецька проза, з жанрів якої провідне місце посідає роман. Поширюються зокрема придворно-історичні романи, сюжетами для яких служили біблійні джерела і події стародавньої історії, а також популярні в добу бароко «галантні романи». І один і другий типи базувалися на бароковому світорозумінні, на концепції недосконалості світу, його хисткості і хаотичності. Як протипага творам цього типу з'являється демократичний роман сатиричного спрямування, найвизначнішим представником якого був Ганс Гріммельсгаузен (повне ім'я Ганс Якоб Крістоф Гріммельсгаузен, 1622–1676).

Дитинство і юність майбутнього письменника — уродження невеликого імперського містечка Гельгаузен припали на трагічні роки Тридцятилітньої війни, яка ще підлітком затягнула його у свій страшний вир. За час свого мандрування дорогами війни Гріммельсгаузен побував то в одному, то в іншому з ворожих таборів і в різних ролях — був і рядовим мушкетером, і писарем, і конюхом, і секретарем полкової канцелярії тощо. Накопичені за роки війни враження він згодом увіковічнить у яскравих, сповнених трагізму образах.



З цілої серії романів, які належать Гріммельсгаузену, найвизначнішим є роман «Симплісімумс» (1668) — один з найвизначніших творів загальноєвропейської барокової прози.

В центрі уваги автора — події війни, яка вирувала на німецьких землях протягом трьох десятиліть і залишила після себе страшні картини зруйнованих міст і сіл, скалічені душі тих, кому пощастило пережити війну.

В основі сюжету роману — життєва доля головного героя твору — Симпліція Симплісімумса (неіснуюче, вигадане ім'я, що в перекладі означає найпростіший із простих — простаць, простацьок). Обравши саме таке ім'я для свого героя, автор тим самим підкреслив, що на все зображене в творі він дивився очима простої людини, тобто очима народу.

Тернистий шлях героя — селянського хлопця-підлітка розпочинається з моменту, коли в його рідне село вдерлися ландскнехти і вчинили звірачу розправу над його жителями. Події, що розгорнулися в ході війни, привели Симпліція в середовище солдат. Обставини змушують його і самому брати участь у звірствах і грабежах. Пройшовши пекло війни, побувавши і мародером, і полоненим, а згодом ще й паломником і мандрівником, Симпліцій при всіх обставинах намагається зберегти свою людську гідність. Не маючи сил активно протистояти злу, він не може і примиритися з ним. Душа його прагне добра і справедливості. Все це змушує його врешті-решт прийняти єдино можливе для себе рішення — усамітнитися на безлюдному острові і зайнятися звичною для нього хліборобською працею.

При всій своїй конкретності образ Симпліція — образ символічний і являє собою не що інше, як продукт філософських роздумів автора про людський світ, роздуми важкі і похмурі. Як істинний митець бароко — скептик і песиміст, Гріммельсгаузен не вірить у стабільність буття — все в творі нестійке, мінливе і мінливість ця трагічна, а звідси і доля людини у цьому світі невтішна і плачевна. Разом з цим, образ Симпліція — це приклад непорушної цінності людини, оскільки пройшовши муки пекла, герой роману зумів зберегти свою людську гідність. Прихильник



ідеї стоїцизму, людина глибоко релігійна, автор роману бачить порятунок у неухильному дотриманні істинно християнських ідей, а також у твердості в моменти найтяжчих випробовувань.

Гріммельсгаузен створив у своєму романі власну модель світу, яка, поряд з картинами реального життя, включає в себе і елементи народної фантастики і демонології — характерної і майже обов'язкової ознаки барокової літератури.

Надзвичайно популярна серед сучасників, творчість Гріммельсгаузена у XVIII ст. була майже забута і набула справжнього поцінування лише в XX ст., викликавши захоплення таких видатних представників німецької літератури, як Т. Манн, Й. Брехт, Й. Бехер та ін., які побачили в романі багато спільного з тим, що відбувалося в Німеччині в роки розгулу фашизму.

* * *

Про розвиток архітектури бароко в Німеччині можна говорити лише починаючи з першої третини XVII ст., коли в країні після тривалої перерви, викликаной Тридцятилітньою війною, пожвавлюється економічне життя і розгортається як культове, так і світське будівництво. Кожен з володарів князівств чи курфюрств прагне побудувати палац у місті або заміську резиденцію, запрошуючи до цього іноземних майстрів. На рубежі XVII—XVIII ст. будівельний бум охопив майже всі німецькі землі, набравши особливого розмаху в Баварії, Саксонії і Пруссії. Пишні барокові споруди повинні були свідчити про силу і славу монархічних режимів, аристократії і католицької церкви.

У 1660 р. в столиці Баварії Мюнхені була побудована перша барокова споруда — Театинська церква, яка послужила зразком для інших, пізніших церковних споруд. Будували церкву італійські архітектори А. Бареллі та Е. Цукколлі, які надали церкві рис, властивих італійській церковній архітектурі. Цукколлі належить також авторство палаців Люстхейм і Шлейсхейм поблизу Мюнхена. Примітною особливістю цих споруд є те, що обидва палаці розміщені один проти одного і з'єднані між собою широкою алеєю і каналом. Помітний слід в німецькій архітектурі залишив

також француз Франсуа Кювільє, з творчістю якого пов'язане проникнення в німецьку архітектуру стилю бароко.

В першій половині XVIII ст. розгортається творчість перших видатних німецьких архітекторів Бальтазара Неймана (1687–1753) і Маттеуса Даніеля Пьоппельмана (1662–1736). Перший з них прославився як автор Вюрцбургської Резиденції (1719–1744) — велетенського палацу з чотирма внутрішніми дворами і трьома павільйонами. Палац розкішно декорований скульптурою і чудовими розписами видатного італійського маляра Тьєполо. МаттеусДаніель Пьоппельман висунувся в перші ряди німецьких архітекторів завдяки побудованому ним в Дрездені знаменитому ансамблю Цвінгер — резиденції курфюрста Саксонії Фрідріха Августа (залишився незавершеним). Ансамбль вражає багатством скульптурного оздоблення і різноманітністю його форм. Людські фігури, які виростають з пілястр, перетворюючись на герми і каріатиди, пишний герб над центральною аркою, дивної форми фронтончики між простінками фасаду, домінування кривих ліній — все це робить споруду Пьоппельмана типовим зразком архітектури бароко.

Крім Неймана і Пьоппельмана до числа провідних німецьких архітекторів першої половини XVIII ст. належить також Георг Кюбельсдорф (1699–1753), у творчості якого елементи бароко переплітаються з елементами рококо. Кюбельсдорфу належить зокрема невеликий витончений палац у Потсдамі, якому сам автор дав назву Сан-Сун (без турбот). Остання видатна споруда XVIII ст. — знамениті Брандербурзькі ворота, побудовані архітектором Карлом Готхардом (1732–1808), відкриває в німецькій архітектурі нову добу — добу класицизму.

* * *

Скульптура Німеччини доби бароко мала виключно декоративне призначення і була нерозривно пов'язана з архітектурою. Бароковий напрям в ній найповніше представлений творчістю Андреаса Шлюттера (1660–1714). Скульптор-монументаліст, Шлюттер здійснив пластичне оформлення великого тронного залу Берлінського палацу в Потсдамі, а також внутрішнього фа-



саду будівлі Арсеналу, основними бароковими елементами якого виступають передсмертні маски умираючих воїнів. Обличчя поранених виражають відчай, страждання, невимовні муки. Своїм трагізмом вони різко контрастують з тріумфальною урочистістю, з якою оформлено головний фасад будівлі.

Найвизначніший твір Шлюттера — кінний пам'ятник великому курфюрсту Фрідріху Вільгельму, який прикрашає нині двір Шарлотенбурзького палацу. Образ монарха трактований у відповідності з принципами бароко як образ грізного і мудрого правителя. Постамент пам'ятника з усіх чотирьох сторін прикрашений великими декоративними волютами з чотирма фігурами закутих у ланцюги рабів, які символізують воєнні перемоги Пруссії над своїми сусідами. У відповідності з бароковою традицією великий курфюрст зображений в античному одязі в урочистій позі. Про високу технічну майстерність скульптора свідчать енергійно виліплена фігура курфюрста-вершника і старанно оброблені деталі. Разом з тим, пам'ятник не позбавлений властивої творам бароко відчутної патетики.

Малярство Німеччини доби бароко носить в основному декоративний характер. Маляри разом зі скульпторами оформляли барочні споруди, розписували стіни і стелі палаців і храмів, створювали віттарні образи. Про тісну співпрацю малярів і скульпторів свідчить, зокрема, творчість братів Азам, з яких один (Космас Даміан) був малярем, а другий (Егід Квірін) — скульптором. Характерні риси їх мистецтва, спрямованого на пропаганду ідеї католицизму, найбільш повно проявилися в детальному оформленні церкви св. Непомука в Мюнхені — будівлі типово барокової. Пишне оформлення інтер'єру храму (облицьовані під мармур стіни, позолота, ілюзорні розписи з нагромадженням зображених в карколомних ракурсах архітектурних споруд і людських фігур) розраховане на створення приголомшуючого ефекту. При цьому інтер'єр різко контрастує з досить непримітним зовнішнім виглядом церкви.

Станкове малярство Німеччини XVII — першої половини XVIII ст. представлене головним чином парадним бароковим



портретом. Виконавцями портретів були здебільшого запрошені до роботи в німецьких князівствах іноземні малярі. Значну кількість портретних зображень представників знаті (сановників, придворних дам тощо) залишив після себе французький маляр Антуан Пен, серед них — відверто ідеалізований портрет короля Пруссії Фрідріха II (Ермітаж).

* * *

В іншій німецькій країні — Австрії стиль бароко набув розповсюдження уже в першій половині XVII ст., відразу після закінчення Тридцятилітньої війни і розвивався в умовах торжества абсолютизму і католицької реакції. Австрія явила собою в той час багатонаціональну «лоскутну» державу — своєрідний конгломерат земель, населених поневоленими австрійськими Габсбургами народів — італійців, угорців, західних і південних слов'ян, що не могло не накласти відбиток на культурі й мистецтві країни. В країні утвердилося пізнє католицьке бароко з властивою йому помпезністю і патетикою.

Досить високого рівня в цей час досягла архітектура Австрії, репрезентована видатними архітекторами Йоганом Фішером (1656–1723) і Йоганом Гільденбрандтом (1668–1745). Фішеру належить проект імператорської Резиденції — Шернбурзького палацу і парку («Габсбургського Версалю»), а також значна кількість палаців віденської аристократії — багатих пластикою і розкішним оформленням інтер'єрів. Творча індивідуальність Гільденбрандта найповніше розкрилася в спорудженні Бельведерського палацу у Відні (1714–1722). На відміну від будівлі Фішера, споруда Гільденбрандта характеризується простотою фасадів, помірним застосуванням архітектурних прикрас і вишуканістю деталей. Творчо застосовувавши досягнення іноземних — зокрема італійських і французьких зодчих, Фішер і Гільденбрандт зуміли перетворити столицю Австрії — Відень в одне з найбільш барокових міст Європи.

Найвидатнішим представником австрійської скульптури був Бальтазар Пермозер (1651–1732), творчість якого зазнала значно-



го впливу Берніні. В ранній період творчості Пермозер надавав перевагу дрібній пластиці, виявляючи неабияку майстерність у виготовленні статуеток із слонової кості, які відзначаються вишуканістю і життєвістю у передачі рухів. З часом мистецтво Пермозера ускладнюється і набуває виразно барокових рис — надмірної патетики і напруженості. До найбільших досягнень скульптора належать його знамениті двохметрові дерев'яні статуї св. Августина і св. Амвросія (1725). Постаті величних і довгобородих старців у пишному одязі з суворими обличчями відзначаються незвичайною експресією, нестримною енергією і неабиякою внутрішньою силою, що мало свідчить про велич і силу католицької церкви.

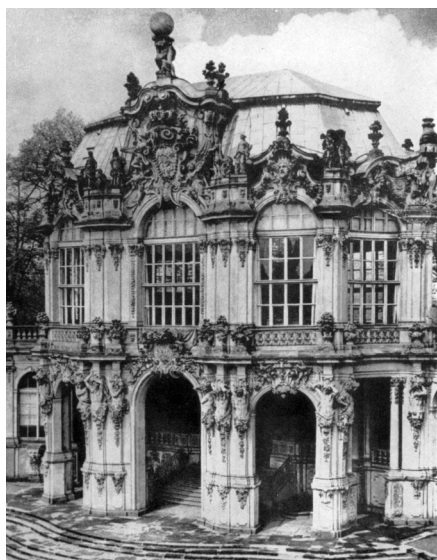
Малярство Австрії доби бароко представлене, головним чином, монументально-декоративним жанром і портретом. Серед майстрів декоративного малярства виділяється автор високохудожніх розписів у придворній капелі і покоях Марії Терези в Інсбруку Франц Маульсберч (1724–1790), а серед портретистів — Йозеф Грассі і Йоганн Баптист Лампі Старший.



Агостіно Бареллі, Енріко Цукаллі. Церква Театинців. Мюнхен. 1663–1667



Бальтазар Нейман. Єпископський палац (Резиденція) у Вюрцбурзі. Центральна частина паркового фасаду. 1719–1744



Матеус Данієль Пьоппельман. Палав'йон «на валу» в ансамблі Цвінгера в Дрездені. 1711–1722



Й. Гільденбрандт. Парадні сходи в палаці в стилі бароко. Відень. 1713–1718



Андреас Шлютер. Пам'ятник курфюрсту Фрідріху Вільгельму в Берліні. 1696–1703



Мейнрад Гуггенбіхлер. Св. Мартин. Фрагмент алтарної композиції в Ірредорфі. 1682–1684



Франц Маульберч. Воздвиження Хреста. 1757–1758. Відень. Австрійська галерея



Космас Даміан Азам і Егід Квірін Азам. Вівтар монастирської церкви у Вальтенбурзі. 1717–1721

4. ЖИТТЄСТВЕРДНИЙ ПАФОС БАРОКО ФЛАНДРІЇ

Поряд з Італією, одним з найяскравіших вогнищ мистецтва бароко була Фландрія — південна частина Нідерландів (сучасна Бельгія), яка в результаті подій, викликаних нідерландською революцією, згідно з Арраською унією 1579 р., залишалася під протекторатом Іспанії, тоді як північна частина (сучасна Голландія) здобула незалежність і була проголошена протестантською республікою.

Феодальне дворянство Фландрії разом з крупною буржуазією, зрадивши революцію, групувалася навколо іспанських намісників, боячись втратити свої привілеї. В країні були відновлені феодальні порядки, панівною релігією знову став католицизм, що створило сприятливі умови для поширення ідеології бароко.

Стиль бароко проник у Фландрію на початку XVII ст. і репрезентований такими видатними митцями, як Рубенс, ван Дейк, Йорданс, Снайдерс і Браувер, швидко набув небувалого розквіту.

Як і в XV ст. — в період Золотого віку нідерландського мистецтва — художній геній фламандського народу з найбільшою силою і повнотою розкрився в галузі малярського мистецтва. Саме малярські полотна вищезгаданих митців, створені в першій половині XVII ст., забезпечили Фландрії одне з найпочесніших місць в історії художнього розвитку людства.

На становлення й розвиток стилю бароко у Фландрії впливали два основних фактори: післяренесансне мистецтво Італії та художні традиції нідерландського мистецтва XV — початку XVI ст. і передусім — творчість Пітера Брейгеля Старшого. Італійське мистецтво послужило для фламандських малярів XVII ст. основним посередником, через який здійснювався їх зв'язок з великою загальноєвропейською класичною художньою традицією. Ознайомлення з



цінностями художньої культури Італії з мистецькими шедеврами, створеними італійськими митцями, сповнювало свідомість майстрів фламандського малярства відчуттям власного естетичного пафосу, доносило до них високі ідеали гуманізму.

Малярі фламандського бароко багато чого успадкували від своїх італійських учителів, зокрема в жанрово-тематичному плані. У їхній творчості ми знайдемо і помпезні, урочисті зображення на міфологічні і алегоричні теми, і патетичні, сповнені зовнішнього блиску віттарні картини, і парадні репрезентативні портрети, які прославляли представників знаті. Під впливом італійських майстрів у фламандських малярів виробилося нове відчуття простору, часу, динамічного життєвого ритму. Все це, однак, не стало на перешкоді створенню фламандськими митцями суто національного варіанту барокового стилю, настільки відмінного від італійського, що він вилився в особливе, самостійне художнє явище.

Визначальною рисою фламандського бароко, яка суттєво відрізняє його від інших варіантів барокового стилю, є його оптимістична, життєрадісна спрямованість. Незважаючи на те, що бароко у Фландрії було мистецтвом офіційним і перебувало під опікою католицької церкви, фламандські митці створили мистецтво далеко не релігійне. Характерна для бароко антитеза матеріального і духовного, реального і ілюзорного у творах фламандських митців (навіть на релігійні сюжети) ніколи не набуває трагічного резонансу. Так, більшість із віттарних картин Рубенса такою ж мірою прославляють красу світу, як і його твори на міфологічні теми. Через властиві бароковому мистецтву умовності у творах фламандських малярів постають риси живого повнокровного життя. У межах фламандського бароко значного розвитку набув побутовий жанр, позначений рисами реалізму і народності (Я. Йорданс, А. Брауер), а також натюрморт, що свідчило про зростання уваги митців до зображення оточуючого людину середовища.

Причини такої еволюції стилю бароко на фламандському ґрунті пояснюються рядом причин. По-перше, незважаючи на колоніальний гніт і феодально-католицьку реакцію, фламандська культура зуміла зберегти цілий ряд демократичних традицій, які

склалися в середовищі бюргерства. По-друге, у фламандських митців рано пробудився інтерес до зображення природи і людини з народу, про що свідчить, зокрема, творчість Пітера Брейгеля Старшого (цикл картин про пори року, «Селянський танець», «Селянське весілля»), в яких природа і проста людина виступають головними об'єктами зображення. По-третє — і це основне, на специфіці фламандського бароко не міг не позначитися вільнолюбний дух народу, у пам'яті якого ще свіжими були події героїчної боротьби з іспанськими колонізаторами і силами феодално-католицької реакції.

Найбільш повно і найбільш яскраво фламандське бароко репрезентоване творчістю його основоположника — одного з найвизначніших митців XVII ст. — Пітера Пауля Рубенса (1577–1640).

Рубенс народився в м. Зіген (Німеччина), куди його батьки, жителі Антверпена, емігрували в роки революції. Дворянин за походженням, син освіченого юриста, Рубенс мав змогу отримати блискучу як на той час освіту. Уже в підлітковому віці він визначився з своєю майбутньою професією, відчувши нестримний потяг до малювання. Початкову художню освіту Рубенс отримав, навчаючись у місцевих антверпенських малярів. Однак справжньою школою для нього стала Італія, куди він відправився у 1600 р. 23-річним юнаком.

Прибувши до Італії, Рубенс влаштувався на посаду придворного маляра мантуанського герцога Вінченцо Гонзаги — великого любителя мистецтва і власника однієї з найбільших в Італії колекцій картин, серед яких були твори Тиціана, Корреджо та інших видатних митців. Крім того, маючи змогу часто відвідувати Рим, Рубенс з захопленням розглядав і студіював твори видатних митців Високого Відродження — Леонардо да Вінчі, Рафаеля, Мікеланджело, а також пам'ятки античної скульптури. Античність настільки вразила молодого художника, що вона до останніх днів життя залишалася невичерпним джерелом його натхнення.

Художня атмосфера Італії сприяла визріванню малярського таланту Рубенса, який на повну силу розкрився уже на батьківщині. Основне, що Рубенс сприйняв від італійських майстрів — це



традиції ренесансного гуманізму, що виявилось у трактовці ним людини, як найпрекраснішого носія вічного начала життя. Від італійських ренесансних митців у Рубенса також успадкована схильність до художнього узагальнення — одного з найважливіших принципів мистецтва.

В Антверпен Рубенс повернувся сформованим майстром і відразу ж занурився в атмосферу кипучої діяльності. Він засновує художню майстерню — одну з найбільших у тогочасній Європі. Майстерня стане важливим осередком, у якому сформувалася національна школа фламандського малярства. Рубенс був її фактичним творцем і незаперечним лідером.

Сприйняті в Італії художні принципи мали для Рубенса основоположне значення, і він намагався дотримуватися їх протягом всього свого життя. Як і його італійські колеги, Рубенс прагнув до створення великого стилю з обов'язковою для нього репрезентативністю, урочистістю, монументальністю форм, динамічністю композиційних побудов і, разом з тим, стилю, який відповідав би його власним світоглядним і естетичним переконанням. Сприйняті від італійських майстрів художні принципи піддавались Рубенсом глибокому переосмисленню і під впливом духовної атмосфери, яка панувала у Фландрії, набували нового змісту.

У період з 1610 по 1625 р. Рубенс виконав цілу серію живописних полотен на релігійні і міфологічні сюжети («Спорудження Хреста», «Зняття з Хреста», «Страшний суд», «Викрадення дочок Левкіппа», «Битва амазонок», «Персей і Андромеда»), а також картини, що зображують фантастичні сцени полювання на диких звірів («Полювання на лева», «Полювання на кабана», «Полювання на крокодила і гіпопотама» та ін.), у яких розкриваються основні риси його індивідуального творчого стилю.

Людина доби бароко, Рубенс сприймав світ як вічно живу, що перебуває у постійному русі і безперервній зміні стихію природи, як неприборканий первозданний хаос. У відповідності з таким уявленням він будує композицію своїх полотен — динамічну, з ускладненим в плані часопростору сюжетом, в якій природа і лю-



дина перебувають у стані крайнього напруження. У цьому плані характерний уже ранній твір митця — вівтарна картина «Спорудження Хреста» (1610—1611), в якій всі елементи пронизані нестримним рухом. Під сильним поривом вітру нахилилися дерева. У людей, які встановлюють хрест з розп'яттям Христа, від напруження роздулися м'язи, пози їх подані в складних контрастних ракурсах, рухи і жести явно перебільшені. Класичний принцип замкненості композиції порушений зображенням масивного хреста, який по діагоналі перетинає всю поверхню полотна. Динамічність композиції підсилюється характером освітлення, побудованого на чергуванні контрастних плям світла і тіней.

Рубенс рідко задумувався над глибокими психологічними проблемами, найважливішим началом всього життя природи і людини він вважав їх чуттєву, фізичну сторону, а тому намагався якнайдосконаліше оволодіти майстерністю передачі простору і руху. Саме цим пояснюється велика увага митця до зображення сюжетів, в основі яких лежать мотиви боротьби, погоні, сутичок протидіючих сил. Постаті людей у таких випадках постають перед глядачем у складних несподіваних позах і поворотах і в таких тісних контактах, що виникає враження, ніби вони переплетені між собою. Передусім це стосується творів на міфологічні теми та теми полювання на диких звірів, у яких казкові істоти і герої античності виступають носіями динамічної сили природи.

Своєрідним підсумком пошуків Рубенса, спрямованих на створення «великого стилю», є зображення митцем протягом 1618—1620 рр. трьох варіантів картин на тему «Страшного суду», які зберігаються у мюнхенській Пінакотекі. Тема Апокаліпсису вирішується Рубенсом як апофеоз чуттєвої основи життя, як прославлення фізичної, тілесної краси людини. Перед глядачем постає цілий каскад людських тіл, які стрімко падають у якусь невідому безодню, де на них чекає суд Всевишнього. Однак і в цей трагічний момент людина залишається прекрасною у своїй фізичній силі і красі. В картині безроздільно панують принципи барокового мистецтва, проблема руху набуває в ній майже космічного масштабу.



Прославлення життя у його природних стихійних проявах і, передусім, — прославлення людини як найбільш досконалого творіння природи стає основним змістом мистецтва Рубенса. Він наділяє людину виразною конкретністю і матеріальною чуттєвістю, акцентуючи всю увагу на естетизації людського тіла. Оголене або напівоголене тіло людини служило для Рубенса особливо вдячним матеріалом для втілення своїх художніх ідеалів. При цьому важливо, що чуттєва, тілесна сторона людини — сильної фізично і красивої духовно, майже завжди співставляється у творах митця з образами могутньої і прекрасної в своїй суті природи. Особливо показова у цьому плані картина «Св. Себастьян» (1612, загинула в роки Другої світової війни), у якій квітуче тіло молодого, атлетично скроєного святого, пронизане стрілами, могутній стовбур дерева і динамічне грозове небо разом створюють образ, сповнений оптимізму і віри в людину, в її високе покликання.

В процесі творення «великого стилю», Рубенс прагнув внести у своє мистецтво необхідне логічне начало. Він зумів навіть у найскладніших багатофігурних зображеннях досягти єдності образного задуму, композиційного і кольорового рішення. Картини митця завжди мають міцний композиційний каркас і продуманий кольоровий ритм, який виступає основним організатором композиції. Так, у згадуваному уже нами «Страшному суді» єдність на перший погляд майже хаотичної композиції досягається саме завдяки наявності чіткої ритмічної системи, яка базується на двох кольорових вертикальних потоках, один з яких створює каскад оголених світло-рожевих жіночих тіл, а другий — більш темних загорілих чоловічих тіл.

Рубенс заслужено здобув славу великого колориста. Палітра Рубенса містить у собі безмежне багатство відтінків, які, як правило, підпорядковуються якомусь одному — основному кольоровому тону — найчастіше оливковому, на якому, контрастуючи, виступають стримані відтінки блакитного, жовтого, сріблястого та рожевого кольорів.

Важливе місце в творчому доробкові Рубенса посідає портретний жанр, власне він є одним з творців європейського бароч-

ного парадного портрета. Пензлю Рубенса належать портретні зображення Марії Медічі, Ганни Австрійської, Філіпа IV, Генріха IV і багатьох інших представників європейської знаті. Володарі життя, оточені ореолом зовнішньої помпезності, вони живуть на портретах митця розкішним і красивим життям, обличчя їх завжди спокійні і сповнені власної гідності. Рубенс з великою майстерністю зображує їх витончені руки, складки дорого вбрання. Разом з тим, під пеленою розкоші відчувається пульсація живого життя. Характерною особливістю парадних барочних портретів митця є виразне відчуття в них доброзичливого ставлення до портретованих — поваги, симпатії, захоплення тощо. Таке розуміння образу людини відповідало офіційному призначенню барочного портрета — прославленню представників аристократичної знаті. У той же час у такому ставленні до людини знаходив своє вираження життєствердний оптимізм і гуманізм самого митця.

У цьому плані показовий зокрема автопортрет 1638 р., у якому риси репрезентативного барочного портрета поєднуються з гуманістичною трактовкою людського образу. Рубенс зобразив себе на автопортреті в дорогому парадному одязі і в ефектній позі блискучого кавалера з обов'язковою у таких випадках шпагою. Плащ драпірований важкими складками, голова покрита широкополою шляпою. У той же час під офіційною маскою людини, яка звикла дотримуватись етикету і моди, що панували в аристократичному середовищі, проглядаються риси високої людської гідності, внутрішньої зібраності, а також сліди втоми від пережитого.

У творчому доробкові Рубенса наявні й портрети, у яких він відступає від канонів репрезентативного барочного портрета і вдається до засобів, характерних для інтимних портретних зображень. У портретах такого плану об'єктами зображення виступають, як правило, близькі художникові люди, або особи, що не належали до соціальних верхів («Портрет камеристки», «Портрет доктора Тульдена», «Портрет Сусанни Фоурмен» та ін.). Справжніми перлинами у цьому ряді творів є портретні зображення другої дружини митця — Олени Фоурмен, яка стала для нього ідеалом жіночої краси. Таких портретів два: один («Портрет Олени



Фоурмен з дітьми», після 1636 р.) зберігається в Луврі, другий — знаменита «Кожушанка» — у музеї Відня. Ці твори майже зовсім позбавлені впливу барочного портрета, у них немає ні аксесуарів, ні дорогого вбрання, ні ефектних поз, а замість патетики панує зворушлива теплота й глибока емоційність. У портреті з дітьми Рубенс майстерно моделює обличчя молодої, вродливої жінки з допомогою ледь вловимої світлотіні. Пози матері і дітей сповнені природної невимушеності, в картині панує атмосфера спокою і урочистої радості.

У знаменитій «Кожушанці» (1638) Рубенс в образі своєї молодої дружини з великою художньою силою втілив власне інтимне почуття. Олена Фоурмен представлена на портреті такою, якою він бачив її в найщасливіший момент родинного життя. Вона постає перед глядачем на повний зріст, напівоголеною, вразливе ніжне обличчя її відтінене пухнастим хутром оксамитової кожушанки.

Образ Олени Фоурмен набув для Рубенса значення еталону жіночої краси, саме її зовнішністю митець наділяв героїнь своїх картин (Андромеда, Вірсавія та ін.).

В останні роки життя Рубенс все далі відходить від образотворчих канонів бароко і звертається до традицій нідерландського ренесансного мистецтва XVI ст. Яскравим прикладом цього є картина «Селянський танок» (1636/1640), у якій художник звернувся до відображення народного життя. Створені Рубенсом у цій картині образи селян і селянок, які у веселому самозабутті ведуть танок, відзначаються фізичним здоров'ям і життєрадісністю, невичерпним оптимізмом. Дія відбувається на тлі величного, типового для Фландрії краєвиду. Картина набуває значення символу невичерпних сил і енергії фландрійського народу.

Творчість Рубенса мала великий вплив на подальший розвиток всього європейського малярства. Про те, що значив Рубенс для багатьох європейських митців наступних століть, свідчить оцінка, яку дав великому фламандцю видатний французький художник-романтик XIX ст. Ежен Делакруа: «Треба бачити Рубенса, треба Рубенсом проинятись, треба Рубенса копіювати: тому що Рубенс — бог».

* * *

Другим після Рубенса видатним представником фламандського бароко був його учень і молодший сучасник Антоніс ван Дейк (1599–1641). Виходець із заможного буржуазного середовища, ван Дейк все життя мріяв про дворянське життя і робив все можливе і неможливе, щоб пробитися у вищі аристократичні кола фламандського суспільства. А тому цілком закономірним є те, що він став творцем репрезентативного барочного аристократичного європейського портрета. З творчістю ван Дейка пов'язаний процес аристократизації фламандського мистецтва, його відхід від демократичних традицій.

На формування ван Дейка як маляра вплинули три основних чинники. Перший і найважливіший з них — вплив Рубенса, школу якого ван Дейк пройшов у молоді роки, працюючи у майстерні видатного митця. Від Рубенса у ван Дейка розвине не реалістичне чуття в зображенні явищ дійсності, виняткова майстерність малярської техніки, а також міцні навички komponування багатофігурних картин на міфологічні і релігійні сюжети. Другим важливим джерелом був вплив італійської, зокрема, венеціанської школи малярства — передусім у галузі колориту. До цих двох чинників слід додати ще один, не менш важливий — вплив майстрів нідерландського портретного малярства XVI ст., який особливо виразно проявився на ранньому етапі творчості митця.

У своїй творчій практиці ван Дейк неодноразово звертається до жанру багатофігурної барокової картини, спираючись на принципи, розроблені Рубенсом. Деякі з творів цього жанру виконані на такому високому рівні, що заслужено віднесені до розряду малярських шедеврів. Такою є, зокрема, знаменита вітварна картина «Відпочинок на шляху до Єгипту» з мюнхенської Пінакотеки, бездоганно скомпонована і пронизана глибоким ліризмом. Однак більшість творів митця цього жанру позбавлені відчуття живого життя і позначені холодною патетикою і театральною ефектністю.



Геніальне художнє обдарування ван Дейка найповніше розкрилося в жанрі портрета. Саме в галузі портретного малярства ван Дейк сказав своє власне слово в мистецтві, створивши свій особливий стиль, який став фактором загальноєвропейського значення.

У портретному доробкові ван Дейка виразно вирізняються дві групи творів. До першої з них належать портрети, у яких органічно поєднуються тенденції нідерландського портретного мистецтва XVI ст., принципи і навички, сприйняті від Рубенса і здобутки від захоплення італійським мистецтвом, зокрема в галузі колориту.

У ранній період творчості, до поїздки в Англію (1618–1620), ван Дейк портретував головним чином знатних осіб з заможного бюргерського середовища, членів їхніх родин з дружинами і дітьми. Ці твори («Портрет Корнеліуса Геста», «Родинний портрет» та ін.) тісно пов'язані з фламандськими малярськими традиціями, в них багато теплоти і людяності, основна їх риса — демократична і реалістична спрямованість.

Реалістичні тенденції домінують і в цілому ряді портретів, виконаних у період з 1627 по 1632 рік, після повернення з Італії. Серед цих творів на особливу увагу заслуговує серія портретних зображень фламандських малярів XVII ст. — Снеєрса, Броувера, Гаспара де Крайєра та ін. Твори ці сповнені життєвої правди і відзначаються високою майстерністю живописної техніки. У кожному образі автор зафіксував якусь важливу рису, яка свідчить про характер або психологічний стан портретованого. Особливу роль при цьому відіграє вираз очей, їх погляд — то веселий, то замріяний, то заглиблений в себе. Колорит портретів стриманий, портретовані одягнені в темне вбрання, і лише сріблясті коміри відтіняють написані теплими тонами обличчя.

Другу групу портретів репрезентують парадні портрети знатних осіб, виконані в італійський (генуезький) період творчості митця. Саме в цей час (1621–1627 рр.) викристалізувались основні стильові ознаки парадного аристократичного портрета, який забезпечив ван Дейку славу законодавця західноєвропейського портретного мистецтва не лише в XVII, але й протягом всього XVIII ст.

У своїх парадних портретах ван Дейк намагався втілити своє розуміння людини-аристократа, яке склалося в нього ще в молоді роки і остаточно утвердилося під впливом тривалого перебування в гущі генуезького аристократичного середовища. Цей ідеал, за переконанням митця, повинен відповідати критеріям вищого аристократизму і стосуватися як зовнішності, так і внутрішнього змісту людини. Звідси прагнення митця піднести образ людини над буденністю, наділити портретованих рисами, які в аристократичних колах відповідали критеріям фізичної і духовної краси (тонкі видовжені фігури, випещені руки, які ніколи не знали фізичної праці, бліде обличчя, м'яке хвилясте волосся, внутрішня змістовність тощо). Все це повинно було сприяти облагородженню портретованої особистості, поетизації її образу. Таким чином, на відміну від Рубенса, ван Дейк пов'язує ідеал людини не з тим, чим її наділила природа, а з тим, що є набутком культури, результатом аристократичного виховання.

Досить чітко уявлення про ідеали, на які орієнтувався ван Дейк, створюючи свої кращі парадні портрети, може дати «Автопортрет» митця, що зберігається в Ермітажі, де він зобразив себе молодим, ошатно вбраним красенем з граціозним станом, благородним обличчям і випещеними руками. Вільна, дещо навіть недбала поза надає створеному митцем образу елегантності і природної життєвості.

Далеко не всі портрети ван Дейка генуезького періоду рівнозначні, чимало з них знеособлені, позбавлені рис неповторної індивідуальності, одноманітні за композиційним рішенням. Однак у кращих своїх портретах митець зумів створити живі, одухотворені, духовно піднесені образи, позначені відтінком особливої рафінованої краси. Такими є, зокрема, портрети ученого і дипломата Гвідо Бентівольо (Флоренція, Пітті), Маркізи Катеріни з Нью-Йоркського Метрополітен-музею, молодої красуні Марії Луїзи де Тассіс (Відень, галерея Ліхтенштейн). Генуезьким портретам властива особлива теплота колориту, одухотвореність образів, справжня поетичність. Найбільш показовий у цьому плані портрет маркізи Дураццо (Нью-Йорк, Метрополітен-музей),



з якого перед глядачем постає чарівний образ тендітної жінки з ледь помітною сумовитою усмішкою на вустах. Портретована сидить у кріслі, обличчя і ніжні руки її здаються ніби прозорими, весь образ портретованої позначений внутрішньою зібраністю, жіночністю.

У 1632 р. ван Дейк виїздить до Англії на запрошення короля Карла I, де отримує посаду королівського маляра. Нарешті здійснилася заповітна мрія митця про дворянство: одружившись на представниці давнього, вже обіднілого роду, він отримує дворянський титул і знову опиняється в оточенні аристократичної знаті, яка буквально завалює його замовленнями.

Честі позувати великому майстрові домагалось все вище англійське суспільство, він стає бажаним гостем королівського двору, портретує короля, королеву, їх дітей. Англійські майстри вважають його своїм кумиром. Заколисаний славою, маляр готовий іти назустріч усім забаганкам своїх замовників. Все це привело до поступової деградації ван Дейка як митця, він перестає ставити перед собою серйозні творчі завдання і всю свою увагу приділяє створенню зображень пихатих і внутрішньо спустошених аристократів.

Однак, і в цей період, і зокрема в перші роки перебування в Англії ван Дейк зумів створити ряд прекрасних зразків аристократичного портрета, в яких аристократизм образів поєднується з емоційною і психологічною характеристикою портретованих. Серед них оригінальністю композиції, тонкою характеристикою образу і високою мистецькою довершеністю відзначається луврський портрет Карла I (1635). Король зображений на тлі пейзажу у витонченій, хоч дещо недбалій позі, позаду нього слуга тримає породистого коня. Зробивши акцент на елегантності і аристократизмі монарха, ван Дейк разом з тим дуже тонко дає відчутти і такі риси характеру портретованого, як самовпевненість.

Творчість ван Дейка відіграла важливу роль в історії європейського мистецтва. На його традиції спиралися не лише англійські портретисти, а й майстри інших європейських країн XVII–XVIII ст.

* * *

Характеристика стилю фламандського бароко була б неповною без виявлення того, що внесли в нього інші фламандські митці-сучасники Рубенса і ван Дейка, зокрема Йорданс, Снайдерс і Браувер.

Корінним фламандцем, який ніколи не виїжджав за межі своєї батьківщини і все життя прожив у рідному Антверпені, був Якоб Йорданс (1543–1678). Син заможного антверпенського буржуа, Йорданс, на відміну від ультрааристократа ван Дейка, за характером життя і поведінкою був звичайним простолюдином, що й визначило демократичну суть його творчості. У жодного з сучасних йому фламандських митців національні особливості фламандського мистецтва не виражено так переконливо і з такою специфічною для фламандців грубуватою чуттєвістю, як у Йорданса.

З творчістю Йорданса пов'язаний розвиток у руслі фламандського бароко жанрового малярства, яке в творах митця набуває характеру своєрідного сплаву міфологічної і суто побутової картини. Таке поєднання стане зрозумілим, якщо врахувати ту важливу роль, яку в житті й побуті фламандців відігравала язичницька міфологія. Карнавали, вакханалії, гучні банкети на честь відзначення днів збору урожаю тощо — все це супроводжувало простого фламандця протягом всього його життя.

Йорданс охоче запозичував сюжети для своїх творів з прислів'їв, приказок, байок, народних афоризмів, продовжуючи тим самим традиції нідерландських митців XVI ст. У цьому плані характерна, зокрема, картина «Сатир у гостях у селянина», сюжет якої запозичений з відомої байки Езопа. Запрошений на трапезу до селянина, Сатир дивується з поведінки господаря, не розуміючи, чому той дує на їжу для того, щоб остудити її, тоді як перед тим дув на руки, щоб їх зігріти, і робить висновок про дволикість селянської душі. Постаті Сатира і селян зображені з чуттєвою пластичністю — фізично міцні, простодушні, сповнені грубої життєвої сили, вони своїм ви-



глядом викликають у глядача не лише добродушну посмішку, а й симпатію. Популярність картини спонукала автора виконати кілька її варіантів, які зберігаються в музеях Мюнхена, Будапешта, Москви та інших міст.

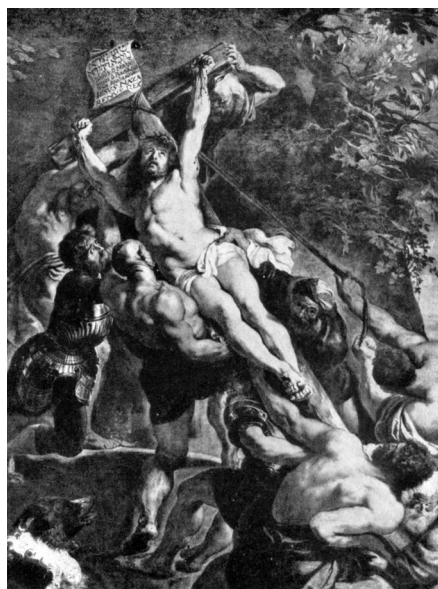
Народні типи взагалі були улюбленим об'єктом зображення Йорданса, особливо коли вони перебувають у стані веселого збудження в дні традиційних народних свят, як це має місце в картині «Бобовий король» (1638). Зображуючи шумну підпилу компанію за переповненим різноманітними стравами святковим столом фламандського бюргера, митець любовно і красномовно вимальовує кожну постать, що не стало на перешкоді досягненню певного художнього узагальнення зображеного.

Якщо Йорданс пов'язував зображально-виражальні можливості стилю бароко з побутовим жанром, то Снайдерс (1579–1657) — з натюрмортом. Один з найвидатніших майстрів натюрмورتу в європейському малярстві, Снайдерс на своїх велетенських за розмірами полотнах зображує цілі туші забитих тварин, груди птиці, рибу, різноманітні овочі й фрукти та інші щедрі дарунки природи Фландрії. Снайдерс виконував свої натюрморти на замовлення представників фламандської знаті, які прикрашали ними свої житла, а тому домагався їх підвищеної декоративності: на загальному оливковому тлі, як правило, виділяються яскраві плями білого, синього, червоного кольорів. Введенням у свої натюрморти живих істот (мавпочка краде фрукти, собачка кидається на кішку тощо), автор надає їм певної динамічності.

Дещо збоку від магістрального шляху розвитку фламандського мистецтва протікала творчість Адріана Браувера (1605–1638), у якій знайшли відображення типові сторони суспільного життя Фландрії. Героями невеликих жанрових картин митця виступають здебільшого представники соціального дна — селяни, бідняки, бездомні бродяги тощо. Зображені художником сцени, як правило, відбуваються у прокурених шинках, убогих харчевнях, за випивкою, грою в карти, які нерідко закінчуються бешкетами і бійками. Зображуючи своїх героїв, Браувер нерідко вдається до шаржу, гротескного гумору. Разом з тим, картини митця не по-



збавлені людяності, теплоти, у них завжди наявне відчуття життєвої правди. Особливо це стосується зображень самотніх людей, занурених у свої невеселі думи («Людина з собакою», «Корчмар»), у яких відчувається співчуття і повага автора до простої людини, і які несуть на собі відбиток особистості самого митця. Існує припущення, що на одному з портретів останніх років життя, який зберігається у Відні, в образі типового представника богеми автор зобразив самого себе.



Пітер Пауль Рубенс. Воздвиження Хреста. Бл. 1610–1611



Пітер Пауль Рубенс. Автопортрет з Ізабелою Брант. Бл. 1609–1610



Антоніс Ван Дейк. Портрет Карла I. 1635. Париж, Лувр



Адріан Браувер. Гіркі ліки. 1630-ті рр. Франкфурт на Майні. Штеделевський інститут



Якоб Йорданс. Сатир в гостях у селянина. Бл. 1620. Москва, Музей образотворчих мистецтв



Франс Снайдерс. Натюрморт з дамою і попугаєм. 2-га чверть XVII ст. Дрезден, Картина галерея

5. ФРАНЦУЗЬКИЙ БАРОКОВИЙ КЛАСИЦИЗМ XVII СТ.

XVII століття — надзвичайно важливий етап в історії Франції, протягом якого інтенсивно відбувся і успішно завершився процес формування централізованої національної держави і утвердження абсолютизму. Перемога королівської влади над парламентською Фрондою (1653) поклала край феодальному сепаратизму, який знекровлював і знесилював країну. Завдяки реформам, які в період з 1624 по 1642 р. послідовно і рішуче впроваджував далекоглядний державний діяч Франції кардинал Рішельє, а згодом, уже в другій половині століття, король Людовик XIV (проголошення політики меркантилізму, спрямованість на розвиток торгівлі і промислового виробництва, створення регулярної армії), Франція стала однією з наймогутніших в економічному і воєнному відношеннях країн Європи. Замість анархії і хаосу періоду релігійних війн і феодальних чвар у країні запанував дух порядку і дисципліни. Строгій регламентації були піддані всі сфери життя — державного, суспільного, культурного.

З запровадженням абсолютизму влада у Франції, репрезентована одноосібно правлячим монархом, набула необмеженої деспотичної сили. З часів Римської імперії Європа не знала державної влади з такими фантастичними повноваженнями, якими був наділений французький король Людовик XIV. Турбота про возвеличення і прославлення монарха лягла в основу всієї державної політики Франції. Життя королівського двору проходило в безкінечних святкуваннях і урочистих церемоніях і зосереджувалось навколо особи правителя. Вранішнє пробудження короля, туалет, сніданок, обід, прийоми, візити, навіть гра в карти — все відбувалося в оточенні знатних осіб і з дотриманням відповідного ритуалу. Здавалося, ніби вся Франція вишикувалася «во фронт»

перед своїм королем-Сонцем, який мав всі підстави зухвало заявити: «Франція — це Я».

Навколо королівського двору і особи короля зосереджувалось і все культурне й мистецьке життя Франції: мистецтво стало предметом особливої уваги з боку держави. Вбачаючи в мистецтві дійовий засіб возвеличення своєї особи, Людовик XIV запрошував на королівську службу видатних митців — архітекторів, скульпторів, малярів, музикантів, акторів, майстрів декоративного мистецтва. Образ Людовика XIV став провідною темою мистецьких творів — історичних, алегоричних, батальних картин, парадних портретів і навіть гобеленів.

Як і всі інші сфери суспільного життя Франції, мистецтво було піддане суворій регламентації і контролю, із засобу морального виховання воно перетворилося на засіб ідеологічної пропаганди. Провідником духовної політики в галузі мистецтва стала заснована у 1648 р. Академія малярства і скульптури. Згодом були засновані Академія архітектури (1671), а також академії музики і танцю. Заснування академій виводило митців зі стану залежності від середньовічних цехових порядків, які гальмували розвиток мистецтва: вчорашній ремісник ставав вільним художником, що значно підвищувало його соціальний статус. Разом з тим у творчому відношенні, насаджуючи академізм з його застиглими у своїй нерухомості канонами, академії самі ставали на перешкоді прогресивному розвитку мистецького процесу.

Дух регламентації опанував свідомістю переважної більшості діячів різних сфер духовного життя — філософів, моралістів, самих митців, породивши у них прагнення виробити струнку систему правил, які регламентували б як моральну поведінку людей, так і прийоми художньої творчості. Під впливом цих тенденцій відбувалося формування антагоністичного по відношенню до мистецтва бароко стилістичного напрямку — класицизму.

Філософською основою класицизму був раціоналізм Рене Декарта, який проголосив розум єдиним засобом пізнання реального світу, протиставивши його схоластиці і сліпій вірі в догми. Розум проголошувався вищим критерієм цінності як науки,



так і мистецтва; вважалося, що лише з його допомогою людина отримує можливість оволодіти вічними і незмінними законами, які лежать в основі світобудови, а значить — і мистецтва. Звідси і основні принципи відображення дійсності, покладені в основу естетики класицизму, а саме: незаперечний пріоритет думки (ідеї) над почуттями, пристрастями; лише об'єктивне, всезагальне, суттєве, а не суб'єктивне сприйняття може бути об'єктом художнього зображення; розуміння прекрасного як розумного, ясного, логічного начала, позбавленого складності, притаманної реальній дійсності; наслідування античним зразкам, як позаісторичній, вічній нормі прекрасного в мистецтві; тяжіння до створення деталізованих абстрактних образів; наслідування природі, яка, проте, потребує прикрашення, «облагородження»; утвердження героїчного суспільного ідеалу; строга продуманість і гармонійність композиції, ясність, прозорість засобів художнього зображення.

Прагнучи до втілення важливого суспільного ідеалу, представники класицизму відносили на другий план зображення реальної дійсності, життя простих людей, їх побуту. У відповідності з принципами античної класичної естетики, класицизм розробив строгу ієрархію жанрів, яка відповідала ієрархії суспільства, розділивши їх на «високі» і «низькі».

Разом з тим, відзначаючись логічною чіткістю і ясністю, класицизм відчував гостру потребу у таких засобах і прийомах, які забезпечили б творення образів, здатних вразити уяву людини, викликати в неї відповідну емоційну реакцію. Такі засоби і прийоми не треба було вигадувати — класицизм запозичив їх у готовому вигляді з арсеналу художніх засобів і прийомів бароко, з його урочистістю, помпезністю, прагненням до документальності і вражаючих емоційних ефектів.

Таким чином, класицизм — «великий стиль», що виник у Франції в XVII ст., є своєрідним поєднанням основних принципів античного мистецтва, збагаченого досягненнями Ренесансу, і ряду визначальних рис, характерних для мистецтва бароко. Зовсім не випадково дослідники французького мистецтва XVII ст.

нерідко вживають такі терміни, як «бароковий класицизм» або ж «класицистичне бароко».

Вплив стилю бароко простежується у всіх мистецтвах Франції, але найповніше — в архітектурі. Уже в ранніх класицистичних будівлях першої половини XVII ст., зокрема в Павільйоні годинників (1624) досить чутно позначилися прийоми і мотиви бароко на оформленні як інтер'єрів, так і фасадів.

В середині і, особливо, в другій половині XVII ст., в період, коли французька архітектура переживала справжній бум, вплив бароко на формування класицистичного стилю посилюється, що виразилося в запозиченні цілого ряду барокових форм (криволінійних фронтонів, пишних карнизів, волют), а також в принципах вирішення внутрішнього простору (поява анфілад), у підвищенні монументальності і помпезності архітектурних ансамблів. При цьому форми як барочної, так і класичної архітектури піддавалися докорінній перебудові у відповідності з національними традиціями, що дозволило привести суперечливі один одному елементи до художньої єдності. В результаті взаємодії (взаємовпливу і взаємопоборювання) обох стилів і народилася нова стильова єдність — французький класицизм XVII ст. Саме в цьому стилі — стилі французького класицизму XVII ст., побудовані найвизначніші споруди другої половини XVII і початку XVIII ст.: палац і парк Во-ле-Віконт (1655–1661), Колонада Лувра (1634–1697), Триумфальна арка (ворота сен Дені в Парижі, 1617–1686), Церква Будинку офіцерів (1816–1708) та ряд інших визначних споруд і комплексів.

Найбільш повний і всебічний розвиток естетичні принципи класицизму, вироблені в результаті синтезу класичних елементів з елементами бароко, одержали в грандіозному за масштабами і сміливістю художнього задуму архітектурному ансамблі Версаль (1668–1689) — найвизначнішому пам'ятнику французького абсолютизму.

Ансамбль являє собою складний архітектурний комплекс, складовими частинами якого є королівський палац, парк і саме місто Версаль, яке Людовик XIV зробив фактично своєю сто-



лицею. В будівництві ансамблю брала участь ціла армія майстрів — архітекторів, інженерів, скульпторів, малярів, майстрів садово-паркового мистецтва. Основними його будівничими були архітектор Франсуа-Ардуен Мансар (1598—1666) і майстер садово-паркового мистецтва Андре Ленотр (1613—1700).

Композиційним центром ансамблю є витягнута по горизонталі П-образної форми будівля королівського палацу, розміщена на терасі, яка височить над місцевістю. Від палацу віялом розходилися три промені, з яких один (центральный) веде на Париж, два інших, відповідно, — в королівські палаци Сен-Клу і Со. З протилежної сторони палацу розміщений велетенських розмірів парк, головною віссю якого, як і міста Версаль, служить той центральний промінь, що йде до Парижу.

Будівничі Версаль прагнули надати ансамблеві строго упорядкованої системи, заснованої на принципах математичної логіки, яка на той час уже проникла у всі сфери інтелектуального і мистецького життя Франції. Фасади палацу оформлені на основі класицистичної системи, тоді як інтер'єри, як і в більшості будівель того часу у Франції, мають яскраво виражений барочний характер. Розміщені в центральному корпусі кімнати, зали для балів і урочистих прийомів, а також особисті покої короля оформлені з винятковою розкішшю і красою. В їх оформленні широко застосовувались характерні для бароко круглі й овальні медальйони, складні картуші, а також дзеркала, оздоблювальні матеріали (чеканна бронза, мармур, позолочена дерев'яна різьба тощо) — все це було розраховане на створення враження величчя і парадності. Особливо багаті і розкішно оздоблені велетенські дзеркальна і мармурова галереї, довжина яких сягає відповідно 73 і 79 метрів. Внутрішній простір обох галерей ілюзорно розширений з допомогою великих дзеркал, розміщених у нішах навпроти вікон. По вечорах під час свят у галереях запалювалися тисячі свічок, вогні яких відбивалися в дзеркалах, освітлюючи стіни, стелю, прикрашений діамантами одяг гостей. Венеціанський посол, свідок одного з таких свят, ділячись враженнями про побачене, порівнював його зі «сном у замороженому царстві».



Разом з тим, в оформленні інтер'єрів палацу кожна окрема деталь має чітку і ясну форму. Стіни залів покриті мармуровими плитами строго геометричної форми — квадратної, овальної, прямокутної. Різкий контраст класицистичних екстер'єрів з бароковими інтер'єрами став специфічною особливістю французької архітектури XVII ст.

Якщо стиль класицизму XVII ст. характеризується наявністю внутрішнього зв'язку з барочною архітектурою, то XVIII ст. принесло з собою нові віяння. Стиль доби зазнає значних змін. Характерна для класицизму XVII ст. єдність образних рішень екстер'єрів і інтер'єрів розпадається. Архітектори все частіше відходять від строгих вимог логічної ясності і чіткої конструктивності. Спостерігається помітне полегшення архітектурних форм і вільний розвиток декору. Класицизм набуває нової якості, поступово трансформуючись в рококо.

* * *

Як і архітектура, французька скульптура XVII ст. розвивається у формах «великого стилю». Від скульптури, яка прикрашала палаци (зали, паркові алеї грандіозних королівських резиденцій), вимагалася не стільки гармонійність, скільки урочистість і парадність. Скульптори прагнули до ефектних рішень, монументальних форм, наслідуючи тим самим майстрів бароко і передусім — Лоренцо Берніні.

Найбільші досягнення скульптури Франції доби бароко пов'язані з іменами скульпторів Жірдена, Пюже і Куаузевокса.

Франсуа Жірдден (1628—1715) значну частину свого життя присвятив оформленню королівського палацу і парку у Версалі в співпраці з малярем Шарлем Лебреном і майстром садово-паркового мистецтва Андре Ленотром. Блискучі за технікою виконання твори Жірддена поєднують у собі риси класицизму і бароко.

Жірдден виступав передусім у жанрі декоративної скульптури, він був автором ряду скульптурних груп, з яких особливо високою майстерністю відзначаються скульптурні композиції «Ви-



крадення Прозерпіни» (1639), «Аполлон і Німфи» (1666–1675) та «Німфи-купальниці», які прикрашають Версальський парк. Складні за композицією, вони характеризуються високою декоративною майстерністю, неабиякою чуттєвою красою і глибиною поетичних образів.

У 1683 р. Жірдан створив для Версальського майдану в Парижі монументальну кінну статую Людовика XIV (загинула у роки Великої французької революції 1789–1799 рр.), яка послужила зразком для кінних пам'ятників королівських осіб протягом всього XVIII ст. Ідеалізований образ, створений не без впливу Берніні, втілює в собі ідею величі і могутності всесильного монарха.

Антуан Кузевокс (1640–1720), як і Жірдан, працював головним чином у Версалі, йому належить зокрема декоративне оформлення Залу війни і Дзеркальної галереї (композиція «Перехід Людовика XIV через Рейн»). Значну увагу Кузевокс приділяв портретному жанру. Кращі портрети митця (бюсти і статуї) несуть у собі виразні впливи Берніні. До них належать портретні зображення Людовика XIV, принца Корде, а також маляра Шарля Лебрена і гравера Жерара Адрана. Тонка психологічна характеристика портретованих у творах цього майстра посилюється прийомом бароко — ефектними позами, розкішним вбранням тощо.

Третій видатний майстер скульптури Франції XVII ст. — П'єр Пюже (1620–1694) працював в основному в Тулоні і Марселі, хоч деякий час жив і в Парижі, виконуючи замовлення для прикрашання Версальського парку. Позначені впливом італійського бароко, твори Пюже все ж позбавлені характерної для більшості тогочасних італійських скульпторів ліричної екзальтації й надмірної ідеалізації, натомість у них відчувається неабияка життєва сила.

До найбільш творчих здобутків Пюже належать мармурова композиція «Мілон Кротонський» і рельєф «Олександр Македонський і Діоген» (1692). Обидва твори зберігаються в Луврі. У першому творі, зображуючи атлета, розтерзаного левом, скульптор зумів правдиво передати сповнене відчаю обличчя Кротона, а також крайнє напруження його мускулистого тіла. Складний



ракурс, сповнена динаміки могутня фігура атлета свідчать про плідне засвоєння автором прийомів бароко.

Французька скульптура XVII ст., як і архітектура, поєднуючи в собі риси класицизму і бароко, виявила глибоку внутрішню єдність обох стилів, що стало помітним кроком на шляху створення французького класицизму XVII ст.

* * *

У французькому малярстві перших десятиліть XVII ст. превалював стиль бароко. Поява його пов'язана з діяльністю іноземних малярів, яких король запрошував для прикрашення своїх резиденцій. Особливо важливу роль в популяризації стилю бароко серед французьких малярів відіграв Рубенс, який протягом 1622–1624 років виконав 20 великих панно з історії життя Марії Медічі і Генріха IV для прикрашення Люксембурзького палацу в Парижі.

Поступово в мистецький процес включаються місцеві маляри, зокрема Симон Вуе (1590–1649), який очолив офіційний, придворний напрямок у французькому мистецтві, орієнтований на естетичні засади італійського і фламандського бароко. Вуе володів неабиякими організаційними здібностями, однак особливим творчим обдаруванням не відзначався. Твори його, головним чином декоративні розписи, позбавлені справжньої монументальності і розраховані в основному на зовнішній ефект.

Одночасно з барочним напрямком формувалася й інша течія у французькому малярстві, представники якої називали себе «малярами реального світу». Перебуваючи під впливом ідей караваджизму, маляри цього напрямку (Валантен, Жорж де Латур, брати Ленан та ін.) звернулися у своїй творчості до зображення реальної дійсності, створивши чимало правдивих образів людей з народу.

Найпочесніше місце серед «малярів реального світу» належить Жоржу де Латуру (1593–1652), творчість якого протікала за межами столиці — в Лотарингії. Палкий прихильник Караваджо, де Латур фактично вийшов за межі простого наслідування творчої



манери свого учителя. Трактуючи релігійні сюжети у жанровому дусі, вводячи в них образи простих людей, зокрема, селян, митець підносив їх над буденною повсякденністю, наділяючи рисами духовної краси. У цьому плані особливо показова картина «Різдво», справжнім чудом у якій є образ літньої жінки, яка, бережно прикривши рукою запалену свічку, уважно вдивляється в обличчя новонародженого.

З братів Ленанів (Антуан, Луї і Мат'є) найталановитішим був Луї Ленан (1593–1648), твори якого, зокрема широко відомі картини «Кузня» (Лувр) і «Родина молочниці» (Ермітаж), засвідчили утвердження у французькому малярстві принципово нового підходу до зображення людей з народу, як і до обставин їх повсякденного життя. До своїх героїнь митець ставиться з великою повагою, наділяючи їх кращими рисами особистості.

«Малярам «реального світу» були близькі прогресивні ідеї доби, як і прогресивні, плідні пошуки в галузі мистецтва, що зближувало їх з класицизмом, який все більше стверджувався у французькому малярстві, знайшовши найповніше втілення у творчості геніального Ніколя Пуссена (1594–1665).

Уродженець міста Анделі (Нормандія), Пуссен у 30-літньому віці поселяється в Римі, де і пройшло майже все його життя. Живучи в Римі, він з головою поринає у вивчення античної культури і спадщини видатних митців Ренесансу. Знайомлячись з мистецькими шедеврами італійських майстрів, студіюючи теоретичні трактати Леонардо да Вінчі, Дюрера, Альберті, Пуссен виробив власний творчий метод. Настійні пошуки у цьому напрямку допомогли Пуссену відійти від засвоєних на батьківщині принципів бароко, стати на шлях класицизму.

Уже в ранніх картинах Пуссена («Смерть Германіки», «Аполлон і Дафна», «Вакханалія», «Царство Флори») виразно проявилися такі визначальні риси класицистичного методу, як раціоналізм, чіткість ідейного спрямування, ясна логіка композиції художнього твору, високий ступінь завершеності художнього задуму.

Моральну висоту людини Пуссен вимірював ступенем відповідності її почуттів і вчинків розумним законам природи. Саме цю



ідею митець втілює у своїх творах на міфологічні сюжети, зокрема в знаменитій «Сплячій Венері» (Дрезденська картинна галерея).

В історії світового мистецтва знайдеться небагато творів, які можуть зрівнятися з «Сплячою Венерою» в плані втілення ідей безтурботного людського щастя, в основі якого лежить тісне єднання з природою — носієм досконалої краси і гармонії. Закоханий в природу, Пуссен не випадково став одним з найвидатніших майстрів так званого «героїчного сюжету».

І все ж, обстоюючи естетичні принципи класицизму, Пуссен не залишився байдужим і до мистецтва бароко.

Мотиви бароко особливо посилюються у творах Пуссена паризького періоду творчості, коли митець переживає глибоку світоглядну кризу (1640 — початок 1670-х років). Картини Пуссена цього періоду характеризуються холодністю, надмірною пишністю, абстрактністю ідейного спрямування («Чудо св. Франциска Ксаверія», 1642, Лувр та ін.). Барокової трактовки набула навіть природа в пейзажах митця. Носій краси і величі в ранніх творах, природа тепер служить вираженням конфлікту людини з оточуючим її світом. У цьому плані особливо показовий цикл картин «Чотири пори року» (1660–1664, Лувр). Кожен пейзаж у цьому циклі набуває характеру символу. Так, у картині «Весна», в якій зображені Адам і Єва в раю, пейзаж символізує розквіт світу в період, коли людина переживає своє дитинство, тоді як в картині «Зима» перед глядачем розкривається страшна картина всесвітнього потопу як символ загибелі на землі всього живого. Пуссен порушив таким чином у згаданому творі характерну для бароко проблему життя і смерті.

Друга половина XVII ст. в малярстві Франції ознаменована утвердженням «високого стилю», призначенням якого було прославлення монарха й існуючого абсолютистського устрою. Наприкінці 1660-х років Королівська Академія малярства й скульптури розробила систему нормативних правил, на основі яких повинно було розвиватися образотворче мистецтво. У цій системі були використані й затверджені в якості обов'язкових норм найбільш негативні сторони класицизму, у тому числі й



найбільш вразливі сторони творчого методу Пуссена. Очоловав роботу по виробленню естетичної доктрини «високого стилю» вождь академічного напрямку у французькому мистецтві Шарль Лебрен (1619–1690).

Учень Луї Вуе, Лебрен в молоді роки певний час жив в Італії, де студіював твори Рафаеля і представників болонського академізму. Призначений «першим маляром короля», він очолив роботу по оформленню королівських палаців і зокрема Версая. У своїй творчості Лебрен спирався на традиції декоративного барочного мистецтва. Основний його твір — плафон Дзеркальної галереї у Версальському палаці створює враження парадності і розкішності і в той же час — поверховості і зовнішньої ефектності. Композиція перегружена прикрасами, зображення історичних подій доповнюються алегоричними фігурами.

Лебрен стверджував пріоритет у малярському мистецтві малярка всупереч Рубенсу і його послідовникам, які основним вважали колорит. Володіючи особливими організаторськими здібностями і сильним характером, Лебрен зумів стати фактичним законодавцем художніх смаків свого часу.

Характерні для мистецтва бароко риси — театральність образів, перегруженість композиції, надмірний динамізм були характерними і для інших французьких малярів II половини XVII ст., зокрема для П'єра Мін'єра — автора велетенської картини «Великодушність Олександра Македонського» (1680, Ермітаж), портретиста Нікола Жардільєра (1656–1746). Твори останнього (Жардільєр писав в основному групові портрети паризької знаті) відзначаються умовністю і надмірною ідеалізацією. Свої жіночі моделі митець наділяв рисами античних персонажів — богинь і німф, зображуючи їх, як це робили й малярі бароко, в театральних костюмах на тлі умовно трактованого пейзажу. Лише в небагатьох творах Жардільєр зумів створити живі яскраві образи, заглянути у внутрішній світ людини. До таких творів належить зокрема портрет Вольтера (Париж, музей Карнавале) — одне з найкращих портретних зображень великого Просвітителя.

* * *

Як і в інших видах мистецтва, основним напрямком в літературі Франції доби бароко (XVII ст.) був класицизм. Франція дала найдовершеніші зразки літератури нового стилістичного напрямку. У Франції викристалізувалася і теорія класицизму. Творчість Расіна, Корнеля, Мольєра, Ларошфуко, Лабрюйєра та інших митців репрезентує той «золотий вік» французької літератури, який протягом тривалого часу служив зразком для літератур інших країн Європи. Однак класицизм не був єдиним напрямом і в літературі Франції. Поряд з ним існувало й розвивалося мистецтво бароко. І хоча бароко не відігравало такої ролі, як в Італії чи Іспанії, вплив його на розвиток літературного процесу був досить помітним, особливо в першій половині XVII ст., позначеного бурхливими політичними потрясіннями.

Стиль бароко охопив всі роди й жанри французької літератури, але найбільше виявив себе в поезії. Дослідники відзначають три основних напрямки в розвитку французької барокової поезії. Одним з них була релігійна поезія, представники якої (Лесепед, Годо) розробляли традиційні для літератури бароко мотиви марності земного життя, нікчемності людини перед лицем смерті тощо. Закінчувалися їхні твори, як правило, прославленням Творця і переваг загробного життя. Другий напрямок, репрезентований так званими «поетами-лібертинцями» (вільнолюбцями) — згодом дослідники французької поезії стануть називати їх «гротесками», за схильність до сатири або ж «романтиками» доби Людовика XIII», Це була досить різнобарвна публіка, яку репрезентували головним чином представники богеми — різного роду шукачі пригод і слави, гультьяї, марнотратці життя тощо. Деякі з них володіли значним поетичним обдаруванням, наприклад, Теофіль де Віо — поет трагічної долі, якому судилося закінчити життя в катівні католицької інквізиції. Риси ренесансної релігійності в поезії Теофіля де Віо поєднуються з чисто барочною вишуканістю форми. Значним поетичним обдаруванням володів також Сент-Аман — поет-лірик, вірші якого пройняті почуттям



внутрішньої свободи, захопленням радостями життя. В історію французької поезії Сент-Аман увійшов передусім як автор надзвичайно популярного у свій час гімну «Виноградна муза», а також ряду дотепних бурлескних імпровізацій, які характеризують життя злиденної, але не втрачаючої оптимізму літературної богеми.

Третій різновид французької барочної поезії — так звана «преціозна поезія», яка культивувалася в аристократичних колах — своєрідних культурно-політичних клубах вищих кіл французького суспільства. У роки Фронди салони виконували роль осередків, у яких групувалися опозиційно налаштовані по відношенню до королівської влади представники аристократичної знаті.

Основною вимогою, яка пред'являлася до преціозної поезії, була максимальна віддаленість від реальної дійсності — ніщо не повинно було нагадувати правду життя — ні у виборі сюжетів, ні в системі образів, ні в засобах образної мови. Дивлячись у минуле, орієнтуючись на середньовіччя, діячі преціозної поезії з її культом дами розробляли мотиви пасторальної лірики і пасторального роману. Особлива увага приділялася мові поетичного твору, яка повинна була бути далекою від звичайної буденної розмовної мови і відзначатися витонченістю, замисловатістю, перевантаженістю гіперболами, метафорами, перифразами тощо, тобто бути зрозумілою лише вузькому колу освічених людей.

Преціозна поезія поширилася і набула популярності в добу правління Марії Медічі — вдови короля Генріха IV, італійки за походженням, яка запросила до Франції родоначальника італійської мариністичної поезії Джамбатиста Марино. Саме у Франції, в Парижі, вперше був опублікований центральний твір Марино — поема «Адоніс» (1623), впливу якого зазнали всі провідні діячі французької преціозної літератури.

Другим, не менш важливим джерелом впливу на розвиток французької преціозної поезії була творчість видатного іспанського поета Луїса де Гонгори — основоположника т. зв. «темного стилю» з його «зашифрованістю», ускладненими метафорами, перифразами і т. п.

Преціозність у французькій літературі XVII ст. виразно проявилася не лише у поезії, а й в прозі, зокрема в жанрі роману. На перших порах це були пасторальні романи («Астрея», «Оноре д'Юрфе» та ін.). Ворожій людині реальній дійсності протиставлялася у цих творах ілюзорна дійсність — прекрасний, світлий світ пасторальної мрії, в якому «жили і діяли» щасливі пастухи і пастушки, світ, населений німфами й іншими казковими істотами.

Згодом на зміну пасторальному приходив галантно-героїчний роман з лицарською, авантюрною або псевдоісторичною тематикою. Великою популярністю користувався, зокрема, роман «Артамен, або Великий Кір» Мадлен де Скюдері, у якому любовні історії і життя героїв зображені в ідеалізованому плані, з багатьма натяками, вишуканою загадковою мовою.

У той же час бароковій літературі протистояв жанр побутово-описового роману, до найбільш характерних зразків якого належать романи «Правдивий комічний життєпис Франсіона» Шарля Сореля, «Комічний роман» Поля Скаріона, «Міщанський роман» Антуана Фюртьєра. Характерними особливостями цих творів є гострий інтерес авторів до зображення реальної дійсності, до життя й побуту різних соціальних прошарків французького суспільства. Написані під впливом іспанського шахрайського роману, названі романи характеризуються авантюрністю сюжету, несподіваними дисонансами і контрастами долі головних героїв, сатиричною спрямованістю.

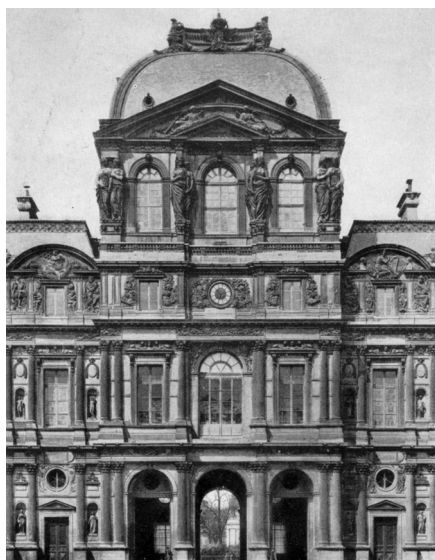
Таким чином, класицизм не був єдиним стилем французького мистецтва XVII ст., значне місце в його розвитку належить і стилю бароко, як важливому елементу, який входив до поняття «французький класицизм XVII ст.».



Луї Лево, Жюль Ардуен-Мансарт. Королівський палац у Версалі. Початок будівництва — 1668. Центральна частина паркового фасада



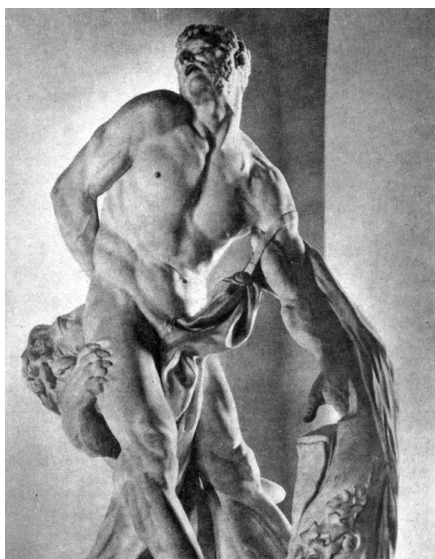
Жюль Ардуен-Мансарт. Дзеркальна галерея королівського палацу у Версалі



Жак Лемерсьє. Павільйон годинників. Центральна частина західного фасада Лувра. Початок будівництва — 1624



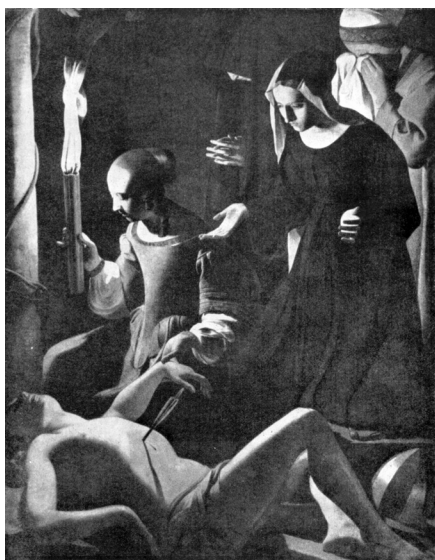
Жюль Ардуен-Мансарт, Робер де Котт.
Капелла у Версальському палаці.
1699–1710. Внутрішній вигляд



П'єр Пюже. Мілон Кротонський. 1682.
Париж, Лувр



Гіацинт Ріго. Портрет Людовика XIV.
1701. Париж, Лувр



Жорж де Латур. Святий Себастьян,
якого оплакує свята Ірина. 1640–1650.
Берлін

6. СТИЛЬ БАРОКО В МИСТЕЦТВІ АНГЛІЇ

На відміну від більшості країн Європи, у яких бароко в якості провідного стильового напрямку проіснувало майже два століття, в Англії бароко було явищем короткотривалим, хронологічні рамки його охоплюють лише 20–70-ті рр. XVII ст. В історії Англії це був період переламний, ознаменований бурхливими подіями буржуазної революції 1640–1650 рр., в результаті якої були знищені підвалини феодального ладу і відкрився шлях для інтенсивного розвитку нових, буржуазних суспільних відносин. Головною рушійною силою революції було селянство і міська біднота, однак результатами її скористалися буржуазія і її союзник — нове дворянство, яке ставало на шлях капіталістичного господарювання. Політична боротьба в Англії в XVII ст., як і в попередню добу, супроводжувалась боротьбою релігійною. Проголошена у 1634 році англіканська церква продовжувала служити опорою феодально-монархічного устрою, а тому перестала відповідати вимогам часу. Починаючи з кінця XVI ст. в країні розгортається широкий протестантський рух — пуританізм, в основі ідеології якого лежало вчення вождя швейцарської Реформації Джона Кальвіна. Етика кальвінізму аристократичному культу розкоші і насолод протиставляла буржуазні доброчинності — бережливість, поміркованість, старанність як в приватному, так і суспільному житті, що знайшла підтримку не лише в буржуазному середовищі, а й в широких колах трудового люду. Не випадково напередодні і в період революції пуританізм став основною ідеологією революційних мас.

Домагаючись завершення Реформації, пуритани вимагали повного звільнення церкви від залишків католицизму — відміни єпископату і дороговартісного, розкішного богослужіння, облаштування церкви на засадах демократичних принципів. Основою церкви проголошувалась релігійна община, яку очолювали обрані самою паствою священнослужителі.

Реформація в Англії носила радикальний характер, в процесі її здійснення масово закривались католицькі церкви і собори, частину будівель було зруйновано. Інтер'єри новозбудованих церковних споруд нічим не прикрашалися, оскільки змінилися естетичні смаки прихожан — пуритани не визнавали розкоші і пишності богослужіння. Все це не могло не позначитися на стильовій спрямованості англійського мистецтва. Втративши свого основного покровителя і спонсора — католицьку церкву, бароко в Англії втратило і перспективи свого розвитку.

І все ж, бароко в англійському мистецтві XVIII ст. залишило помітний слід, але не як самостійний стиль, а в поєднанні з іншими стильовими течіями, зокрема з маньєризмом і класицизмом. Найбільш виразно ознаки бароко проявилися в англійській літературі і, передусім, — у творчості представників так званої «метафізичної поезії» (Джон Донн, Джон Герберт, Річард Крешо та ін.), а також у творчості Джона Мільтона.

«Метафізична школа» в англійській поезії виникла на рубежі XVI—XVII ст., її родоначальником і фактичним главою був талановитий поет-лірик і видатний церковний діяч, настоятель собору св. Павла в Лондоні Джон Донн (1572—1631).

Вихованець Оксфордського і Кембріджського університетів Джон Донн розпочав свою творчість ще в студентські роки по-язичницьки життєрадісними віршами в дусі поезії Ренесансу, у яких прославляється світле, сповнене радості чуттєве кохання. Однак згодом під впливом життєвих перипетій у творах Джона Донна зазвучать інші ноти — характерні для мистецтва бароко — мотиви марності життя, трагізму, розгубленості, страху перед лицем ворожого, непідвладного розумові світу. Збагачені містичним настроєм і почуттям безвиході, ці мотиви набули ще більшої трагічної гостроти у творчості послідовників Джона Донна — Джона Герберта, Річарда Крешо та ін., що свідчить про вплив на творчість поетів «метафізичної школи» ідей маньєризму.

У формальному плані поезія Джона Донна, як і інших поетів «метафізиків», являє собою своєрідний варіант гонгоризму і маринізму. Адресована освіченому, інтелектуально підготовленому



читачеві, вона відзначається винятковою складністю і витонченістю, різкими контрастами і поворотами думки; ритмічними перепадами. Аналітичні судження несподівано змінюються у віршах Донна емоційними вибухами. Він щедро використовує алегорії і символи, гру слів, часто вдається до концептів (кончетто) — складних парадоксальних порівнянь і метафор, розшифрування яких вимагає напруженої роботи думки. Таким чином, «метафізичну поезію» можна розглядати як своєрідний, суто англійський варіант таких течій в літературі бароко, як гонгоризм в Іспанії, маринізм в Італії і преціозна література у Франції.

Визначальну роль елементи стилю бароко відіграли у стильовому синтезі з елементами класицизму в знаменитій поемі Джона Мільтона «Втрачений рай» — найвидатнішому творі англійської літератури XVII ст. (1671).

Ще будучи студентом Кембріджського університету Мільтон мріяв написати твір, який прославив би Англію і її літературу. Однак життєві обставини і події революції, яка потрясла Англію в середині XVII ст., змусили Мільтона надовго відкласти здійснення цієї мрії, і він повернувся до неї лише на схилі віку, створивши справжній поетичний шедевр, який приніс йому світову славу.

«Втрачений рай» являє собою спробу відродити епос в його класичній формі. У визначенні цього завдання Мільтон спирався на досвід античних поетів Гомера і Вергілія. Наслідуючи класичні зразки, він прагнув створити універсальну картину космічного масштабу загальнолюдського значення. Події, зображені в поемі, розгортаються на безмежних просторах Всесвіту. Основне джерело сюжету поеми — Біблія. Пуританин Мільтон намагається слідувати біблійній розповіді, уникаючи будь-якого вимислу. Перед читачем постає в хронологічній послідовності вся священна історія, найважливіші її епізоди, починаючи з сотворіння Богом світу і пралюдей — Адама і Єви і кінчаючи життям і діяннями Христа, його мученицькою смертю і вознесінням на небо, появою церкви і пророкуванням страшного суду, після якого повністю утвердиться на Землі Царство Боже. Наскрізний мотив поеми — непримиренна боротьба двох начал — Добра і Зла, перше з яких —

втілене в образі Бога і його найближчих сподвижників, а друге — в образі Сатани й інших злих істот, які населяють пекло. Мільтон малює в поемі вражаючі сцени битв ворогуючих небесних сил, розповідає про гріхопадіння Єви і тимчасове торжество Сатани, про майбутнє спасіння людства і неминуче торжество добра.

«Втрачений рай» — це своєрідний підсумок багаторічних релігійних і філософських роздумів автора поеми над долею своєї батьківщини і всього людства, про перспективи майбутнього світу і шляхи його духовного удосконалення. Працюючи над поемою, Мільтон, поза всяким сумнівом, надихався героїчною атмосферою революції і громадянської війни, свідком і безпосереднім учасником яких він був. Ця обставина не могла не позначитися на трактовці поетом окремих ключових епізодів і героїв священної історії. Яскравий приклад цього — образ Сатани, трактовка якого суттєво відрізняється від біблійної. Задумавши показати Сатану як втілення вселенського Зла і засудити його за непокору Богові, Мільтон-художник, осмислюючи поведінку свого героя і черпаючи для цього аргументи в сучасній йому дійсності, об'єктивно прийшов до виправдання бунту і засудження деспотизму. Гордий, непокірливий дух, вільнолюбство, тверда воля і стоїцизм Сатани, який насмілювався виступити проти самого Бога, уже протягом двох століть викликають захоплення читачів «Втраченого раю», тоді як Бог, покликаний стати верховним втіленням Добра, фактично постає в зображенні поета егоїстичним деспотом. Таким чином, сам того не бажаючи, Мільтон, говорячи словами В. Белінського, «написав апофеоз повстання проти авторитету».

Нової, незвичайної трактовки набув у поемі Мільтона міф про перших людей — Адама і Єву. Мислитель-гуманіст, Мільтон не зміг змиритися з біблійним ставленням до знання. З явним співчуттям малюючи сцену вигнання з раю, Мільтон фактично приходив до виправдання «гріховного» вчинку своїх героїв. Саме невситима жадоба знань змушує Єву з'їсти заборонений плід. В свою чергу Адам свій роковий крок здійснює, підкорюючись нестримному почуттю любові до Єви. Задумані автором як втілення релігійного ідеалу, вільні від будь-яких життєвих турбот жителі



Едему Адам і Єва стають, в кінцевому підсумку, більш людяними, ближчими до гуманістичних норм саме після гріхопадіння і вигнання з раю.

«Втрачений рай» — твір надзвичайно складний, багатоплановий і багатозначний за художньою формою, і передусім — за жанром. Риси «літературного» епосу і філософської поеми поєднуються в творі з елементами драми і лірики. Особливою майстерністю відзначаються ліричні коментарі, у яких автор безпосередньо виражає свої почуття і своє ставлення до зображеного.

У стильовому відношенні «Втрачений рай» являє собою синтез двох провідних в англійській літературі XVII ст. стильових систем — класицизму і бароко. Саме синтез, який виключає перевагу якогось одного з його компонентів. Якщо класицистичні уподобання Мільтона виявилися у його орієнтації на античну спадщину, в намаганні надати поетичній формі гармонії і строгої упорядкованості, а також в героїчному пафосі й відкритому дидактизмі, то стиль бароко проявився у схильності до зображення подій космічного масштабу, у винятковому драматизмі сюжетних колізій, у титанізмі образів, в широкому використанні контрастів і дисонансів.

Доповнюючи сказане, слід відзначити й таку характеру рису мільтонівської поеми, як її винятково висока поетичність. Численні поетичні красоти в передачі інтимних почуттів Адама і Єви, музикальність вірша, мальовничі картини природи забезпечили «Втраченому раєві» довге життя.

У двох останніх творах Мільтона — поема «Повернутий рай» (1671) і «Самсон-борець» (1671) барочні тенденції поступаються місцем класицистичним. В останній третині XVII ст. в англійській літературі настає доба повного торжества класицизму.

* * *

Як і література, архітектура Англії у розглядувану нами добу розвивалося в основному в класицистично-ренесансному руслі, однак при помірному виявленні рис бароко. Найповніше барочні традиції проявилися у творчості Крістофера Ренна та його учня і



послідовника Джона Ванбру — провідних англійських архітекторів другої половини XVII — першої половини XVIII ст.

Щедро обдарований від природи, Крістофер Ренн (1632–1723) перш, ніж цілком присвятити себе архітектурі, з успіхом займався наукою, зокрема астрономією і геометрією, неабиякі математичні здібності його були відзначені Ньютоном і Паскалем. У 1665 році Ренн здійснив поїздку до Франції, де познайомився з відомим французьким архітектором Франсуа Мансором і найвидатнішим представником італійського бароко Лоренцо Берніні, який саме тоді здійснював будівництво східного фасаду Лувра. Ця обставина стала вирішальною у виборі Ренном професії.

Ренн залишив після себе велику архітектурну спадщину. Після грандіозної пожежі Лондона 1666 р., яка знищила понад 13 тисяч будівель, Ренн як королівський інспектор здійснював керівництво відбудовою міста. Він є автором понад 50 церков, а також таких шедеврів англійської архітектури, як палац Хемптон-корт, королівський шпиталь у Грінвічі, бібліотека Коледжа Трійці в Кембриджі та ряд інших визначних споруд. Найбільшим досягненням Ренна став побудований ним у 1675–1710 рр. собор св. Павла в Лондоні — найвидатніша культова споруда протестантського світу — своєрідний суперник собору св. Петра в Римі — найбільшого храму католицького світу.

За планом собор св. Павла — традиційна для англійської культової архітектури трьохнефна базиліка з трансептом посередині і велетенським (діаметром 32 м) куполом над середохрест'ям трансепту і центрального нефа. По обидві сторони центрального фасаду височать дві вежі, збудовані уже пізніше (1706–1708). В одній з них розміщені дзвони, в другій — годинник.

Собор св. Павла — споруда в основному класицистична, не позбавлена, проте, і відчутних елементів бароко, які проявилися в підкресленій монументальності храму (довжина будівлі — 175,5 м, висота 111 м), грандіозності його внутрішнього простору. Окремі частини собору відзначаються підвищеною динамічністю, завдяки різного роду виступам, западинам тощо. Разом з тим, за художнім оздобленням собор виглядає по-пуританськи скромним, у ньому



не було ні щедрої ліпнини, ні скульптур, ні позолоти, властивих католицьким храмам. Ця обставина змусила у 1860 р. створити соціальний фонд для прикрашення собору. Тоді ж з'явилися в інтер'єрі статуї святих, а в підкупольному просторі — мозаїки.

У другій половині XVIII ст. в англійській архітектурі настає нова полоса захоплення ідеями палладіанства, що призвело до остаточного утвердження класицизму.

Що стосується образотворчого мистецтва — малярства і скульптури, то вони в добу бароко в Англії в силу історичних обставин значного розвитку не зазнали. Революція середини XVII ст. відбувалася під релігійними пуританськими гаслами, протестанти-пуритани, які не визнавали пишності, негативно ставилися до малярства. До появи Уільяма Хогарта (1697—1764) в Англії фактично не було більш-менш значного маляра, якщо не рахувати іноземних майстрів, зокрема Ван Дейка — видатного представника фламандського бароко, творчість якого викликала у місцевих живописців інтерес до парадного портрета. Скульптура Англії кінця XVII—XVIII ст. розвивалася лише настільки, наскільки потрібна була для обслуговування архітектури.

Кристофер Ренн.
Собор св. Павла
в Лондоні. 1675–1710.
Загальний вигляд
з південного сходу



Кристофер Гюс. Інтер'єр замка
в Шан. Середина XVIII ст.

7. ПІД ЕГІДОЮ ОРДЕНА ЄЗУЇТІВ. МИСТЕЦТВО БАРОКО ЧЕХІЇ

Розвиток мистецтва Чехії XVII–XVIII ст. відбувався у вкрай несприятливих історичних обставинах. Потерпівши фактичну поразку від військ німецького імператора Фрідріха II у 1620 р. під Білою горою поблизу Праги, Чехія втратила свою державну незалежність і протягом майже трьох століть перебувала фактично на правах колонії імперії Габсбургів. Завойовники проводили по відношенню до чеського населення політику жорстокого терору. Були ліквідовані всі форми національного самоврядування. Чеська мова послідовно витіснялася зі всіх сфер суспільного життя і замінювалася німецькою. Університет Праги — один з найстаріших в Європі — був переданий під опіку єзуїтів. Почалося масове переслідування протестантів. Під приводом боротьби з єретиками масово знищувалось населення країни. Національно свідомо чеська інтелігенція покидає країну, серед емігрантів опинився і видатний чеський педагог Ян Амос Коменський.

До того ж, у першій половині XVII ст. по території Чехії прокотилася кровопролитна Тридцятилітня війна, яка спустошила країну. Відібрані у чехів багатства і землі передавалися німецьким феодалам і католицькій церкві, яка заволоділа також всіма монастирями, єпископськими палацами і семінаріями. Національна культура Чехії, яка в добу Ренесансу переживала справжній злет, опинилась на тривалий час в стані глибокого застою.

І все ж національно-клерикальній реакції не вдалося подолати національну самосвідомість чеського народу, як і гуманістичну спрямованість чеської культури. Уже в другій половині XVII ст., як тільки в країні встановилися більш-менш нормальні обставини, культурно-мистецьке життя помітно поживається.



Історію чеського мистецтва XVII–XVIII ст. прийнято ділити на два періоди: перший — з 1620 р. до 1660-х років. Це був період зародження і становлення мистецтва бароко, перших його значних досягнень. Другий етап — з кінця XVII ст. до 1780-х років — період розквіту пізнього бароко і поступової його еволюції до стилю рококо.

Незважаючи на те, що становлення мистецтва бароко в Чехії пов'язане з діяльністю іноземних майстрів, головним чином, архітекторів, воно не стало явищем чужорідним. Іноземні майстри, а це були в основному італійці, вміло поєднуючи архітектурні форми бароко, якими вони досконало оволоділи у себе на батьківщині, з елементами національної чеської архітектури, творили фактично нову якість, близьку естетичним смакам місцевого населення. Саме цим пояснюється те, що барочні елементи органічно увійшли в образ чеських міст і стали невід'ємною рисою їх архітектурної забудови. Передовсім це стосується столиці країни — Праги, яка протягом XVII ст. збагатилася рядом монументальних споруд барокового стилю, поєднаного з національними архітектурними традиціями. Найбільш визначні серед них — палац німецького полководця Волленштейна, ансамбль будинків колегії Ордену Єзуїтів так званий — Клементимум, Чернінський палац, невеликий майдан Хрестоносців біля входу на Карлів міст, церква св. Франциска та ряд інших споруд, які характеризуються ускладненістю і динамізмом форм, використанням майже всіх відомих елементів ордера, прагненням до щедрого прикрашання інтер'єрів.

Піку свого розквіту чеська архітектура стилю бароко досягла в першій половині і середині XVIII ст., репрезентована творчістю цілого ряду митців (Франтішек Канька, Ансельмо Лурага, Ян Віра та ін.), серед яких обдарованістю і творчою активністю виділявся уродженець Праги Кіліан Дінценгофер (1689–1751) — автор могутнього купола над храмом Миклуші (св. Миколая), проекту ансамблю Будинку інвалідів (реалізований частково), палацу Летограден (нині музей Дворжака) і значної кількості житлових будинків, виконаних на замовлення представників дворянства



і бюргерства. У творчості Кіліана Дінценгофера особливо виразно виявилися характерні риси пізнього бароко, позначеного наявністю елементів стилю рококо: прагненням до вишуканої декоративності, передусім в оформленні інтер'єрів.

На рубежі XVII–XVIII ст. в чеському малярстві склалася самобутня скульптурна школа зі своїми стильовими особливостями. З появою таких відомих майстрів пластики, як Пауль і Георг Херрман, Ігнац Плагер, Мат'яш Браун (1681–1738), Максиміліан Брокоф (1688–1731), стає модним щедро прикрашати архітектурні комплекси декоративною скульптурою. З численних робіт Мат'яша Брауна особливо високими художніми якостями відзначаються скульптурні статуї, які прикрашають ансамбль Карлова моста, а також замок і палац графа Спорка в Куксі (1707–1719). Творам Мат'яша властиві характерні для барочної скульптури складні просторові розвороти, підвищена експресія жестів, сміливе використання світлотіньових ефектів, і, що особливо важливо, — прагнення до життєвої передачі характеру персонажів. Так, наприклад, в алегоричній фігурі вродливої молодой жінки, яка уособлює лестощі, відчувається ніжність і одночасно підступна лукавість.

Не меншою майстерністю відзначаються і твори Брокофа — представника цілої династії скульпторів. До кращих робіт цього майстра належать, зокрема великі статуї негрів-рабів на фасаді палацу Морзинського, а також блискуче виконаний надгробний пам'ятник св. Якуба в Празі. Разом з тим, пізні твори Брокофа, зокрема його багатофігурні композиції, тісно пов'язані з традиційним типом пізньобарочної традиції, з загальним духом екстатичної експресії і манірності.

* * *

Значного рівня розвитку досягло в добу бароко малярство Чехії, уже в середині XVII ст. представлене одним з найбільш значних національних митців — Карелом Шкретою (1610–1674). На відміну від більшості тогочасних чеських малярів-напівремісників, Шкрета пройшов серйозну художню школу. Протягом тривалого

часу перебування в Італії, він мав змогу студіювати твори видатних італійських малярів, зокрема Карраччі і Караваджо, вплив яких, особливо Караваджо, помітно позначився на творчості чеського митця.

Як і переважна більшість малярів бароко, Шкрета велику увагу приділяв «історичному» жанру, черпаючи сюжети для своїх картин, головним чином, з церковного життя. Улюбленими темами його картин були життя святих, зокрема недавно канонізованих церквою реальних осіб, які тим чи іншим чином прислужилися утвердженню християнської віри. Сцени життя і мучеництва святих в картинах цього плану розгортаються в обставинах ще «свіжої» реальності, до того ж, неприкрашеної, іноді навіть грубої, що повинно було служити запорукою правдивості зображеного. При цьому провідну роль відігравав ірраціональний елемент, зокрема в циклі картин про святого Вацлава — найвидатнішого творчого досягнення Шкрети.

Св. Вацлав був історичною особою — сином чеського князя Вратислава і у свій час (X ст.) багато зробив для християнізації Чехії, об'єднання країни і загинув мученицькою смертю від рук заколотників, зраджений рідним братом. З іменем св. Вацлава традиційно пов'язують ідею суверенітету чеського народу. Поряд з св. Миколоєм, Кирилом і Мефодієм, а також Войтехом, Вацлав належить до найпопулярніших чеських святих.

Час зберіг лише частину полотен з циклу картин про св. Вацлава, виконаних Шкретою на початку 1640-х років на замовлення ченців Ордена босих августинців. Всі ці, досить різні за сюжетами, картини об'єднує в один цикл образ св. Вацлава.

Автор наділив свого героя молодістю, привабливою зовнішністю і шляхетними манерами. Енергійний, мужній, цілеспрямований у своїх діях і вчинках, св. Вацлав все своє життя присвятив богоугодній справі — поширенню і зміцненню віри Христової. Шкрета тут дотримується традиції, виробленої малярством бароко, яке теж полюбляло героїв молодих, вродливих, мужніх, які не втрачають шляхетності навіть потрапивши у вир бід і страждань. Зображені на картинах малярів бароко святі Себастьян, Мар-



тин, Марія Магдалина, Варвара і Катерина, як і образи інших святих-мучеників, тому і викликають у нас підвищене почуття жалю і співпереживання, що ми бачимо, як плюндрується краса і молодість.

Цикл творів про св. Вацлава має власну жанрову структуру, у ньому своєрідно поєднуються два типи творів — тип життя і тип історичного портрета. Герой циклу виступає у двох іпостасях — і як образ святого, приреченого на страшні муки за свої ідейні переконання (композиція «Смерть св. Вацлава»), і як образ історичного діяча, який увібрав у себе провідні уявлення про ідейного вождя — патрона нації (сцени «Смерть Драгомира», «Св. Вацлав наказує руйнувати язичницькі капища і будувати християнські церкви», «Злицький князь Родослав підкоряється святому Вацлаву» та ін.).

Стильові особливості циклу засвідчують його бароковий характер. Зображені малярем сцени відзначаються драматизмом і гострою напруженістю сюжетних ситуацій, в них вирують пристрасті, відбувається зіткнення протиборчих сил, дія розвивається багатопланово і динамічно. Все це, як і широке використання світлотіньових контрастів, прагнення до розвороту композиції в глибину по діагоналі, а також загальний патетичний тон зображення роблять Шкрету типовим представником пізнього європейського бароко.

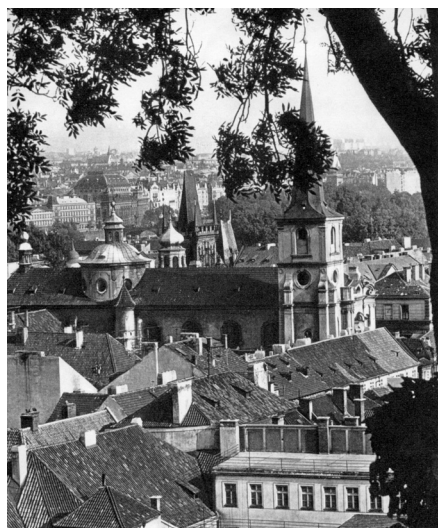
Разом з тим, загалом бароковий стиль чеського маляра характеризується наявністю відчутного реалістичного струменю, прагненням митця до життєвої переконливості зображення, прихильністю до всього матеріального, земного. Ми не знайдемо в його творах типових для малярських творів бароко фігурок літаючих ангелів, нагромадження грозових хмар, розверзлих небес тощо, зате вони багаті на реалістичні деталі. Аксесуари в творах Шкрети — це в основному предмети побуту, безпосередньо пов'язані з розвитком дії. Так у картині «Народження Вацлава» аксесуарами виступають такі деталі, як мідний таз, склянка з ліками, ножиці і навіть петля, що звисає зі стелі, за яку трималася породілля при важких родах.



Живий інтерес до правдивості зображення особливо виразно проявився у творах Шкрети портретного жанру, про що свідчать такі твори митця, як родинний портрет сніцаря-ювеліра Діонісія Мізеріні (1653), «Портрет дами», «Портрет Брамберга» та ін. (всі — в Національній галереї в Празі). Всі ці портрети характеризуються значним психологізмом, намаганням автора зафіксувати душевний стан портретованих.

Наприкінці XVIII ст. традиції бароко в чеському малярстві, як і в інших мистецтвах, поступово витісняються елементами рококо і класицизму.

Особливо несприятливі умови склалися в добу бароко для літератури Чехії. Заборона чеської мови і чеської писемності, масове знищення книг під приводом боротьби з протестантизмом змушувала чеських письменників переходити на незрозумілу народів латинську мову. Рідною мовою продовжували писати лише письменники-емігранти (Борис Жерогин, Богуслав Бальбін та ін.), однак книги їх ввозити на батьківщину заборонялося. У таких обставинах не могло бути й мови про появу творів, які б зрівнялися з шедеврами, створеними чеськими майстрами слова доби Відродження.



Панорама Праги з Празького Кремля.
Сучасний вигляд



Кристоф Дінценгофер, Кілліан Ігнац
Дінценгофер, Ансельмо Лураго. Храм
Міклуша в Празі. 1703–1755. Вигляд
зі сходу



Жан Батіст Матей. Палац Троя поблизу Праги. 1679–1697. Центральна частина
фасаду. Скульптура сходів роботи Пауля і Георга Херрманів



Джованні П'єроні. Лоджія Вальдштейніговського палацу в Празі. 1623—1627



Мат'яш Браун. Лестошці. Алгоритична статуя архітектурно-паркового ансамбля в Куксі. 1719



Фердинанд Брокоф. Св. Франциск Ксаверт. Скульптурна група з Карлового моста в Празі. Прага, Національна галерея



Карел Шкрета. Народження св. Вацлава. Прага, Національна галерея



Карел Шкрета. Автопортрет (деталь картини «Святий Карл Борромео відвідує хворих на чуму у Мілані»). 1647. Прага. Національна галерея



Ян Купецкий. Автопортрет з сином. бл. 1725. Брауншвейг, музей

8. НА СЛУЖБІ ІДЕОЛОГІЇ «САРМАТИЗМУ».

ПОЛЬСЬКЕ БАРОКО

У XVIII ст. Польща (після Люблінської унії 1659 р. — Річ Посполита) втрачає свої ще недавно досить сильні позиції в Європі і переживає глибокий і тривалий занепад. Давали про себе знати виснажливі війни минулого століття, селянські бунти, жорстока поразка у боротьбі з повсталим українським народом. Ситуація ускладнювалась хронічною економічною кризою, обумовленою розкладом феодального устрою, який доживав свого віку. Відсутність сильної децентралізованої влади, параліч сейму внаслідок запровадження права вето привели до того, що країна перетворилася на конгломерат феодальних князівств (воєводств). Офіційним правителем Речі Посполитої вважався король, який обирався сеймом, однак реальна влада належала родовим кланам магнатів, які володіли лівовою долею національних багатств. Ворогуючи між собою, вони були ініціаторами постійних внутрішніх конфліктів, які породжували в країні атмосферу анархії і хаосу. У таких умовах ослаблена Річ Посполита все частіше привертала до себе увагу сусідніх держав, які безцеремонно вмішувались в її справи і все відвертіше зазіхали на її землі.

Правителі Речі Посполитої, шукаючи виходу із становища, яке склалося, вдавалися до воєнних авантур з метою загарбання чужих земель. Війни все більше знекровлювали країну, підривали її сили. Катастрофа наступила в останній третині XVIII ст. В результаті трьох розділів території країни між Пруссією, Австрією і Росією Польща втратила незалежність і на тривалий час перестала існувати як самостійна держава.

Разом з тим доба бароко в Польщі — це доба тривалого і беззаперечного торжества Контрреформації, період занепаду ренесансних традицій і кризи суспільної свідомості.



В результаті перемоги Контрреформації всі ідеологічні процеси в країні відбувалися під суворим контролем єзуїтів, які підпорядкували собі всю шкільну освіту, створили цілу систему своїх вищих навчальних закладів, зокрема Академію у Вільнюсі. Краківський університет, заповнений клерикалами, повернувся до схоластики і перестав бути провідним науковим центром. Все це наклало негативний відбиток на світогляд, мораль і культуру Речі Посполитої і передусім — на її суспільні верхи — магнатів і шляхту.

Як і всі інші народи Європи, поляки шукали своє історичне коріння і знайшли його у міфі про своє походження від воєнного племені сарматів і стародавніх римлян, від яких шляхта буцімто успадкувала закони і звичаї, які гарантують свободу і рівність громадян. Ідеали шляхетських чеснот, середньовічні традиції лицарської культури поєднувались у свідомості магнатів з релігійним фанатизмом, крайньою обмеженістю культурного кругозору, аморальністю, презирством до фізичної праці, ксенофобією, винятковою жорстокістю до селян-кріпаків і безсоромною національною чванливістю. Все це, разом взяте, визначило суть ідеології шляхти — так званого сарматизму, як і специфіку культури і мистецтва Польщі доби бароко.

* * *

На рубежі XVII–XVIII ст. у польському мистецтві певною мірою ще зберігаються ренесансні традиції, зокрема в архітектурі. За зразком королівського палацу в Кракові в різних містах країни в цей час будуються палаци вельмож і єпископів, будинки багатих городян, костели, ратуші і навіть ціле місто Замостьє. Разом з тим, уже відчутним стає подих віянь нового стилю. Зберігаючи традиції ренесансної архітектури попередньої доби як у планах, так і в основних рисах архітектурних рішень, ці споруди все ж набувають нового декоративного оформлення, суцільно покриваючись народним орнаментом і фігурним кам'яним різьбленням.

З часом реалістичні й гуманітарні тенденції в польському мистецтві поступово затихають, витісняючись новими тенденціями, пов'язаними з мистецтвом бароко. Соціальна верхівка польського



суспільства, репрезентована світськими й церковними магнатами, слідуючи загальній моді, вимагає тепер від мистецтва нових якостей — пишності, величі, багатства, помпезності. Як наслідок цього на перший план виходить барокова архітектура в комплексі з монументальним декоративним малярством і релігійною скульптурою.

Перші барокові споруди в Польщі будуються в стилі італійського бароко, насаджуваного Орденем єзуїтів. У 1580–1590-х роках італійський архітектор Ян Бернадоні побудував у м. Несвіж (нині Білорусія) в маєтку Радзивілів костел Господнього тіла, а на початку XVII ст. — костел Петра і Павла в Кракові. Зразком для обох споруд послужила уже не раз згадувана нами церква Іль Джезу в Римі — прообраз усіх храмів католицького бароко.

Засилля іноземних майстрів — взагалі характерна особливість польського бароко. Дослідники польського мистецтва нараховують понад три десятка італійців-архітекторів, малярів, скульпторів, які тимчасово або й тривалий час жили й працювали в Польщі, виконуючи замовлення, пов'язані з будівництвом і прикрашенням архітектурних споруд. Значним був також внесок у розвиток польського мистецтва доби бароко фламандських, німецьких, а на останньому його етапі — французьких митців. Привілейоване становище іноземців негативно впливало на підготовку і професійне удосконалення національних художніх кадрів, деякі з них змушені були навіть емігрувати за кордон.

Однак була й позитивна сторінка діяльності іноземних майстрів, яка полягала в тому, що вони запроваджували в польське мистецтво найновіші професійні досягнення, сприяючи піднесенню його до рівня мистецтва передових країн Європи. Зокрема це стосується тих майстрів, які тривалий час жили й працювали в Польщі. Під впливом місцевих художніх традицій формувався самобутній характер польського національного мистецтва.

Наприкінці XVII ст. польська архітектура набуває рис, характерних для зрілого бароко. Зростає роль декоративного (скульптурного) оформлення як фасадів будівель, так і інтер'єрів. Характерними зразками храмової архітектури цього періоду є,



зокрема, костел Візиток у Кракові і костел Єзуїтів у Познані, а з світських будівель — палац у Вільянуві (архітектори А. Лоччі і І. Белотті) — один з найкращих архітектурних пам'ятників цього роду. Будівля палацу вражає своєю святковою нарядністю завдяки багатому декору. Автори палацу вдало вирішили проблему зв'язку будівлі з навколишнім ландшафтом. Інтер'єр палацу прикрашений ліпниною і мальовничим панно.

Перша половина XVIII ст. — період розквіту в архітектурі Польщі пізнього католицького бароко, пов'язаного з діяльністю архітектора Матеуса Пьоппельмана, запрошеного в Польщу саксонським курфюрстом, який тоді посідав польський престол. Побудовані Пьоппельманом на замовлення королівського двору Цистерціанський монастир в Любенжі і костел Візиток у Варшаві дивують незвичайної форми вежами, кривизною ліній, фасади їх розчленовані надмірною кількістю ніш і різких виступів, нагромадженням деталей, декоративним оздобленням.

У той же час у творчості ряду митців владно звучали ноти, які провіщали появу нового стилю — класицизму.

В другій половині XVIII ст. основним вогнищем нового стилю стала Варшава, яка переживає будівельний бум. Численні палаци магнатів і багатьох городян, а також костели, які споруджувалися в столиці країни, характеризуються ясною логікою, чітким ритмом архітектурного членування, стриманістю декорума, прагненням до простоти і гармонії. Архітектори намагаються створити образ будівлі з допомогою лаконічних, утилітарно необхідних засобів. Завдяки творчості таких видатних архітекторів другої половини XVIII ст., як Домінік Мартіні, Петер Ангер, Ефраїм Шрегер, Шимон Богумил, Варшава набула вигляду справжньої європейської столиці — красивого, гармонійно впорядкованого міста. Однак це вже було місто далеко не барокове.

І все ж тенденція до барокової гігантomanії остаточно не зникає. Так, бароковий розмах зберегли навіть після перебудови у стилі класицизму Саксонський палац у Варшаві і палац Потоцьких у Тульчині, прикрашений великим типово бароковим курдомером.

* * *

У зв'язку з інтенсивним будівництвом палаців і католицьких храмів важливого значення набуває польське монументально-декоративне малярство і релігійна скульптура.

Видатним майстром монументально-декоративного малярства був Томазо Доллабелла (1670–1750). Венеціанець родом, запрошений до Кракова в якості придворного маляра короля Сигізмунда III, Доллабелла майже все своє життя присвятив служінню польському мистецтву. Йому належать численні розписи в церквах і палацах Кракова, а також значна кількість картин на релігійні чи батальні сюжети («Битва при Лепанто», «Сцена з життя св. Владислава» та ін.). Виконані в стильовому ключі зрілого бароко, твори Томазо Доллабелли, разом з тим, містять чимало реалістичних елементів і правдиво відтворених побутових деталей. Крім Доллабелли, в жанрі монументально-декоративного малярства працювали француз Клод Калло, італієць Мікеланджело Тальоні, а також польський митець Єжі (Юрій) Шимонович-Семигиновський. Завдяки зусиллям цих майстрів чудовими алегоричними плафонами і декоративними фресками був прикрашений Вільянувський палац під Варшавою.

Важливого значення і небувалого поширення набув у тогочасному польському малярстві портретний жанр. Підвищена міфологізована свідомість польської шляхти, яка увірувала у своє походження від сарматів і стародавніх римлян, породила надзвичайно стійкий культ предків, що викликало потребу засвідчити генеалогію шляхетського роду у портретних зображеннях прародителів. Магнати влаштовували у своїх палацах цілі портретні галереї, тоді як представники дрібної шляхти, обмежені у своїх матеріальних можливостях, вважали своїм обов'язком замовити хоча би кілька портретів своїх найближчих пращурів. Портретний ажіотаж охопив і плебейські маси населення, зокрема жителів міст.

Провідним напрямком у портретному малярстві, як і в іншому тогочасному польському мистецтві, було бароко. Паралельно розвивалися дві його течії: європеїзований аристократичний портрет



високого бароко і портрет масовий, напіввремисничий, позначений рисами «низького» бароко.

Авторами аристократичних портретів були головним чином маляри, які групувалися навколо королівського двору. До кола цих митців належали як іноземці (Томазо Доллабелла, Мартіно Альтманте), так і польські маляри (Мартин Кобер, Ян Третко, Єжі Шимонович та ін.).

Використовуючи досягнення західноєвропейського малярства, польські портретисти в той же час спиралися на національні традиції. У цьому плані показовий портрет знатного молодого шляхтича Станіслава Течинського пензля Томазо Доллабелли (1636, Вавель). Риси, властиві тогочасним аристократичним портретам іноземних майстрів (вдало модельоване світлотінню обличчя, намагання передати психологічний стан портретованого), поєднуються у цьому творі з застиглою позою, умовно-площинним трактуванням одягу, помітною тенденцією до декоративності. Подібне можна спостерігати і в ряді інших аристократичних портретів, автори яких залишилися невідомими (портрет Романа Сангушки з музею в Тарнуві, Яна Кшиштофа Тарнавського з Національного музею у Варшаві та ін.).

У подальшому шляхи розвитку польського і західноєвропейського портрета розходяться. Якщо в західноєвропейському портреті утверджується як основна і визначальна тенденція до створення у портретному образі психологізованого людського характеру, то польські портретисти, виконуючи соціальне замовлення шляхетських кіл польського суспільства, спрямували свої зусилля на створення надіндивідуального репрезентативного зображення, основною функцією якого була функція інформаційна. Портрет повинен був дати глядачеві передусім інформацію про соціальне походження портретованого, про його належність до шляхетського стану. Носіями такої інформації виступають, крім багатого, національно акцентованого вбрання, також такі генеалогічні атрибути, як родовий герб, шабля, булава чи пернач, сенаторська печатка тощо. Не психологічна характеристика обличчя, а саме відзначені атрибути-символи передусім впливають на зміст портретно-



го образу. Замість загальнолюдського на перший план виступає соціально-типове, портрет стає засобом вираження і утвердження соціального становища людини в суспільстві. Такий трактовці портретного образу відповідала композиційна схема, яка набула канонічного характеру. Застигла у своїй нерухомості постать (ростова чи поколінна) зображувалась на тлі задрапірованої завісою колони. Однією рукою портретований спирався на столик, друга покоїлася на ефесі шаблі (канонічний жест сарматського лицаря).

Оскільки шляхетський портрет мав меморіальне призначення, важливою його особливістю була тенденція до якомога точнішого відтворення фізіономічних ознак оригіналу. Виключалася будь-яка ідеалізація чи прикрашення оригіналу (натури). Недостатня точність зображення вважалася найбільшою вадою портрета. Важливим доказом чесно виконаного малярем замовлення була обов'язкова фіксація навіть таких непривабливих рис обличчя, як наявність бородавки, шраму, скривленої форми носа тощо. Саме цим можна пояснити той факт, що в польському портреті доби бароко переважають мало привабливі, зате правдиві обличчя.

Таким чином, в XVII ст. на терені Польщі сформувався особливий тип портретного зображення, який в історію польського національного малярства увійшов під назвою «сарматський портрет».

Конкретне уявлення про сарматський портрет може дати портрет відомого польського дипломата XVII ст. Кшиштофа Збаразького (1620-ті рр., Львівський історичний музей).

Монументальність і урочистість — таке перше враження від цього твору. Масивна й велична постать портретованого, подана на весь зріст, явно домінує в композиції, навіть дещо випирає з неї. Підбочившись лівою рукою, а правою зіпершись на стіл, накритий орнаментованою скатеркою, Кшиштоф Збаразький впевнено стоїть, розправивши свої широкі, хоч і дещо сутулі плечі. Позу його інакше не назвеш, як помпезною, оскільки вона покликана виразити знатність походження, багатство і гордовитість. Репрезентативну функцію виконує і розкішне вбрання портретованого: білий атласний жупан, парчева, орнаментована квітчастими візерунками кірея на чорному хутрі, прикрашена



дорогоцінним аграфом чорна хутряна шапка. З лівого боку, прикріплена до червоного пояса, звисає шабля.

Графічно окреслене з бундючним виразом обличчя позбавлене навіть натяку на психологізм і скоріше нагадує «шляхетську маску», ніж обличчя конкретної, неповторної у своїй індивідуальності людини.

До своєрідних еталонів сарматського портрета належать також портрети Себастьяна Любомирського (поч. XVII ст., Національний музей у Ватикані), короля Яна Собеського (кінець XVIII ст., Вільянув), магната Миколи Потоцького (1770-ті рр., Тернопільська картинна галерея) та ін. Останній з названих портретів вражає безкомпромісно правдивим, навіть гротескним відтворенням зовнішнього вигляду, зокрема обличчя портретованого. Неприродно видовжена з великою пліщиною голова, гачкуватий ніс, тупий, придуркуватий вираз очей — таким постає перед глядачами цей магнат-деспот, недобра пам'ять про якого зафіксована у відомій народній пісні про Бондарівну.

Замовниками сарматських портретів були в основному представники провінційної шляхти, а виконавцями — вихованці малярських цехів Познані, Кракова, Гданська, Львова, Жовкви та інших міст, які не зазнали істотного впливу західноєвропейського малярського мистецтва.

Сформований в основних своїх ознаках протягом XVII ст., сарматський портрет протримався майже до кінця XVIII ст. Значний внесок у розвиток сарматського портрета зробили маляри Львова та інших художніх центрів України, виконуючи замовлення магнатів і шляхти. У свою чергу сарматський портрет значною мірою вплинув на становлення і розвиток так званого парсунного портрета як в Україні, так і в Росії.

* * *

Скульптура Польщі доби бароко носила монументально-декоративний характер. Як і в малярстві, важливу роль у ній відігравали іноземні митці, передусім італійці. Найбільш значним їхнім досягненням стала Колонада Зігмунта III у Варшаві (1643–1644),

побудована скульптором Б. Моллі у співпраці з архітектором Те-нікалла.

З жанрів скульптури найбільшого значення набули надгробки з колонами, фронтонами, волютами і нішами, у яких розмішувались алегоричні фігури. Покійники зображувались здебільшого у молитовній позі або «заснулими». З метою посилення естетичного впливу нерідко застосовувались поєднання білого і чорного мармуру. Майже обов'язковим елементом надгробка був родовий герб покійного.

Визначним пам'ятником польської меморіальної скульптури першої половини XVIII ст. є надгробний пам'ятник князів Острозьких, авторство якого належить сілезькому скульптору Яну Пфістеру (1620, кафедральний собор у Тарнові). Надгробок являє собою колосальних розмірів споруду. Могутні бронзові фігури покійних, що стоять на колінах перед розп'яттям, «перемішані» з рельєфами, мармуровими дошками з епітафіями на них, фігурами заплаканих путті, черепами, які лякають пустими отворами очних орбіт, тощо. Все це, разом із щедрим рослинним орнаментом, викликає у глядача цілий потік асоціацій, породжуючи відчуття справжнього апофеозу, суть якого — прославлення героїчного лицарського стану, католицької віри і знатного роду Острозьких — одного із стовпів, на яких трималася шляхетська Польща.

У другій половині XVIII ст. відбувся рішучий поворот польської скульптури до класицизму.

* * *

Польська література протягом першої половини XVII ст. продовжувала розвиватися в дусі ренесансних традицій, які простежуються зокрема у творчості Петра Кохановського — племінника видатного поета доби Відродження Яна Кохановського. Заслугою Петра Кохановського перед польською літературою став блискучий переклад на рідну мову таких шедеврів італійської поезії, як поема «Шалений Роланд» та «Готфрід, або Звільнений Єрусалим» Тассо. В перекладі збережено навіть форму оригіналу — октаву, яка згодом стане широко застосовуватись польськими поетами.



Ренесансні традиції виразно відчувуються також у творчості Шимона Шимоновича (1558–1629), зокрема в його «Ідиліях», написаних під явним впливом ідилій Феокрита і еклог Вергілія. При цьому античність переплітається у творах Шимоновича з польським і українським фольклором, про що свідчать його поезії на сільську тематику («Пастухи», «Жниці» та ін.).

Разом з тим уже в цей період в літературі Польщі дають про себе знати нові віяння, пов'язані з бароко. Під впливом ідей Контр-реформації в поезії все сильніше починають звучати релігійні мотиви, з'являються відгуки іспанського містицизму. Покаяння в гріхах, боязнь страшного суду і пекла стають основними мотивами блискучих за своєю художньою формою поезій (сонетів, канцон, терцій) релігійного поета Себастьяна Грабовецького (1540–1607).

В середовищі поетів модним стає захоплення формальною винахідливістю, словесною віртуозністю, орнаментациєю тексту. Інакше кажучи, поступово формується новий стиль, заснований на іншому баченні світу, на основі інших естетичних смаків. На зміну стилістичній єдності, простоті, розміреності й гармонії приходять незвичні словосполучення, багатство і несподіваність поетичних асоціацій, засилля і новизна тропів.

З часом з поглибленням всеохоплюючої кризи і посиленням ідеологічного тиску на всі сфери культурного життя з боку єзуїтів бароко в польській літературі набуває значення провідного стилю. На перший план виступає вичурність, вигадлива прикрасальність. Модними стають такі, характерні для стилю бароко жанри, як панегірик, ода, героїчна епопея. Лірика розвивається під впливом маринізму, переважають течії галантно-любовного змісту, надзвичайної популярності набувають жанри мадригала, фрешки. З родів літератури найбільшого поширення набула поезія, репрезентована цілим рядом талановитих поетів, серед яких особливе місце належить прославленій плеяді поетів роду Морштинів, до якого входять Ієронім Морштин (1580–1623), Ян Анджей Морштин (1613–1693) і два двоюрідних племінники останнього: Збігнєв Морштин (1628–1689) і Станіслав Морштин (1633–1725).

Перший з них — Ієронім Морштин увійшов у польську літературу бароко як автор рукописного збірника «Збірка віршів» і ліричного циклу «Світська насолода» (опубліковані у 1606 р.), у яких виявив себе як тонкий лірик, майстер високої культури вірша. Тонкий гумор, оптимістичні тони переплітаються в творах поета з суто барочними мотивами марності земного буття, неминучості смерті і безнадії. Ієроніму Морштині належить також перший барочний роман у віршах «Потішна історія про добродійку королеву Банялюкс із країни східної» (1650), близький змістом до популярних у той час в європейських літературах збірників повістей, казок, новел, у яких східна екзотика доповнюється фольклорними мотивами.

Яскравим представником бароко в літературі Польщі був Ян Анджей Морштин — самобутній поет, послідовник Марино і перекладач його творів на польську мову. Вірші поета, зібрані в рукописних збірках «Спека, або Песова зірка» (1677) і «Лютня» (1661) і опубліковані в XIX ст., відзначаються досконалістю форми, вишуканістю описів, підвищеною емоційністю, філігранною відточеністю стилю і разом з тим — вражаючою глибиною думки. Тонка гра слів, вміле і незвичайне співставлення метафор, які породжують новий образ — все це разом з багатством версифікації і різноманітною ритмікою робить лірику Яна Морштина неперевершеним зразком поезії польського бароко.

З іменем Збігнева Морштина пов'язане зародження і утвердження в польській поезії патріотичної теми. До початку Доби Просвітництва він був першим і єдиним поетом, який оспівував не героїку війни, а правдиво зображував ті злигодні і втрати, які вона несла людям, породжуючи душевну спустошеність, жорстокість, руйнуючи створену зусиллями багатьох поколінь цивілізацію.

Професійний військовий, учасник майже всіх великих битв свого часу, Збігнев Морштин глибоко переживав загибель на полі бою товаришів по зброї. Саме тому у збірці «Домашня муза» (опублікована лише у 1954 р.) таке велике місце посідають поетичні епітафії, у яких, у відповідності з вимогами бароко, кожна конкретна деталь набуває філософського осмислення. Так, в епіта-



фії, присвяченій родичеві поета — капітану польської кінноти, такою деталлю виступають кістки загиблого воїна, що біліють серед степу. Земля залишає їх неприкритими лише тому, щоб «небеса у своїй круговерті вічно могли споглядати таку прекрасну доблесть». Неабияке враження справляють невеликі жанрові замальовки табірною військового побуту, сповнені руху, звуків, тривоги, сюжети яких розгортаються гостро і динамічно.

На схилі літ, уже як вигнанець-аріанин, Збігнев Морштин пише свої «Емблеми», просякнуті релігійними роздумами, містичними настроями, песимізмом.

З поетичного доробку останнього з плеяди Морштинів — Станіслава, помітне місце в спадщині польської барокової літератури посіли його трени — «Важка скорбота по втрачених дітях» (1698).

З середини XVII ст. в польській літературі починають бурхливо розвиватися епічні жанри: новели, повісті, героїчні поеми, віршовані романи, що було обумовлено драматичними настроями доби воєн, повстань, загострення релігійної боротьби, які вимагали свого відображення. У зв'язку з цим важливого значення набуває фабула, сюжетна організація матеріалу, майстерність розгорнутої композиції. У цей період з'являються історичні поеми Самуеля Твардовського («Преславне посольство світлішого князя Кшиштофа Збаразького від Зігмунта III до могутнього султана Мустафи» та ін.), галантний роман «Позолочена дружбаю зрада» Адама Корчинського, прозовий цикл «Польська псалмодія» В. Коховського, його ж епічна поема «Справа божя, або ж Пісні врятованого Відня» та інші визначні епічні твори.

Особливе місце в польській літературі XVII ст. посідає творчість Вацлава Потоцького (1621–1666) — одного з найвизначніших митців слова польського бароко.

Літературна спадщина В. Потоцького багата і різноманітна. Він є автором ряду великих епічних творів — віршованих романів і поем, серед яких найбільш визначним є роман «Хотинська війна» (1670, опублікований у 1850 р.) — твір глибоко патріотичний, пройнятий прагненням возвеличити подвиги польського лицарства і підняти дух сучасників. Поема цікава передусім яскравими описа-

ми батальних сцен і військового побуту шляхти. В поемі своєрідно переплітаються епос і сатира, патетика і памфлет, моралізаторство і ліризм, відбиваючи складну гаму думок і переживань автора.

З особливою силою поетичний талант В. Потоцького розкрився у малих формах. Він писав елегії, епіграми, панегірики, але найчастіше звертався до жанру фрашки (збірка «Сад фрашок», 1677–1681) і до притчі-повчання (збірка «Моралія», 1685–1696). Основу фрашок поета складають анекдотичні сюжети, а також події, спостережені в реальному житті. Майстерно, вдаючись до побутових подробиць, поет зображує в них життя шляхти, при нагоді висміюючи різного роду моральні вади. І все це поєднується з теплим ставленням до людини, з м'яким гумором. Разом з тим, у творах В. Потоцького можна зустріти і доволі радикальні критичні судження, спрямовані проти католицького духовенства, спустошувальних війн, жорстокості поміщиків-кріпосників.

У кращих своїх творах В. Потоцький досяг високого рівня майстерності. Мова його творів багата, колоритна, особливо в творах, у яких на перший план виступають безпосередні життєві спостереження. Разом з тим, як типовий поет бароко, Потоцький не міг уникнути таких характерних рис стилю, як пишність, багатослів'я, зловживання ускладненою метафоричністю. Значний внесок зробив В. Потоцький у техніку віршування, він першим з польських поетів почав римувати дієслова з іншими граматичними формами.

Поряд з аристократичною літературою бароко (про що йшлося вище) широкого розвитку на терені Речі Посполитої набула література, репрезентована творчістю письменників-міщан, у зв'язку з чим вона набула назви міщанської літератури. В ідейному і жанровому відношеннях ця література не була однорідною. Твори письменників, які належали до міського патриціату, мало чим відрізнялися від аристократичної шляхетської літератури «високого бароко». Відрізняє авторів цього кола хіба що приверженість ренесансній традиції і протистояння католицькому фанатизму. У той же час творчість письменників — вихідців з плебейського середовища — характеризується демократичністю і опозиційністю



до існуючих у країні порядків. До представників цього напрямку належать зокрема Шимон Шимонович (1558–1629) і Ян Юрківський (1580–1638).

Перший з них увійшов в історію польської літератури як автор циклу ідилій «Селяни» (1614–1626), у якому створив яскраві картини народного (селянського) побуту і народних звичаїв. У ряді творів циклу поет виразив глибоке співчуття своїм героїням, яких змушують важко працювати на панському полі під наглядом жорстокого економа.

Іншою тональністю, а саме — гостро критичною характеризується творчість Яна Юрківського. Кращі сатиричні твори поета («Посольство з диких степів» та ін.) сповнені відкритої неприязні до шляхти — основного джерела бід і нещасть, які випали на долю трударів.

«Низове» бароко представлене в літературі Польщі так званою «совіжальською» літературою. Під цією назвою об'єднуються твори сатирично-жартівливого змісту («совіжал» — жартівник). Авторами совіжальських творів були небагаті освічені містяни, студенти, рядові клірики, учителі, наділені від природи талантом і тонким відчуттям гумору. Свої твори вони розповсюджували в рукописах або друкували під видуманими іменами. Найчастіше зустрічаються імена Ян із Кіян, Ян із Чорнолісся або просто «Совіжал». Чимало творів було анонімних, що пояснюється осудливим ставленням до совіжальської літератури з боку церкви.

Совіжальська література — це передусім література міста. Міські жителі, совіжальські письменники добре знали життя, побут, звичаї, а також вади своїх співмешканців-ремісників, дрібних чиновників, торговців і добродушно підсміювались над ними. Зате вони не шкодували фарб для гострого сатиричного висміювання багатих пихатих громадян, шляхтичів, аморальних представників кліру.

Література совіжал представлена всіма літературними родами. Проза тяжіла до малих традиційних жанрів (анекдот, притча, стислий пародійний замальовок). Твори совіжальської драматургії (комічні діалоги, короткі забавні фарси, більш-менш закінчені

п'єси) об'єднуються під назвою «рибалтовські комедії». Рибалти (від італ. «gibaldo» — церковний хорист) — здебільшого студенти-семінаристи приурочували свої твори до масляних веселощів, які передували великому посту. Звідси характерні назви їхніх творів: «Масляниця», «М'ясопуст», «Сват», «Придворний сват» тощо. Важливою функцією «рибалтовських комедій» була функція розважальна, про що свідчить деталізована назва одного з творів цього циклу: «М'ясопуст, або Трагікомедія на м'ясопустні дні, заново для забави різних станів вигадана» (1622).

Комічними героями «рибалтовських комедій» виступають представники різних соціальних станів і професій: розпусники і п'яниці шляхтичі, псевдолікарі, обманщики-пілігрими, солдати-хвастуни тощо. Поряд з реальними персонажами виступали в них також міфологічні герої (Діана, Бахус, Сатурн, Діоніс), а також алегоричні образи (Віра, Смерть, Зависть і т. п.). Шутовські, балаганні персонажі виступали поряд з біблійними, високорідні — з плебейськими. Для мистецтва бароко все це було природним, адже зближення протилежностей, поєднання непоєднуваного є одним з визначальних принципів естетики бароко.

Автори рибалтовських комедій збагатили арсенал комізму в польській літературі, широко використовуючи засоби пародії, гротеску, балаганні принципи сміху, характерні для народної сміхової культури, розширили можливості літературної мови введенням народної лексики, розмовної стилістики, вульгаризмів, макаронізмів тощо, а також започаткували розвиток у Польщі шкільного театру, який згодом поширився на Білорусію і Україну.

Процеси, подібні до тих, які відбувалися в драматургії, характерні і для «совізжальської» поезії, визначним жанром якої була сатира. Поети-«совізжали» широко використовували абсурдно-гротескні прийоми для створення комічної ситуації, нагромадження різного роду нісенітниць, властивих творчій фольклорно-жартівливій стихії.

Особливо популярним був пародійний жанр. Пародіюванню піддавалися твори «високої» поезії бароко. Уявлення про цінність вічного і минулого, характерні для високої поезії, набували у



творах совізжальських поетів цілком протилежного значення, поставали перед читачем, так би мовити, у перевернутому вигляді. Так, наприклад, якщо видатний поет «високого бароко» Семп Шажинський у одному з своїх віршів стверджує думку про те, що для людини «розум всіх багатств дорожчий», то поет-«совізжал» Ян із Кіян, пародіюючи Шажинського, оцінює людський розум не так високо: «Якби у мене були такі статки, як у царя Соломона, то у мене був би такий же розум, як і в нього».

Звучали в совізжальській поезії і соціальні мотиви. Очевидно, саме з кола авторів-совізжалів вийшла серія так званих «Скарг», в яких йдеться про нестерпні утиски поневоленого селянства з боку магнатів і шляхти («Мужицькі плачі», «Скарга селян на панів» та ін.).

Не уникали поети-совізжали і любовної теми. Від XVII ст. дійшли до наших днів кілька збірників любовної лірики, позначених як впливом бароко, так і впливом фольклорної традиції. Цікаво, що серед творів совізжальської лірики зустрічаються і пісні українського походження.

В останній період XVIII ст. бароко в польській літературі, як і в інших галузях мистецтва, зійшло зі сцени, однак здобутки його не втратили свого значення і сприймаються нині як невід'ємна частина національної культурної спадщини, як стимул творчих пошуків для сучасних письменників.



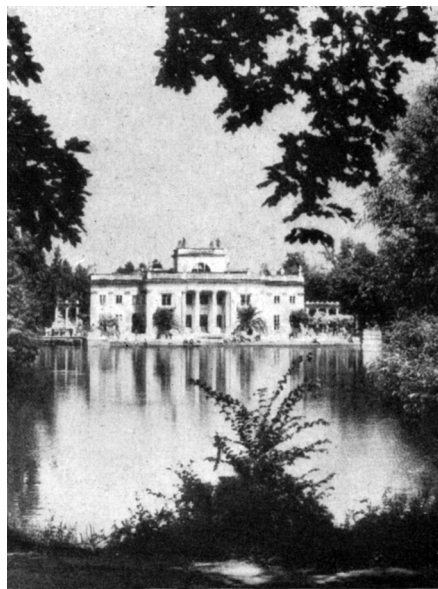
К. Меровський. Костел бернардинців у Кракові. 1670—1680



Костел Візиток у Варшаві. Бл. 1728—1761. Західний фасад



Палац «під жерстю» у Варшаві. Бл. 1720. Головний фасад



Домнік Мерліні. Палац у Лазенках у Варшаві. 1784–1788



Мартіно Альтманте. Битва під Віднем. 1692. Олесько



Томазо Доллабелла. Портрет Станіслава Тенчинського. 1636. Вавель



Невідомий майстер. Портрет Яна Кшиштофа Тарновського. Кінець XVI ст. Варшава, Національний музей

9. ФЕНОМЕН УКРАЇНСЬКОГО БАРОКО

Стиль бароко проник в Україну із Західної Європи на початку XVII ст. Найбільш ранній бароковий твір — костел Бернардинців у Львові, побудований італійським архітектором Джакомо Бріано (1585–1649) в стилі пізнього католицького бароко, датований 1600 роком. Однак, як оригінальний, суто національний варіант барокового стилю, який сьогодні прийнято називати українським бароко, сформувався і утвердився пізніше — а саме в другій половині XVII — першій половині XVIII ст. на території Східної України — в Наддніпрянщині і Слобожанщині, оскільки саме тут склалися для цього сприятливі умови.

Внаслідок перемоги у національно-визвольній війні з шляхетською Польщею, одержаної під проводом Богдана Хмельницького, український народ здобув право, хоч і на короткий час, будувати власну державу. Пафос визвольної війни, демократичні і патріотичні ідеї, якими визначався її характер, зумовили небувале піднесення активності художніх мас у політичному і культурному житті.

Після тривалої перерви центр культурного життя в Україні знову переміщується до Києва. У 1632 р. був заснований Могилянський колегіум, перейменований наприкінці XVII ст. (1694) в Академію. Це була тоді єдина вища школа у всій Східній Європі, власне — університет, у якому, особливо після реформування, проведеного в часи правління гетьмана Мазепи, на високому рівні велося викладання не лише богослов'я, а й світських наук: філософії, математики, астрономії, граматики, риторики, музики. Академія підготувала цілу плеяду видатних державних і культурних діячів, а також чимало освіченої молоді. По закінченні навчання молоді вихованці Академії йшли працювати учителями різних шкіл, священиками, канцеляристами тощо. Мала Академія і свої філії в інших містах України. Колегії й семінарії, підпоряд-



ковані Академії, були, зокрема, у Чернігові, Вінниці, Білгороді, Харкові, Переяславі, Полтаві.

Важливим фактором культурного життя стало розгортання в Україні друкарської справи. Слідом за заснуванням друкарні Києво-Печерської Лаври (1616) відкриваються друкарні у Чернігові та Новгороді-Сіверському, що послужило поштовхом для розвитку літератури, книговидавництва і поширення в народі освіти. Антіохійський мандрівник Павло Алепський, ділячись своїми враженнями від перебування в Україні в середині XVII ст., відзначав, що серед козаків «всі за винятком небагатьох і навіть більшість їхніх жінок і дітей уміють читати» і що «по визволенні люди віддалися з великою пристрасстю навчанню, читанню і церковним співам».

Поступово відроджується економічне життя, поживляється ремісниче виробництво, торгівля, розгортається відбудова зруйнованих міст, спорудження нових будівель культового і світського призначення, що сприяло розвитку архітектури і пов'язаних з нею мистецтв — скульптури, малярства, ужиткового мистецтва.

Однак уже на початку XVIII ст. суспільно-політичні обставини в Україні ускладнюються, що не могло не позначитися на розвитку культури й мистецтва. В результаті невдалої спроби гетьмана Мазепи вирватися з-під влади Москви Україна фактично була позбавлена автономії, передбаченої Переяславською угодою, а після зруйнування Запорізької Січі (1775) завершилася її повна і остаточна колонізація. Розпочалася тривала, розтягнута майже на три століття полоса переслідування всього українського: мови, науки, релігійних організацій. З метою вихолощення «сепаратистського духу» було закрито Києво-Могилянську Академію, а указом царя Петра I (1721) та за постановою Сенату (1722) — заборонено друкування книг українською мовою. З України до Москви, а згодом — до Петербурга, переманюють або примусово змушують переїздити відомих діячів української науки й культури — учених, письменників, церковних діячів. З відкриттям Московського університету та Петербурзької Академії мистецтв (1757) почався вплив з України талановитої молоді. Відомі вчені,

письменники і церковні діячі Сільвестр Косів і Феофан Прокопович, художники Антон Лосенко, Іван Саблуков, Кирило Головачевський, Дмитро Левицький, В. Боровиковський, композитори М. Березовський, Д. Бортнянський — далеко не повний перелік імен обдарованих українців, які змушені були своєю творчістю збагачувати не свою рідну, а чужу культуру. Такими були історичні обставини, у яких відбувався процес формування, розквіту і поступового згасання мистецтва українського бароко.

* * *

Українське бароко небезпідставно називають «козацьким бароко». Як своєрідний варіант європейського барокового стилю, українське бароко зародилося, визріло і досягло піку свого розвитку в добу існування незалежної козацької держави — унікальної за своїм соціально-правовим і адміністративним устроєм. Козацтво було соціальною основою українського бароко, основним носієм нового художнього смаку. Вдихнувши животворний ковток свободи, воно виявилось здатним до створення власного культурного і естетичного середовища, стати творцем самобутніх художніх цінностей. Сформувавшись у боротьбі за незалежність, національна еліта, репрезентована патріотично налаштованими представниками козацької старшини і православного духовенства, була основним замовником творів нового стилю, законодавцем естетичних норм і уподобань.

Нові умови і нове світорозуміння, яке утвердилося в українському суспільному середовищі, ставили нові вимоги до мистецтва. Старі мистецькі форми уже не задовольняли художнього смаку розбагатілої уже на той час козацької старшини, яка відчувала гостру потребу у більш пишних, багатших, яскравіших формах, які відповідали б її соціальному становищу і, разом з тим, служили б ідеї утвердження державності, зміцненню авторитету сильної, авторитарної гетьманської влади. Таким мистецтвом, здатним задовольнити запити часу, і стало мистецтво бароко.

Найповніше і найбільш виразно стиль бароко в Україні виразив себе в архітектурі.



У другій половині XVII — у XVIII ст. Україну охопив справжній будівельний бум. Піднімалася з руїн столиця країни, відбудовувалися інші міста — Чернігів, Ніжин, Суми, Переяслав. На фундаментах зруйнованих будівель зводилися нові, трактовані в бароковому стилі. Будувалися як культові споруди — церкви, собори дзвіниці, цілі монастирські комплекси, так і світські: будинки міських магістратів, полкових канцелярій, палаци козацької старшини і представників вищого духовенства, школи, колегіуми тощо. Будівництво здійснювалося на високому професійному рівні як іноземними архітекторами (Й.-Г. Шедель, Джакомо Бріано, Растреллі та ін.), так і українськими майстрами, найобдарованішими з яких були І. Г. Григорович-Барський і Степан Ковнір. Без участі Григоровича-Барського не відбувалося жодне будівництво в Києві, зокрема на Подолі. Йому належить авторство таких споруд, як надбрамна церква і дзвіниця Кирилівського монастиря, церкви Покровська і Миколи Набережного, частково — палац графа Розумовського і будинок магістрату в Козельцях. Степан Ковнір увіковічив своє ім'я як автор одного з корпусів Києво-Печерської лаври, який носить тепер його ім'я (Ковнірський корпус). З іноземних майстрів найбільш активним був Йоган Шедель, автор таких архітектурних шедеврів, як дзвіниці Київської Софії і Києво-Печерської лаври, а також, у співпраці з Растреллі, — Андріївська церква в Києві.

Від другої половини XVII—XVIII ст. збереглося чимало архітектурних споруд, які можна беззастережно віднести до кращих досягнень загальноєвропейської барокової архітектури. Зокрема — Георгіївський собор Видубецького монастиря (1701) і церква Усіх Святих у Києві (1696—1698), Покровський собор у Харкові (1689), Хрестовоздвиженський у Полтаві (1709), церква св. Катерини в Чернігові (1715), Преображенська церква у Великих Сорочинцях (1732), а з світських споруд — Будинок полкової канцелярії в Чернігові (кінець XVII ст.), Митрополичий будинок у Київській Софії (XVIII ст.), Ковнірський корпус на території Києво-Печерської лаври (1732—1740), будинки магістрату в Козельцях (1713) і Духовної Академії в Києві (1732—1770) та цілий ряд інших.

Доба бароко — доба глибоко релігійна, а тому культове будівництво явно переважало світське. Зусилля архітекторів були спрямовані головним чином на пошуки шляхів удосконалення храмів, кращого пристосування їх до потреб богослужіння. Особлива увага приділялася основним церковним спорудам — соборам. В Україні протягом другої половини XVII—XVIII ст. сформувалися два типи собору, відмінних один від одного як за будовою, так і за своїм внутрішнім змістом: трьох- або п'ятиверхий хрещатий («козачий») демократичний за своїм характером, і «гетьманський», який виражав ідею сильної авторитарної влади й української державності. Характерною особливістю першого типу, сформованого на основі поєднання елементів народної дерев'яної архітектури з елементами монументальної кам'яної архітектури XVIII ст., є те, що він не має чітко вираженого фасаду. З якого б боку до нього не підійти, він виглядатиме однаково. Козацький собор, говорячи словами А. Макарова — автора відомої монографії «Світло українського бароко» (1994), повернутий до всіх частин світу, до всіх присутніх на площі... Органічно вписуючись в картину пошуків європейського бароко, козацький собор викликає «складне відчуття неподільної єдності кінченного і безкінченного, безмежної складності всього сушого». Це — своєрідний «ірраціональний образ світу, втілений в камені, вираження народної мрії про небо на землі, образ палацу загадкового господаря, чиє серце перебуває у вічному ваганні між радістю буття і сумною загадкою вічності».

До типових зразків козачого собору належить, зокрема, Миколаївський собор у Ніжині (1668, один з найкращих і найхарактерніших), Юріївський собор Видубецького монастиря в Києві (1701), Троїцький у Густині (1674) та ін.

Протилежний козачому собору, як за будовою, так і за внутрішнім змістом, гетьманський собор, репрезентований головним чином спорудами XVIII ст., зокрема соборами, побудованими в часи гетьманів Самойловича і Мазепи (Микільський собор у Києві, Георгіївський собор Видубецького монастиря, собор Мгарського монастиря, поблизу Лубен та ін.). Як правило, прямокут-



ний в плані з поздовжніми нефами, розмежованими хрещатими стовпами, щедро декорований елементами ордеру, гетьманський собор вражає своєю монументальністю і величчю, викликаючи у людини двоїсте почуття: з одного боку, барокове відчуття своєї мізерності й безпорадності, а з другого — навіть згадки про славне минуле України-Руси, про велич її князів, про славу Києва, пробуджуючи почуття патріотизму.

В інших умовах й іншими шляхами розвивалася архітектура Західних регіонів України, які продовжували перебувати в шляхетській Польщі. В результаті економічного і політичного занепаду Речі Посполитої (постійні війни, безперервні татарські наскоки, параліч сейму — внаслідок права вето) різкого скоротилося капітальне будівництво, яке дещо пожвавлюється лише в другій половині XVII ст. Саме в цей період на західноукраїнських землях були побудовані найбільш визначні архітектурні споруди в стилі зрілого католицького бароко. До них належать передусім Домініканський собор і собор св. Юра у Львові (1744–1770), комплекс будівель Почаївської лаври, ратуша в Бучачі (1751), будинок колегіуму у Кременці. Будували їх в основному іноземні архітектори (Джакомо Бріано, Меретин, Ян Віт, Ксаверій Кульчицький та ін.). У композиціях цих творів важливу роль відіграють такі елементи архітектурного декору, як важкі, вибагливої форми фронтони, колони, півколони, пілястри, ніші, карнизи, трикутні наличники, рельєфні ліпні прикраси тощо — тобто все те, без чого не обходилася жодна побудована в стилі бароко споруда. Все це надає їм відчутної парадності, декоративної пишності — рис, характерних для стилю пізнього католицького бароко. Разом з тим, творці названих споруд мусили рахуватися з місцевими будівельними традиціями, що вносило в їхні твори елементи національної своєрідності. Так, наприклад, собор св. Юра, побудований архітектором Меретином (справжнє ім'я Бернард Мердерер), набув характерної для українських церков пірамідальної форми і своїм загальним виглядом нагадує чотиристовпний хрестовокупольний храм.

* * *

Слідом за архітектурою, хоч і дещо пізніше, стиль бароко проник в українське образотворче мистецтво, зокрема в малярство, охопивши всі його види: монументальні настінні розписи, іконопис, портрет. Пік його розвитку припадає на кінець XVII — XVIII ст. Саме в цей період були створені такі шедеври барокового мистецтва, як монументальні розписи в Київській Софії, Успенському соборі і Надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, кращі ікони Івана Рутковича і Йова Кондзелевича, унікальні за своїм живописом і різьбленням грандіозні іконостаси в церквах і соборах Подніпров'я і Слобожанщини.

Найбільшим досягненням українського монументального малярства XVII—XVIII ст. справедливо вважаються розписи в Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, історико-мистецьку цінність яких важко переоцінити. Виконані в 20—30-х роках XVIII ст. талановитими митцями-малярами Лаврської майстерні, на чолі якої стояли такі видатні майстри, як Феокист Павловський, Алімпій Галик та Захарія Голубовський, вони є справжнім і правдивим дзеркалом своєї доби, класичною пам'яткою давнього українського монументального малярства.

Розписи Троїцької надбрамної церкви вражають як монументальністю форм, так і значущістю ідейного змісту. Провідною ідеєю розписів є прославлення Творця Всесвіту і життєрадісної сили Святого Духа, який лежить в основі всього сущого як у космосі, так і на землі. Хоч за своїм змістом це мистецтво суто релігійне — переважна більшість композицій побудовані на основі євангельських і біблійних сюжетів, — трактуються вони далеко не канонічно. Як в багатьох інших творах тієї доби, в них «переплітаються релігійні тенденції зі світськими, національні — з соціальними, а уподобання, властиві гетьмансько-старшинським колам, подекуди стикаються зі смаками та уявленнями народних мас».

Взагалі, в розписах Троїцької надбрамної церкви відчуються глибокі роздуми авторів над смыслом людського життя, підносяться важливі проблеми мистецько-етичного плану. Особливо



вважає своєю філософською глибиною композиція «Похід первосвящеників на чолі з Іоанном Предтечею», розташована на склепінні притвору церкви. У сцені походу зображено цілу галерею світських і духовних осіб, які товпляться перед дверима раю. На їхніх виразно індивідуалізованих обличчях легко прочитати те, що вони в цю хвилину відчувають. Очолює похід Іоанн Предтеча. Виснажений, бідно зодягнений, він проте крокує впевнено, з гідністю людини, яка праведно прожила свій час і якій нічого боятися Страшного суду. Це ідеал чесної простої людини, як його розумів сам художник.

Про бароковий характер розписів свідчить широке використання символів, алегорій, емблем. Так, наприклад, емблема Святого Духа у вигляді ширяючого голуба, оточеного ореолом божественного слова, прикрашає цілий ряд визначних композицій, розміщених на склепінні центрального нефа і трансепта храму.

У жодному з інших розписів в українських храмах, як мурованих, так і дерев'яних, не приділено стільки уваги пейзажу. То переосмислений як біблійний, у якому мирно сусідять дикі звірі з свійськими тваринами, то абстрактний, «героїчний» з повноводими ріками, стрімкими скелями, руїнами старовинних замків тощо, пейзаж покриває всі нижні частини стін як у самій церкві, так і на сходах. Переливаючись яскравими барвами, пейзаж надає розписам казкової краси, посилюючи емоційне звучання зображеного.

Розписи в Троїцькій надбрамній церкві — найбільше і останнє досягнення українських майстрів у галузі монументального настінного барокового малярства. Його місце поступово займає малярство іконостаса.

Як уже не раз відзначалося, стиль бароко тяжів до монументальності, пишної декоративності, а також до синтезу мистецтв, зокрема в оздобленні інтер'єрів храмів. Саме такими рисами характеризуються іконостаси в українських церквах і соборах — величні й урочисті монументально-декоративні композиції, у яких органічно поєднуються твори малярського мистецтва (ікони), віртуозна різьба (сницарство) і архітектура малих форм. Висо-



комистецькі іконостаси були створені як на Заході України: іконостас церкви Святого Духа в Рогатині (1649–1650), жовківський іконостас із Скваряви Нової роботи І. Руткевича (1697–1699), Богородчанський іконостас Йова Кондзелевича (1693–1705), так і на Сході: в Києві (іконостаси Київської Софії, 1746), Успенського монастиря Києво-Печерської лаври (1720-ті рр.), Михайлівського монастиря (1718), а також на Лівобережжі (іконостаси Єлецького й Іллінського монастирів і Троїцького собору на Чернігівщині, Хрестовоздвиженського і Мгарського монастирів на Полтавщині, Успенського собору в Харкові та ін.). Особливо високими мистецькими якостями — винятковою мальовничістю і віртуозною роботою виділяється іконостас церкви Преображення в с. Великі Сорочинці, побудований в середині 1730-х рр. іконописцями козацького роду Боровиковських — справжня перлина барокового синтезу. Прийшовши на зміну монументальним настінним розписам, іконостас став основним місцем зосередження ікон, головним літургійним центром храму.

Стиль бароко вніс значні зміни в характер українського ікономалювання. Зберігши такі якості ренесансної ікони, як симетричність композиції, об'ємність трактування ликів і постатей святих, гармонійність колориту, барокова ікона, разом з тим, набула нових рис і передусім — динаміки, руху, як зовнішнього, так і особливо внутрішнього, духовного, що виявилось у посиленні психологізму образів святих, в зростанні їх емоційного звучання. Намагання говорити мовою емоцій, що було таким характерним для мистецтва бароко, особливо виразно проявилось в творчості видатного майстра ікономалювання кінця XVII — поч. XVIII ст. Йова Кондзелевича, який умів, як ніхто інший з сучасних йому митців, надавати своїм персонажам глибокого внутрішнього змісту саме завдяки підкресленню їхнього емоційного стану, акцентуванню уваги на різноманітних відтінках їх настроїв і почуттів: глибокої задуми, прихованого внутрішнього збудження, душевного болю тощо.

Збагачується тематика ікономалювання, з'являються нові сюжети, почерпнуті як з Біблії, так і з церковної історії, зростає



кількість багатофігурних композицій, у яких постаті органічно включаються в розвиток сюжету, а дії характеризуються різноманітністю рухів, жестів, ракурсів. Важливу роль починають відігравати елементи пейзажу і, особливо, — побутові деталі, зорієнтовані на український народний побут. Людина в іконі бароко уже не мислиться ізольовано від зовнішнього світу, вона ніби зростається з навколишнім середовищем і поглинається ним.

Нових акцентів набуває трактовка святих, у тому числі й образів Богородиці й Христа. Богородиця позбавляється етнічних іудейський рис і все частіше нагадує молоду матір-українку з немовлям на руках, нерідко з ледь помітною усмішкою на устах. «Спустившись з хмар на землю», як це можна бачити на одній з ікон «Покрови» (кінець XVII ст., Київщина), Богородиця покриває своїм омофором віруючих, рятуючи їх від небезпеки. У трактуванні образу Христа посилюються євхаристичні моменти завдяки застосуванню таких барокових засобів, як алегорії, символи, емблеми (ікони типу «Христос-Виноградар», «Христос-Пелікан», «Невмируще око» та ін.).

В іконах другої половини XVIII ст., як і в тогочасному українському мистецтві загалом, з'являються нові риси. У цілому ряді ікон можна спостерігати, як на зміну важким барочним формам приходять значно легші, витончені, характерні для рококо. Людські постаті втрачають незграбність поз, масивність, імпозантність і набувають легкості, подекуди навіть граціозності. Ритм стає вибагливішим, декоративність більш витонченою, репрезентативність поступається місцем камерності. У такому стилістичному ключі виконані, зокрема, парні ікони великомучениць Варвари і Катерини та Уляни й Анастасії з Миколаївської церкви Конотопа, з яких на нас дивляться молоді, миловидні святі у дорогому пишному вбранні. В руках у них пальмові гілки і хрести — атрибути їхнього мученицького сану, а в очах — вираз ледь помітного смутку і тривоги. Пієтет, з яким ікономаляр зображує своїх героїнь, використовуючи для цього всі відомі йому засоби естетизації зображеного, зокрема найяскравіші і найніжніші кольори, — це своєрідна спроба

уявити собі і показати красу потойбічного райського життя, опоетизувати вічне, небесне.

Виразні барочні риси наявні і в українському портретному мalarстві другої половини XVII — XVIII ст. У ряді творів цього жанру (портретні зображення Василя Дуніна-Борковського, Данила Єфремова, Михайла Миклашевського, Дмитра Ростовського, Юхима Дарагана, Семена Сулими та ін.) виразно помітна тенденція до зовнішнього пафосу, свідомого прикрашення й ідеалізації портретованих з метою підкреслення їх «винятковості», родовитості, переваги над звичайними смертними. Звідси — імпозантність поз, дороге, пишне вбрання, вип'ячування атрибутів влади (родових гербів, зброї тощо), яскрава декоративність.

Барочні портрети виконувалися не лише на Лівобережжі, а й на територіях, які перебували під владою Польщі. Типовими барочними рисами позначений, зокрема, портрет Миколи Потоцького роботи почаєвського майстра Якова Гловацького, а також портрети Михайла Гервасія Вишневецького, Семена Дениска, Франціска Салези Потоцького та ряд інших.

Чітке уявлення про український бароковий портрет може дати зображення генерального обозного Василя Дуніна-Борковського, виконаний на замовлення Єлецького монастиря, ктитором якого був портретований. Композиція портрета традиційна: генеральний обозний стоїть біля столика, вкритого дорогим розкішним килимом, тримаючи в правій руці булаву, а в лівій — рукоятку шаблі. На столику за усталеним звичаєм лежать шапка і Євангеліє. У верхніх кутках розташовані родовий герб та ікона із зображенням Богоматері. Не лише візерунки на килимі, а й кожен камінець, що прикрашає шаблю, виконані скрупульозно, з великою старанністю. Декоративному завданню підпорядковане і кольорове вирішення портрета, що відзначається чітким, продуманим ритмом. Гармонійно розміщені й врівноважені яскраві кольорові плями створюють ілюзію, ніби перед нами не портрет, а майстерно виконаний килим.

І все ж посилена декоративність не стала на заваді визначенню суто портретного завдання — обличчя портретованого не загуби-



лося серед численних декоративних плям. Навпаки, саме обличчя передусім і привертає увагу глядача. Відтінене знизу темно-зеленого кольору коміром, воно контрастною світлою плямою виділяється на темному тлі.

Створюючи образ представника вищих кіл козацької старшини, автор твору не уникнув певної його ідеалізації. Обличчя портретованого осяяне душевним спокоєм, у широко відкритих очах світиться розум і доброта. А в реальному житті, як свідчать народні перекази та мемуарні джерела, портретований був людиною протилежних якостей — жорстокою, пожадливою, цинічною.

* * *

Скульптура в українському образотворчому мистецтві XVII—XVIII ст. значно відставала у своєму розвитку від малярства. Однією з причин цього було те, що скульптура не користувалася підтримкою православної церкви. Більше того, після указу царя Петра I (1722) твори скульптури вилучались з православних храмів, а часто й знищувались. Внаслідок цього скульптура Києва і Лівобережжя тих часів майже не збереглася.

Більш сприятливі умови для розвитку скульптури склалися в західних областях України. Основними осередками її розвитку були Львів, Жовква, Станіслав, Бучач та Яворів, де віддавна традиційним заняттям народних майстрів було різьблення по дереву — сницарство. Виготовлялися головним чином рельєфні зображення, якими прикрашалися іконостаси, однак певного поширення набула і кругла скульптура. В розвитку її значну роль відіграли іноземні майстри, яких греко-католицькі храми запрошували для виконання великих комплексних робіт.

Найбільший слід у розвитку мистецтва пластики на західноукраїнських землях відіграв Йоганн Георг Пінзель, який працював у Львові і Бучачі в 50—70-х роках XVIII ст. Біографічні дані про Пінзеля дуже скупі. Лише приблизно відомі дати його народження і смерті (1707—1761), а також те, що в середині 1740-х рр. він з'явився при дворі магната Миколи Потоцького, який і став його патроном і основним замовником творів митця.

Пінзель — типовий представник мистецтва бароко. Твори його, зокрема скульптури, які прикрашають собор св. Юра у Львові, будинок ратуші в Бучачі, костелу с. Годовиця на Львівщині та ін., характеризуються експресивною трактовкою і класичною виразністю образів, а також неабиякою майстерністю вираження душевних і фізичних страждань персонажів, про що свідчать, зокрема, композиції «Розп'яття» з собору св. Юра і «Самсон роздирає пашу лева» (ратуша в Бучачі). До кращих творів скульптора належить також кінна статуя св. Юра, що увінчує фасад собору. Статуя вражає своїм динамізмом і майстерною передачею героїчного пафосу.

Скульптурні твори Пінзеля привернули увагу спеціалістів Лувра. Безпрецедентною подією стала організація виставки творів видатного українського скульптора у Луврі.

В кінці XVIII — на початку XIX ст. як в східних, так і в західних областях України, барокова скульптура поступається місцем скульптурі класицистичній.

* * *

У контексті європейського бароко відбувався і розвиток української літератури XVII—XVIII ст. Трансформуючись під впливом конкретних історичних обставин і місцевих художніх традицій, вона набула своєрідних оригінальних форм, охопивши всі літературні роди — прозу, драматургію, поезію.

Першим письменником, у творчості якого проявилися риси стилю бароко, був І. Вишенський. Обстоюючи в гострій полеміці з католицькими і уніатськими авторами православну віру, видатний полеміст хоч і заперечував риторику, протиставляючи їй «руську простоту», все ж щедро запозичує у своїх опонентів характерні для бароко риторичні мовно-стилістичні засоби, а також жанри: послання, полемічні трактати, памфлети, діалоги, які нерідко переплітаються в нього в одному й тому ж творі.

Започаткована І. Вишенським традиція набула подальшого розвитку у творчості представників української ораторсько-проповідницької прози першої половини XVII ст. — Лазаря Барановича, Іоанікія Галятовського, Антонія Радивиловського. Всі



вони були вихованцями Києво-Могилянської Академії, в стінах якої ґрунтовно оволоділи теоретичними основами ораторсько-проповідницького мистецтва.

Основний зміст творчості названих митців, яка дійшла до наших днів у вигляді збірників проповідей і релігійно-філософських трактатів («Меч духовний» і «Труби словес духовних» Лазаря Барановича, «Ключ розуміння» І. Галятовського, «Огородок Марії Богородиці» А. Радивиловського та ін.), зводився, головним чином, до полеміки з католицько-уніатськими авторами, тлумачення догматів православної віри, проповіді християнської моралі. Хоч і зрідка, звучали в творах українських проповідників і мотиви, у яких можна було відчутти подих тогочасного реального життя: заклик до боротьби з турецько-татарськими нападниками, до слов'янської єдності, засудження конкретних фактів соціальної несправедливості.

З метою посилення ідейно-емоційного впливу своїх творів автори проповідей вдаються, як це робив І. Вишенський, до ускладненої словесної архітекτονіки, щедро використовуючи властиві стилю бароко мовно-стилістичні засоби: складні синтаксичні конструкції, гіперболи, метафори, порівняння-символи, нагнітання риторичних запитань, окличних речень тощо.

Наявністю досить виразних барокових рис характеризується і українська драматургія XVII–XVIII ст.

Драма в українській літературі зародилася на початку XVII ст. в духовних школах з драматичних діалогів, які складалися і виголошувалися під час релігійних свят. Згодом діалоги переросли в справжні драматичні твори, які одержали назву шкільних драм. Історична драма як викінчений твір сформувалася в Київському колегіумі, де шкільний спектакль був обов'язковим предметом навчання. Участь студентів у шкільних виступах сприяла виробленню в них чіткої дикції і правильної вимови, кращому засвоєнню літературної мови, оволодінню майстерністю жестикуляції, що було важливо для майбутнього оратора-проповідника.

Авторами шкільних драм були в основному професори духовних шкіл, а виконавцями — студенти. Сюжети для п'єс черпалися

з Святого Письма, головним чином, з Євангелій. Використовувалися також матеріали з історії і міфології. Шкільна драма мала свої різновиди. За змістом і формою розрізнялися різдвяні, великодні драми, а також драма типу міраклів і мораліте.

До найбільш характерних зразків шкільної драми належать драми «Олексій, чоловік божий» (1673), «Слово о збуренню пекла» (II пол. XVII ст.), а також драми XVIII ст. «Милость Божа» (1728), «Воскресіння мертвих» (1747) Г. Кониського. Перша з них побудована на матеріалі римської історії, зокрема на легенді про життя і подвиги сина римського вельможі Олексія, який заради небесного раю зрікся всіх життєвих благ. В основу другої покладено апокрифічну розповідь про Зішестя Христа в пекло і звільнення ним праведних душ. В драмі «Милість Божа» розгортаються події Визвольної війни українського народу проти шляхетської Польщі під проводом Богдана Хмельницького. Драма Г. Кониського «Воскресіння мертвих» побудована на соціальному конфлікті, в основі якого лежить зіткнення інтересів бідноти і розбагатілої уже на той час козацької старшини.

Характерною особливістю шкільних драм, яка засвідчує їх бароковий характер, є поєднання в них релігійного і світського начал, релігійних персонажів з античними і міфологічними, конкретних образів-персонажів з абстрактними, символічними (Віри, Надії, Милості, Терпіння тощо). Бароковою природою шкільних драм обумовлена і поява в них, як невід'ємної частини спектаклю, інтермедій — коротких одноактних гумористично-сатиричних п'єсок розважального характеру, у яких відбивалося життя народу, його побут, звичаї, психологія, схильність до гумору й сатири, бурлеску — тобто риси, якими характеризувалось «низове» народне бароко. Героями інтермедій виступали простолюдини — селяни, козаки, кріпаки, представники різних національностей: німці, поляки, молдавани тощо, а матеріали для них бралися з народних казок, переказів, анекдотів, а також з реального життя.

Інтермедії відіграли важливу роль в розвитку української драматургії, зокрема у формуванні і становленні жанру комедії.



У XVIII ст., особливо в другій його половині, шкільна барокова драма перестає відповідати вимогам часу і занепадає. Відголоски барокового стилю, ще досить відчутні у трагікомедії «Владимир» Ф. Прокоповича (піднесений, сповнений риторичних фігур стиль, хоч уже без пишності і бундючності), поступово затихають. Натомість все відчутніше про себе дають знати риси класицизму.

Найбільш повно стиль бароко в українській літературі XVII–XVIII ст. проявився в книжковій поезії. Бурхливий розвиток обумовлений значною мірою тим, що вона була тісно пов'язана з центрами освіти — вищими і середніми художніми закладами, у яких студенти одержували основи знань з піітики. Уміння писати вірші в ті часи вважалося ознакою високої інтелектуальності. Коло авторів поетичних творів було досить широким: вірші писали професори, студенти, церковні ієрархи, рядові священники, учителі шкіл, освічені міщани.

В силу історичних обставин, у яких перебувала Україна, тогочасна українська поезія була різномовною: вірші складалися як старою українською мовою, так і польською і латинською. Досить обширним був жанровий арсенал тогочасної поезії, яку умовно можна поділити на духовну і світську. Основним жанром духовної поезії була духовна пісня, а її жанровими різновидами — канти, псалми, гімни, які виконувалися у формі співу. За змістом це була поезія суто церковна, присвячена славленню Бога, Діви Марії, найбільш шанованих святих — св. Миколи, Варвари, Катерини, Олексія — чоловіка Божого. Різновидом духовної пісні були релігійно-моралізаторські вірші, в яких звучали такі характерні для поезії бароко мотиви, як мотиви марності людського життя, беззахисності людини перед лицем смерті тощо. Це була елітна поезія, зразки якої можна знайти майже у всіх поетів XVII–XVIII ст. — С. Полоцького, Д. Туптала, С. Яворського, К. Транквіліона-Старовецького та ряду інших поетів.

Світська поезія найбільш широко була представлена панегіричним жанром — особливо характерним для барокового стилю. В українську поезію він проник з польської панегіричної поезії. Перші українські панегіричні вірші з'явилися на початку XVII ст.

(панегірики архімандриту Києво-Печерської лаври Єлисею Плетенецькому і Петру Могилі (відповідно 1618–1632 рр.), у яких прославлялися ці відомі представники тогочасної української еліти як захисники православної віри і національної культури. У цьому плані особливо показовий панегірик Касіяна Саковича «Вірш на жалібний погреб Петра Конашевича-Сагайдачного» — видатного військового і громадсько-культурного діяча, який увійшов в історію України як талановитий полководець, політик, захисник рідної землі. Прославляючи воїнську доблесть запорізького гетьмана, автор, слідуючи традиції жанру, порівнює його з античними героями Гектором, Ахіллесом, Гераклом, Помпеем. Емоційне звучання вірша підсилюється мотивом неблаганності смерті, а також нанизуванням епітетів, анафор, антитез, які надають творові барокового колориту. Панегіричний жанр продовжував побутувати в українській поезії фактично до кінця XVIII ст.

Мета мистецтва за часів бароко полягала передусім у тому, щоб якомога сильніше вразити читача несподіваними стилістичними ефектами, ускладненою і вишуканою художньою формою. Широко можливості для цього відкривав надзвичайно популярний в поезії бароко жанр епіграми. Здебільшого це був невеликий за обсягом 13-складовий вірш вишуканої побудови, насичений стилістичними градаціями, метафорами, епітетами, нерідко — з елементами словесної гри, у якому предмет і явища подавалися в алегоричному й символічному осмисленні. За змістом це були зразки поезії, у яких звучали як філософські, релігійно-моралізаторські мотиви, так і елегійні, суто барокові мотиви неминучості кари за гріхи, швидкоплинності людського життя, невідворотності смерті тощо.

Поряд з епіграмою широко практикувалися вірші-притчі, емблематичні вірші, а також так звані «курйозні вірші», вірші-іграшки: акровірші, хроновірші, вірші-лабіринти, вірші-ехо, вірші-загадки, вірші, у яких рядки римувалися у вигляді хреста, серця, піраміди, чарки, куша тощо. Неабияким майстром «курйозних віршів», «поетичних штучок» був Іван Величковський (кінець 40-х рр. XVII ст. — 1701) — чи не найяскравіший пред-



ставник поезії бароко в українській літературі. Талановитий і плодовитий поет, Величковський залишив після себе значну творчу спадщину, яка дійшла до нашого часу у вигляді двох збірок поезій: «Млеко од вівці пастиру належне» (1691) і «Зегар з полузегарком» (1690). Поряд з епіграмами (улюблений жанр поета) філософського і релігійно-моралізаторського змісту, в збірках ми знайдемо чимало «поетичних штучок», у яких автор намагається за будь-яку ціну бути оригінальним, прагнучи вразити читача різного роду формальними прийомами і словесними ефектами: тут і вірші-«ехо», і вірші-«лабіринти» і «раковидні вірші», у яких слова можна читати зліва направо і справа наліво і від цього зміст їх не змінюється. Складання таких віршів вимагало від поета високої освіченості, віртуозного володіння мовою і технікою римування, неабиякої вигадливості і напруженої думки, про що сам автор зізнається в епіграмі під красномовною поезією «Тому, хто пише вірші»:

Труду писання не зможе пізнати

Той, хто не знає, як треба писати.

Думає, легке і просте це діло:

Пишуть три пальці, а все болить тіло.

Паралельно з елітарною літературою — літературою «високого бароко» широкого розвитку набула в Україні XVII–XVIII ст. література демократична, репрезентована головним чином творчістю так званих мандрівних дяків. В переважній більшості це були студенти духовних та інших шкіл, які, не маючи засобів для продовження навчання, влаштовувались на посади бакалаврів, дяків, писарів тощо і мандрували з місця на місце, розважаючи населення віршами, співами, постановкою вертепних драм і ін-термедій. Основне місце в творчості мандрівних дяків посідали народні і бурлескно-травестійні твори. Пародіювали все — церковну службу, життя святих, проповіді священників, біблійні тексти і навіть молитви. За своєю суттю це були твори комічного жанру, у яких комічний ефект досягався невідповідністю форми і змісту: «низькі» побутові явища подавалися у формі «високих» релігійних творів. При цьому широко використовувались такі засоби зобра-

ження комічності, як натяк, дотеп, характерні народні вислови, стилізовані під церковну мову, риторичні вигукки тощо.

Добу бароко в українській літературі завершує творчість Г. Сковороди (1722–1794). Філософ загальноєвропейського рівня, Сковорода, разом з тим, був найвидатнішим українським письменником XVIII ст.

Творчий доробок Сковороди багатий ідейно-тематичними змістом і різноманітний за жанрами. Він писав філософські трактати, діалоги, притчі, епіграми, байки, панегіричні і ліричні вірші, поеми тощо. Основу літературно-художньої спадщини митця становлять збірки «Сад божественних пісень» (1753–1785) і «Байки Харківські» (друга половина 1760 — перша половина 1770 рр.), які стали своєрідним підсумком у розвитку давньої української літератури і першими проблесками на шляху до літератури нової.

Творчість Сковороди протікала в період, коли ідеологія бароко в європейській суспільній оцінці уже втратила свої панівні позиції, поступившись місцем ідеям Просвітництва, в а стильовому плані — класицизму і прореалізму. Цей факт не міг не позначитися на характері творчості українського митця. Характерні для стилю бароко образотворчі засоби служили йому головним чином для втілення ідей, близьких до просвітницьких (ідеї самопізнання, морального самоудосконалення, сродної праці, утвердження розуму і совісті як найвищих якостей людини, утвердження пріоритету освіти і виховання тощо).

У своїх творах Сковорода щедро використовує характерний для мистецтва бароко стилістичний прийом нагнітання метафор, епітетів, порівнянь, вміло вдається до засобів алегорії і бурлеску. Особлива роль в арсеналі художніх засобів митця відводилася емблемам і символам, у застосуванні яких він виявив неперевершену майстерність.

У відповідності зі своїми філософськими переконаннями Сковорода вважав, що суть речей не в їхній фізичній природі, а в тій символічній ідеї, яка в них міститься і яка є нічим іншим, як тінню небесних і земних образів. Звідси його часте звертання до



емблем і символів. Емблематичне мислення особливо виразно проявилось в діалогах митця, у яких ми чи не на кожній сторінці зустрічаємося зі спробою пояснити суть того чи іншого поняття або абстрагованої ідеї з допомогою умовного знаку чи зримого зображення. Шляхом опису емблематичного малюнка побудовано чимало творів митця, зокрема притч і байок.

Особливо важливу роль у творчості Сковороди відіграє символ. Якщо емблема лише натякає на ту чи іншу ідею чи поняття, то, в символі взаємодія цих двох начал світу — духовного і матеріального знаходить своє розкриття. Символ уже переростає значення образу, набуваючи характеру цілої образної системи. Саме функцію такої образної системи відіграє символічний образ саду у збірці Сковороди «Сад божественних пісень». Навколо цього центрального образу-символу обертаються всі інші похідні від нього образи дерев, квітів, плодів, пташок і їх співу, утопічний (ідилічний) ландшафт навколо саду тощо. Крім того, успадкований ще з часів середньовіччя образ саду символізував також церкву, Святе Письмо, доброчинство, мудрість, моральну досконалість, чистоту душі. На основі символічного образу саду ґрунтується як ідейно-гуманістична концепція збірки «Сад божественних пісень», так і її побудова. Вірші, включені до збірки, розміщені не за хронологічним принципом, а згруповані у відповідності з певним ідейно-естетичним завданням, в здійсненні якого об'єднуючу роль відіграють епіграфи — цитати з Біблії до кожного конкретного твору.

«Сад божественних пісень» — це свідомо медитація — роздуми поета про небесне і земне, про добро і зло, про правду і кривду, заклики до морального самовдосконалення і самопізнання, до єднання людини з природою, до освіти, ствердження ідеї «сродної праці», засудження суспільних і особистих вад людини тощо. Разом з тим, як поет бароко, Сковорода не уникнув і таких мотивів, як мотив швидкоплинності життя, недосконалості світу і відносності щастя, стрімкості і нестримності часу, неминучості смерті тощо.

Починаючи з середини XVIII ст. бароко в українській літературі поступово втрачає свої домінуючі позиції, в розвитку її



все відчутніше заявляють про себе нові тенденції. Формується, зокрема, сатиричний напрямок, репрезентований цілим рядом гумористично-сатиричних віршованих оповідань, позначених високими рисами критицизму, спрямованого проти представників панівних верств суспільства, для яких багатство і гроші замінюють совість і людяність («Отець Негребецький», «Вірша про Кірика», «Сатирична вірша 1786 р.» та ін.). Особливою гостротою відзначається вірш невідомого автора «Сатирична коляда», в якому засуджується свавілля поміщиків, чиновників «п'яних від людської крові». Разом з тим, з'являються позитивні образи людей з народу, передусім з середовища козацтва («Пекельний Марко»). Соціальні мотиви проникають в громадянську лірику («Вірш про Правду і Кривду»). Нового змісту набуває любовна лірика, з її творів зникають образи міфологічних персонажів (Венери, Діани, Купідона, Фортуни тощо). Твори на любовну тематику все більше змішуються з народною піснею. На рубежі XVIII–XIX ст. в Україні створюються необхідні передумови для виникнення нової літератури — літератури реалізму.

* * *

Стильова спорідненість українського мистецтва XVII–XVIII ст. з західноєвропейським бароко є цілком очевидною і безсумнівною. Однак це зовсім не означає, що між поняттями «бароко» і «українське бароко» можна поставити знак рівності. Поняття ці не тотожні, оскільки при певній подібності форм тут спостерігається значна відмінність у змісті.

При уважному зіставленні обох стилів насамперед впадає в вічі значно «світліший», життєрадісніший характер українського бароко порівняно з бароко західноєвропейським. Якщо для останнього значною мірою властиві такі риси, як схильність до екзальтації й містицизму, захоплення темами смерті, страждання, мучеництва, та для українського мистецтва ці теми були значно менш характерними. Українські митці якщо й зверталися до подібних тем, то трактували вони ці теми швидше в плані життєво-конкретному, але аж ніяк не в містичному.



Українське мистецтво було значно стриманішим, «спокійнішим» у виявленні форм, які в творах західноєвропейського бароко нерідко відзначаються надмірною претензійністю, помпезністю, а іноді навіть і втратою будь-якої художньої логіки. Виховані на традиціях візантійсько-руського мистецтва княжої доби, українські митці ніколи не втрачали почуття художньої міри. Їм значно ближчим було ренесансне почуття міри і прагнення до реальної конкретності, ніж безрозсудне свавілля пишних театральних ефектів, до яких так часто вдавалися майстри західноєвропейського бароко.

Суттєва відмінність українського бароко від бароко західноєвропейського, класичного — явище цілком закономірне, оскільки виникло воно на іншому соціальному й національно-культурному ґрунті і в інших конкретно-історичних обставинах. Іншою була і його ідеологічна основа. Якщо ідеологічною базою західноєвропейського бароко були ідеї, що їх несла з собою Контрреформація, метою якої було відновлення позицій і авторитету католицької церкви, то ідеологічною основою українського бароко були ідеї, що живили національно-визвольну боротьбу українського народу проти іноземних поневолювачів, та боротьба православ'я проти католицької експансії. Саме цим визначався зміст переважної більшості тих явищ, які ми пов'язуємо з українським бароко.

Певний час існував погляд на українське бароко як на явище цілком і повністю запозичене, породжене виключно зовнішніми впливами. Пояснення було просте: стиль бароко прийшов в Україну з Західної Європи через Польщу і, потрапивши на благодатний ґрунт, легко прижився і поширився в ньому. Такий погляд на виникнення українського бароко однобічний і не дає вичерпної відповіді на онтологію цього українського естетичного явища.

Зовнішні впливи на українське мистецтво, зокрема з боку західноєвропейського та польського мистецтва, безперечно мали місце, заперечувати їх, а тим більше, повністю ігнорувати — це значить не що інше як відмовляти Україні в праві на місце в історії культурної Європи. Україна — європейська держава і з тих пір, як центр світової культури перемістився в Європу, український народ завжди брав і продовжує брати найактивнішу участь у тво-



ренні її культурних і мистецьких надбань, вбираючи в себе чужі впливи і сам впливаючи на інших. Без чужих впливів, говорячи словами Д. Антоновича, «не може бути й мови про збагачення національних й художніх традицій, бо якщо народ перестає приймати чужі впливи, то він, разом з тим, і сам перестає творити і тратить здібність до культурного життя».

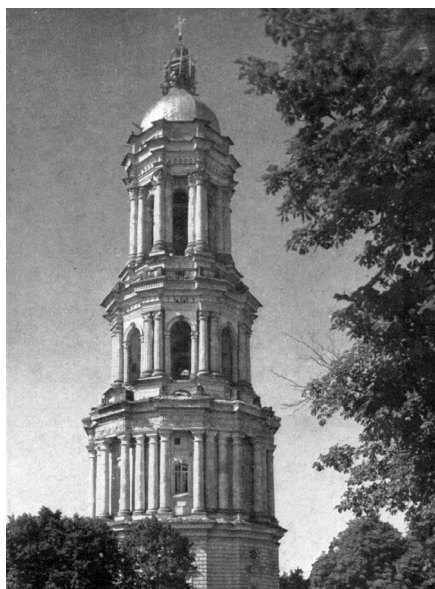
Переважна більшість українських земель протягом тривалого часу входила до складу Речі Посполитої, і українське малярство, як і українська культура загалом, розвивалися в тісних контактах з мистецтвом і культурою Польщі. Західноєвропейські впливи, потрапивши на польський ґрунт, неминуче трансформувалися і уже в дещо новій якості ставали здобутком українського мистецтва. Це лише один з тих факторів, які необхідно враховувати, ведучи мову про джерело формування стилю українського бароко.

Другою важливою обставиною є те, що в Україні бароко виникло і розвивалося не в період глибокої кризи реалістичного гуманізму, як то мало місце в країнах Західної Європи, а паралельно з Ренесансом, визначальні процеси якого в умовах України розпочалися пізніше, відбувалося значно повільніше, розтягнувшись в часі, власне, аж до кінця XVIII ст. Більше того, бароко в Україні, фактично, взяло на себе функцію секуляризації і гуманізації української культури. У Західній Європі цю місію було здійснено в добу Відродження.

Та найголовніше те, що зовнішні впливи були лише своєрідним поштовхом до виникнення українського бароко. Ґрунт для виникнення цього напряму був підготовлений всім попереднім розвитком українського мистецтва, в основі якого завжди лежали передусім національні художні традиції, а також рівною мірою і особливості менталітету українського народу. Якщо для мистецтва багатьох інших народів бароко було лише певним проміжним етапом на шляху його культурного розвитку, то для українського мистецтва XVII–XVIII ст. — основною його суттю. Творчий доробок українських митців доби бароко — це одна з вершин злету художнього генія українського народу, те унікальне і неповторне, чим він збагатив скарбницю світового мистецтва.



Георгієвський собор Видубецького монастиря в Києві. 1696—1701



Йоган-Готфрід Шедель. Велика дзвіниця Києво-Печерської лаври. 1731—1744



Бернард Меретин (Бердерер). Собор св. Юра у Львові. 1744—1770



Покровська церква на Подолі в Києві.
1696–1701



Йоган-Георг Пінзель. Статуя св. Юра
на фасаді собору св. Юра у Львові. Мо-
дель. Дерев'яно. 1759–1761



Сисой Шалматов. Іконостас собо-
ру Мгарського монастиря. Дерев'яно.
1762–1765



Статуя святої. Дерев'яна скульптура
з Бучача. XVIII ст.

10. ЗАПІЗНІЛЕ РОСІЙСЬКЕ БАРОКО

Бароко в Росії — явище запізнiле і короткотривале, хронологічні рамки його охоплюють кінець XVII — першу половину XVIII ст. В історії Росії це був період утвердження феодально-абсолютистського устрою і кріпосницької системи господарювання. В результаті реформ, здійснених Петром I, зміцнилася економіка Росії, зросло її міжнародне становище в Європі. Перемога у Північній війні над Швецією забезпечила вихід країни до Балтійського моря і розв'язала руки до експансії на Південь з метою вийти на узбережжя Чорного моря. З поневоленням України і приєднанням нових земель Росія перетворилася на одну з найбільших за територією і наймогутніших у воєнному відношенні країн Європи. Все це стало причиною суттєвих змін у свідомості і світовідчутті російської людини, в оцінці нею явищ реальної дійсності.

Важливі зміни відбуваються в галузі культури. Розвивається наука, освіта, з'являються нові більш прогресивні форми побуту, розширюється сфера мистецтва, зростає його суспільна роль. Старі мистецькі форми, вироблені середньовіччям, уже не годилися для відображення універсального буття, яке відкрилося перед людьми нової, більш складної і суперечливої доби. Виникла потреба у нових формах, у новому мистецтві, які б відповідали вимогам часу. Таким мистецтвом, адекватним добі, було мистецтво бароко.

Стиль бароко прийшов у Росію з Західної Європи через посередництво Польщі і України і охопив всі найважливіші види мистецтва — архітектуру, малярство, скульптуру, музику, прикладні мистецтва.

Дослідники російського мистецтва кінця XVII — XVIII ст. розрізняють три етапи розвитку мистецтва бароко в Росії. Перший етап — кінець XVII ст., позначений взаємодією західних і староруських мистецьких традицій. На цьому етапі зароджуються перші оригінальні форми російського бароко: в архітектурі — так зва-

не «московське бароко», в іконописі — твори С. Ушакова і так званих «царських ікономалярів»; в літературі — поезія Симеона Полоцького та його послідовників Каріона Істоміна і Сильвестра Медведєва. Власне, це був лише підготовчий, перехідний етап від давньоруського мистецтва до бароко.

Другий етап — «Петровське бароко» (перша третина XVIII ст.), ознаменований впливом мистецтва бюргерської Голландії і появою нових жанрів: історичного, портретного, натюрморту.

Третій етап (з 1730-х рр. — до середини 1760-х рр.) — зріле російське бароко. На цьому етапі російське бароко набуває найбільш розвинених, досконалих форм і характеризується тісною взаємодією різних стилів.

Як і всі інші національні варіанти бароко, російське бароко має свої особливості, які відрізняють його від класичного західноєвропейського бароко. Передусім — російське бароко сформувалося набагато пізніше західноєвропейського — в добу Просвітництва, не пройшовши стадії Відродження. У своєму розвитку воно протистояло не Відродженню, а Середньовіччю. Бароко в країнах Європи формувалося на основі переосмислення класицистичних форм («римський класицизм», палладіанство), тоді як в Росії, навпаки, спочатку розвивалося «російське бароко», а потім уже — класицизм. Звідси — поміркованіший характер російського бароко, відсутність у ньому властивого класичному бароко містицизму.

В силу прискореного розвитку Росії, викликаного петровськими реформами, на одному короткому етапі поєдналося кілька періодів історичного розвитку, які наклалися один на одного у тісній взаємодії з особливостями історичного розвитку Росії, що обумовило інтегрований характер російського бароко. Найбільш повно стиль російського бароко виявив себе в архітектурі.

* * *

З початком петровських реформ в Росії розгортається інтенсивне будівництво. Закладається нова столиця — Петербург, в міру зміцнення економіки держави розширюються і перебудовуються



старі міста і передусім — Москва. Протягом трьох десятиліть XVIII ст. в Москві було побудовано ряд визначних архітектурних споруд, зокрема будинок Арсеналу в Московському Кремлі (1702—1736), церква архангела Гавриїла (1704—1707), широко відома під назвою Меншикової вежі, триумфальні ворота на честь перемоги в Полтавській битві. Характерна ознака цих споруд — наявність у них елементів, властивих стилю бароко (спарених вікон, глибоких ніш, волют, колон з корінфськими капітелями тощо) — свідчення плідного засвоєння російськими будівничими досягнень сучасної їм західноєвропейської архітектури.

Особливо наочно і повно нові якості російської архітектури виявили себе в архітектурі Петербурга, зокрема в творчості Доменіко Терзіні (1670—1734). Прибувши до Росії на запрошення Петра I, Терзіні повністю віддався служінню російському мистецтву, залишивши після себе значний доробок. Терзіні належить зокрема знаменитий Петропавлівський собор (1712—1733), найбільш примітною частиною якого є дзвіниця, яка ніби поривається в небо своїм великим шпилем, увінчаним фігурою янгола — своєрідний символ стрімкого зростання могутності Російської імперії.

У тісній співдружності з Терзіні працювали російські архітектори М. Земцов, І. Коробов, П. Єрьомкін. Перший з них брав активну участь у будівництві Петропавлівського собору і Кунсткамери; П. Єрьомкіну належить успішне вирішення планування Невського проспекту і всієї Адміралтейської частини Петербурга; І. Коробов прославив своє ім'я як автор будинку Адміралтейства, башта якого з її високим тонким шпилем стала одним з найважливіших орієнтирів Петербурга.

Визначальними рисами більшості споруд Петербурга перших десятиліть XVIII ст. є їх суто утилітарне (громадське або промислове) призначення і простота архітектурних форм. Разом з тим, вони вражають своєю могутньою величиною і життєствердним пафосом — таким характерним для країни, яка переживала період небувалого піднесення.

Смерть Петра I поклала початок новому періоду в історії російської архітектури; як і мистецтва загалом. Будівництво

громадських і промислових об'єктів відходить на задній план, натомість розпочинається спорудження розкішних палаців і садово-паркових ансамблів, замовниками яких були головним чином аристократичні кола російського суспільства. На період з 1740-х по середину 1760-х рр. припадає остаточне формування і розквіт зрілого, запізнілого уже на той час, російського бароко, для якого характерні виняткова розкіш, бравурність, поєднання майже в рівних відношеннях елементів бароко, класицизму, рококо і російського «узорочья» — з його любов'ю до барвистості і яскравих кольорів.

Найвидатнішим російським архітектором середини XVIII ст., з творчістю якого пов'язаний розквіт архітектури російського бароко, був Франческо Растреллі (1700—1771). У 1716 р. разом зі своїм батьком — відомим скульптором і архітектором Бартоломео Карлом Растреллі, Франческо прибув до Петербурга на запрошення Петра I і до кінця свого життя трудився на ниві російського мистецтва. Зимовий палац в Петербурзі, Великий (Катеринінський) палац в Царському Селі, Великий Петергофський палац, Андріївська церква в Києві, ансамбль і грандіозний Воскресенський собор Смольного монастиря — далеко не повний перелік архітектурних шедеврів, що їх залишив після себе Растреллі старший.

Що таке зріле російське бароко в його расстрелівському трактуванні, можна побачити на прикладі однієї з найдовершеніших споруд митця — Великого (Катеринінського) палацу в Царському Селі (1752—1756). У первісному вигляді (в роки Другої світової війни палац був зруйнований, спалений фашистами і відбудований уже після війни) шедевр Растреллі вражав своєю грандіозністю (довжина центрального фасаду досягала трьохсот метрів), могутньою просторовою динамікою і винятково багатим декоративним оформленням. Дах палацу був позолочений, над балюстрадою, яка опоясувала дах, височіли скульптурні фігурні і вигадливі декоративні композиції. Фасад був прикрашений фігурами атлантів, каріатид, багатим ліпленням. Білі колони чітко виділялися на тлі пофарбованих блакиттю стін. Так само розкішно були оформлені



і апартаменти палацу, зокрема, Парадна анфілада, декорована золотим різьбленням.

При цьому Растреллі сміливо і, головне, творчо поєднував в одному й тому ж творі елементи різних стилів: західноєвропейського бароко, класицизму, французького рококо, московського «узорочья», прийоми архітекторів петровської доби.

Одночасно з Растреллі на ниві російської архітектури плідно працювали видатні архітектори С. І. Чеваківський в Петербурзі і Д. Ухтомський в Москві. Обдарування С. Чеваківського (1713–1774) найбільш яскраво виявилось у створеному ним Микільському воєнно-морському соборі в Петербурзі (1753–1762), чотирьохрядна дзвіниця якого вражає своєю нарядністю і бездоганними пропорціями.

В середині 1760-х років в російському мистецтві і передусім в архітектурі відбувалася раптова і, здавалося б, несподівана зміна стилів — на зміну бароко прийшов класицизм. Характерно, що зміна ця відбулася не в період занепаду, що виглядало б цілком природним, а в період розквіту стилю бароко. Такі видатні споруди російського бароко, як Микільський воєнно-морський собор С. І. Чеваківського і Зимовий палац Б. Растреллі були завершені будівництвом у 1762 р., а вже наступного десятиліття (1765–1772 рр.) з'явилися такі визначні будівлі класицистичного стилю, як будинок Академії мистецтв (архітектори О. Ф. Кокорінов і Валлен Делмонт) і побудований Антоніо Рінальді Мармуровий палац.

Причини такої різкої зміни стилів слід вбачати в загальній ситуації, яка історично склалася в Росії, коли тривалий уповільнений розвиток країни викликав нагальну потребу в наवरстанні згаяного часу.

Інтенсивний економічний розвиток, що його переживала в той час Росія, супроводжувався бурхливим зростанням будівництва у всіх його сферах. Сфера архітектури бароко в Росії була обмеженою (будувалися в основному палаци, культові споруди) і вимагала значного тематичного розширення. Виникла потреба в спорудженні нових типів будівель загальносуспільного значення, які відповідали б вимогам часу.

Важливою передумовою появи нового стилю стали ідеї Просвітництва, гуманізму і раціоналізму, характерні для прогресивного мислення XVIII ст. Тепер не багатство, декорований блиск і динаміка виступають активними засобами формотворення, головним критерієм оцінки архітектурного художнього образу, а його ясність, зрозумілість, логічна переконливість.

Нарешті ще одним важливим фактором, який прискорив процес згасання стилю бароко і формування класицизму в архітектурі Росії середини 1760-х років, були тісні контакти російських архітекторів з митцями інших європейських країн і зокрема їх орієнтація на архітектуру Франції, в якій класицизм на той час досяг уже піку свого розвитку.

* * *

Скульптура в російському мистецтві XVII — перших десятиліть XVIII ст. носила в основному декоративно-прикладний характер. Поширене було, зокрема, різьблення по дереву і каменю, особливо в північних регіонах країни, де сніцарство віддавна було традиційним видом народного мистецтва. Виготовлялися різного роду предмети релігійного змісту, у тому числі й фігурки святих, що заборонялося церквою як вияв ідолопоклонства. Зате церква широко використовувала мистецтво різьблення для декоративного оформлення іконостасів, мистецька якість яких іноді сягала досить високого рівня. Віртуозністю різьблення і багатством декоративних мотивів відзначається, зокрема, знаменитий іконостас Петропавлівського собору, який можна вважати вершиною у розвитку цього виду російського мистецтва.

Важливі перетворення в галузі державного будівництва і культури, здійснені в петровську добу, пробудили інтерес до досягнень нової західноєвропейської скульптури. Петро I, а також вельможі з його оточення купують за кордоном твори скульптури для прикрашення своїх палаців і садиб. У цей час була придбана, зокрема, чудова статуя «Венера Таврійська», яка зберігається нині в Ермітажі. З метою підготовки національних кадрів скульпторів на навчання за кордон направляється талановита молодь. На роботу



в Росію запрошується видатний італійський скульптор Карло Бартоломео Растреллі. Саме з цим майстром пов'язана поява в російській скульптурі стилю бароко в його розвинених формах.

По-європейськи освічена людина, Растреллі володів універсальним обдаруванням. Він був архітектором, неабияким майстром прикладного мистецтва, проектував будівництво садів і парків. Однак основним покликанням митця була скульптура. Саме в цій галузі мистецтва Растреллі-старший досяг найвищого рівня майстерності, створивши такі шедеври, як портрет-бюст Петра Першого, кінний пам'ятник Петру I і скульптурна композиція «Анна Іоаннівна з хлопчиком-арапченням».

Бартоломео Карло Растреллі був представником пізнього західноєвропейського бароко. Однак в умовах петровської Росії творчість його набула стриманішого характеру, відчутно проявилася в ній прагнення до реалістичності. Особливо показовий у цьому плані портрет Петра I, вилитий з бронзи в 1723–1729 рр. Портрет відзначається правдивістю передачі зовнішнього вигляду моделі і, разом з тим, підкресленою урочистістю. Обличчя Петра I виражає неабияку силу волі і рішучість державного діяча, який поставив перед собою амбіційну мету — вивести Росію в ряди передових країн Європи.

Риси бароко більш виразно проявилися в іншому, пізнішому творі Растреллі — бронзовому портреті-статуй «Анна Іоаннівна з хлопчиком-арапченням» (1741, Російський музей). Правдива передача портретних рис поєднується тут з підкресленою парадністю і монументальністю образу. Важка, масивна, в дорогому розкішному вбранні постать імператриці різко контрастує з маленькою фігуркою хлопчика, підкреслюючи соціальну репрезентативність зображеної коронованої особи.

Растреллі багато і плідно працював у галузі монументально-декоративної скульптури. Йому належить зокрема кінний пам'ятник Петру I (1723–1729). Висока мистецька якість твору Растреллі дає підстави поставити цей твір поряд з такими шедеврами, як античний «Марк Аврелій» і типово барочний кінний «Пам'ятник великому курфюрсту» Андреаса Шлютера.

Своїєї вершини російська скульптура досягла в другій половині XVIII ст., коли блискуча плеяда російських скульпторів, репрезентована творчістю Федора Шубіна, Михайла Козловського, Етьєна Фальконе, Феодосія Щедріна й інших видатних майстрів, вивела російську скульптуру на одне з перших місць в мистецтві Європи. Однак це вже було мистецтво класицизму.

* * *

В останній чверті XVIII ст. в російському іконописному малярстві теж відбуваються суттєві зміни, які провіщали появу стилю бароко. Завдяки розширенню тематики (крім традиційних біблійних сцен, предметом зображення тепер стають численні життя святих), а також тенденції до багатофігурності ікон в іконах з'являється динаміка, рух, жести персонажів стають більш виразними і природними. Робляться перші, хоч це й не зовсім вдалі, спроби об'ємного моделювання форми. Важливим чинником, що стимулював ці процеси, було знайомство російських іконописців з творами західноєвропейських майстрів, зокрема з ілюстрованою Біблією Піскатора.

Піонерами зазначених змін виявилися ікономаляри, які гурпувались навколо Оружейної палати Московського Кремля — так звані «царські іконописці», серед яких було чимало вихідців з України і Білорусії, певною мірою ознайомлених з принципами барокового малярства. Саме в цьому середовищі сформувався один з провідних російських ікономалярів XVII ст. Симон Ушаков — митець, який одним з перших у своїх теоретичних трактатах намагався обґрунтувати нові естетичні ідеї, обстоюючи необхідність порвати з традиціями давньоруського малярства і зображувати речі такими, якими вони постають у реальному житті. При цьому Ушаков посилався на приклад сучасних йому малярів Заходу, які «всілякі речі і буття в особах подають і немов живих зображують».

Про те, що російське малярство поступово еволюціонувало в напрямку сприйняття пріоритетів панівного в тодішній Європі стилю бароко, свідчить всезростаюче тяжіння його до де-



коративності. Найбільш показове в цьому плані монументальне малярство, пов'язане з прикрашенням інтер'єрів архітектурних споруд. Строгість і стриманість, властиві інтер'єрам попередньої доби, поступається місцем багатству і пишності — характерним ознакам бароко.

Як провідний напрямок в російському малярстві бароко розпочинається творчістю митців петровської доби: Івана Нікітіна (1690—174?) і Андрія Матвєєва (1701—1739) — перших пенсіонерів, що їх Петро I послав за кордон з метою оволодіння малярською майстерністю.

Незважаючи на те, що Нікітін майже три роки перебував в Італії (спочатку у Венеції, а потім у Флоренції), студіюючи мистецтво портрета, в його творчості наявні лише окремі риси бароко і замість пишності і підкресленої парадності у творах митця переважає тенденція до стриманості і реалістичності. Саме такими рисами характеризуються кращі твори митця, зокрема його портрет Петра I (1721, Російський музей), у якому ми не побачимо ні помпезності, ні зовнішньої ефективності західноєвропейського парадного портрета. Вся увага автора зосереджена на правдивій передачі характерних портретних рис Петра і його вольового характеру. Внутрішня характеристика образу виявилася для Нікітіна більш важливою, ніж демонстрація зовнішнього ефекту. І це при тому, що він досконало оволодів стилістикою італійського барочного портрета. Подібними якостями відрізняється і творчість А. Матвєєва, який своє пенсіонерське відрядження провів у Голландії (в Амстердамі і Антверпені), в мистецтві якої в той час панував академізм. Як і Нікітін, Матвєєв, освоївши технічні навички голландських майстрів, повністю зберіг свою творчу самостійність. Повернувшись з-за кордону, Матвєєв посів одне з перших місць серед російських малярів. Очоливши «Малярську команду Канцелярії від будівель», Матвєєв певний час працює в галузі монументально-декоративного малярства, виконуючи державні замовлення по декоративному оздобленню палаців і культових споруд, не забуваючи при цьому про портрет. До кращих творів цього жанру, які дійшли до наших днів, особливої

уваги заслуговує «Автопортрет з дружиною» (1729, Російський музей), у якому образи молодого подружжя сповнені високого почуття людської гідності.

Значно більш барочною виявилася творчість тих російських митців петровської доби, які не отримали можливості навчатися за кордоном і намагалися самостійно оволодіти досягненнями західноєвропейського малярства. Показова в цьому плані творчість Івана Адольського (1708—бл. 1758). Про те, яких успіхів цей майстер досяг на шляху створення барочного портрета, свідчить його «Портрет імператриці Катерини I з хлопчиком-арапченням». Все у цьому творі сповнене помпезності і величності. Імператриця зображена на весь зріст на тлі колони і пишного архітектурного пейзажу. Завдяки низькій точці зору портретована дивиться на глядача зверху вниз. В правій руці портретована тримає скіпетр, ліва лежить на короні, яку на золотій подушечці підніс їй хлопчик. В портреті переконливо передано фактуру тканин, вміло використано насичені тони кольорової гами.

1740-ві — середина 1760-х рр. — період розквіту мистецтва російського бароко, побудованого на синтезі різних мистецтв (архітектури, скульптури, малярства) і різних стилів (бароко, рококо, класицизму). У цей період широкого розмаху набуло спорудження Триумфальних арок, але не в честь важливих державних подій, як то було при Петрі I, а з приводу тезоіменитства чи коронації державних осіб. Фасад арки прикрашувався великим портретом тріумфатора, малярські алегорії прославляли його, скульптури розфарбовувались і «одягались» в античне вбрання. Все це поєднувалось з сяючими золотом і сріблом оправами ікон, соковитим рослинним орнаментом позолочених іконостасів, а в часи богослужіння — з дорогими парчовими ризами священнослужителів.

В середині XVIII ст., як і в попередню добу, в Росії продовжували працювати іноземні маляри: італієць Пьетро Ротарі, німець Георг Гроот, француз Луї Токе. В основному це вже були представники рококо, які залишили після себе чимало творів, переважно парадних портретів. У той же час поряд з іноземцями трудилися російські митці, які продовжували розвивати національні традиції



російського малярства. Не пройшовши закордонного вишколу, вони самостійно оволодівали майстерністю як монументально-декоративного, так і станкового малярства, а тому й не дивно, що в їх творах нове, запозичене від майстрів бароко, вигадливо поєднувалось з старим, архаїчним. Виконуючи замовлення «Малярської компанії Канцелярії від будівель», що їх об'єднувала, вони сміливо бралися за виконання творів різних жанрів — декоративних плафонів і панно, декорацій театральних вистав, ікон, портретів тощо, нерідко досягаючи значного художнього ефекту. На жаль, з цього великого творчого доробку збереглася лише невелика кількість творів портретного жанру. З митців цього кола вийшов, зокрема, один з найталановитіших російських малярів XVIII ст. І. Я. Вишняков (1699—1761), творчість якого лише недавно привернула увагу дослідників. Від того, що дійшло до наших днів з творчого доробку митця, найбільшу цінність становлять портрети, найбільш цікавим і типовим з яких є «Портрет Сарри Фермор» (1749, Російський музей). Десятилітня Сарра Фермор — дочка начальника Канцелярії від будівель Фермора зображена на портреті на весь зріст на тлі пейзажу, колони і великої завіси. Дівчинка одягнена в нарядне вбрання, в руках вона тримає віяло. В портреті ще багато від традицій російського середньовічного малярства — застигла умовна поза, відверто декоративний пейзаж, візерунки на зелено-голубій сукенці передано без врахування складок. Разом з тим відчувається вплив форм парадного європейського портрета. Обличчя дівчинки модельовано об'ємно, ілюзорно-правдиво передано матеріал одягу. Але найважливіше в портреті, що приковує увагу глядача, — це напружено серйозне засмучене обличчя дівчинки з задумливим поглядом.

Російське малярство доби бароко репрезентують також Олексій Антропов (1716—1795) і Іван Аргунов (1729—1802). Антропов працював як в галузі монументально-декоративного малярства (розписував інтер'єри палаців), так і в галузі станкового малярства, головним чином як портретист. Найбільше вдавалися йому камерні портрети, зокрема зображення літніх людей, в рисах обличчя яких він не боявся підкреслювати сліди пережитого.

Неабияким майстром камерного портрета був Іван Петрович Аргунов — кріпосний майстер вельмож Шереметьєвих. Портрети Аргунова раннього періоду творчості характеризуються поєднанням композиційних принципів західноєвропейського барокового портрета з рисами, властивими парсуні (застиглість поз, площинність трактовки форми). Як і Антропову, Аргунову найбільше вдавалися камерні портрети з акцентом на психологізацію образу. Справжній шедевр серед творів цього ряду — «Портрет калмички Ганнусі» — вихованки графині Шереметьєвої (1767). Привабливість створеного художником образу підсилюється майстерним колористичним рішенням твору.

Починаючи з середини 1760-х рр. в російському малярстві, як і в мистецтві загалом, утверджується класицизм.

* * *

В літературі Росії риси, типологічно близькі до бароко, проявляються протягом всієї першої половини і середини XVII ст. Під впливом світоглядних змін визріває новий погляд на природу людської особистості. З'являються елементи асоціативного мислення, ускладнюється поетична образність. У цьому плані характерна творчість вождя і натхненника старообрядницького руху протопопа Аввакума, у творах якого, передусім у знаменитому Житті (1672—1675), спостерігається поєднання натуралістичних сцен з символіко-емблематичними, прояви полістилістичності, з'являються характерні для бароко сцени видінь, зростає емоційність мови у зв'язку з есхатологічними переживаннями, ви-кликаними очікуванням кінця світу.

Важливою ознакою, яка свідчила про наближення в російській літературі суттєвих стильових змін, була всезростаюча тенденція до ритмізації мови, яка привела до виникнення під впливом українсько-білоруської віршованої традиції силабічного віршування.

Поява бароко в російській літературі пов'язана з іменем і творчістю київського ученого ченця, — білоруса за національністю, вихованця Київського Могилянського колегіуму Симеона По-



лоцького (1629–1680). Навчаючись у колегіумі, Симеон Полоцький засвоїв методи і зміст богословської науки і захопився віршуванням, досконало оволодівши теорією і практикою роботи над віршем. Після закінчення колегіуму Полоцький працював учителем (даскалом) у монастирській школі рідного міста Полоцька (звідси і походження його літературного імені), продовжуючи писати вірші, головним чином панегіричного змісту, польською, латинською і сумішшю української і білоруської мов. Один з таких віршів Полоцький мав щасливу нагоду вручити російському цареві Олексію Романову під час відвідання останнім Полоцька у 1656 р. Ця подія і вирішила долю майбутнього видатного поета. У 1664 р. на запрошення царя Полоцький переїхав до Москви, де й розпочалася його активна громадсько-культурна і літературна діяльність. Свій обов'язок вихователя царських дітей Полоцький поєднує з активною участю в боротьбі проти розколу в якості проповідника і автора полемічних трактатів, і в той же час, використовуючи першу-ліпшу подію в царській родині (шлюби, іменини, народження дітей тощо), пише панегіричні вірші. Свій творчий доробок Полоцький під кінець життя зібрав у величезний «Римфологійон», який дійшов до наших днів лише в чорновому варіанті (опублікований лише в уривках).

Крім «Римфологіона», Полоцький залишив після себе «Псалтир римований» (1680) і великий збірник «Вертоград многоцвітний» — своєрідну поетичну енциклопедію, в якому нараховується понад 30 тисяч віршованих рядків. У збірнику вміщено відомості з різноманітних галузей знання (історії, природознавства, міфології), а також твори моралізаторського плану: анекдоти, роздуми про громадянський і державний устрій, сатири, спрямовані на викриття моральних вад, тощо.

Полоцький започаткував у російській літературі не лише силабічне віршування, а й шкільну драму, створивши перші її зразки. Найбільш значний драматичний твір Полоцького — «Комедія притчі про блудного сина». Використавши відомий євангельський сюжет, автор дає йому нове трактування, сповнивши твір гуманістичним змістом.



У творчості Симеона Полоцького вперше в російській літературі зазвучали просвітницькі ідеї, спрямовані на пропаганду книги, освіти. Слово Полоцький вважав головним елементом культури, а світ уявлявся йому у вигляді книги, елементи якої (частини, сторінки, рядки, слова, літери) є нічим іншим, як елементами світу. Звідси — фанатична любов Полоцького до книги. Відомо, що йому належала одна з найбільших бібліотек у тодішній Росії.

Розуміючи важливість справи, якій він присвятив своє життя, Полоцький подбав про підготовку собі достойної зміни. Учнями і послідовниками Полоцького були перші в Росії професійні поети Сільвестр Медведєв і Каріон Істомін. Обидва вони, як і сам Симеон Полоцький, були ченцями, обоє прийшли на зміну своєму учителю як популярні віршотворці. Основним жанром творчості обох поетів був жанр панегіричний. Якщо творча спадщина Медведєва була порівняно невеликою (головний твір його — «Епітафійон», присвячений пам'яті Симеона Полоцького), то творчий доробок Каріона Істоміна досить значний і більш різноманітний за жанрами. Крім панегіричних віршів, він писав акафісти, молитви, епітафії, богословські трактати на теми виховання тощо.

Традиції Полоцького та його послідовників продовжували ще певний час жити в творчості Стефана Яворського, Дмитра Ростовського та інших представників московського бароко до початку Петровських реформ, які не лише змінили державний устрій Росії, а й розставили нові акценти у поглядах на мистецтво та його роль у суспільному житті.

Петровська доба покликала до життя новий тип письменника-професіонала, підзвітного у своїй творчості не лише перед Богом, а й перед Вітчизною. В умовах, коли в країні здійснювалися радикальні перетворення у всіх сферах суспільного життя, від поета вимагалася активна життєва позиція. Служіння Вітчизні, прославлення її слави і могутності — такою була ідеологічна настанова, яка лягла в основу розвитку російської літератури бароко часів її найвищого розквіту в середині XVIII ст. Центральною фігурою літературного процесу цього періоду був видатний поет і вчений Михайло Ломоносов.



Загальновідомою є та безцінна і багатогранна роль, яку Ломоносов відіграв в становленні й розвитку російської літератури, як і культури загалом. Основоположник літератури Росії нового часу, він створив перші високохудожні зразки у всіх її родах — поезії, драматургії, прозі. Особливо вагомий внесок Ломоносова у розвиток поетичної творчості, зокрема в удосконалення структури і збагачення можливостей російського вірша (широке введення ямба, використання змішаних розмірів, урізноманітнення римування, утвердження силабо-тонічної системи віршування тощо). Завдяки Ломоносову в російській поезії з'явилися перші твори філософсько-наукової лірики («Ранкові роздуми про велич Бога», «Вечірні роздуми про велич Бога» та ін.). Протягом цілого століття домінувала в російській поезії урочиста ораторська інтонація, введена Ломоносовим у його знаменитій оді «На взяття Хотина» (1739). Важливе значення мала діяльність Ломоносова як вченого — і не лише в галузі природничих і практичних наук, а і як вченого-гуманітарія. Своїми теоретичними працями («Риторика», 1744; «Граматика», 1755; «Про користь книг церковних в російській мові» та ін.) Ломоносов започаткував розвиток в Росії філологічної науки.

В сучасному російському літературознавстві до цього часу дискусійним залишається питання про стильову сутність творчості Ломоносова. Останнім часом більшість дослідників схильні вважати Ломоносова представником класицизму і навіть його родоначальником в російській літературі, аргументуючи це зокрема тим, що він є автором пристосованої до особливостей російської мови класицистичної теорії трьох штилів (високого, середнього і низького). Однак існує й інша точка зору, висловлена в середині 1960-х років А. А. Морозовим, згідно з якою поетичний стиль Ломоносова є нічим іншим, як російським національним варіантом пізнього західноєвропейського бароко, для якого, як відомо, характерним було поєднання стилів — бароко, класицизму і рококо. Точка зору А. Морозова видається нам більш переконливою, оскільки вона ґрунтується на прискіпливому аналізі конкретних творів Ломоносова.

Уже в ранній оді поета — «На взяття Хотина» — не важко виявити майже всі найбільш характерні ознаки поетики бароко. Логіка побудови твору весь час відступає перед метафоричним буянням фантазії автора. Перед читачем розгортається безкінечна в просторі, справді космічна панорама битви, позначена фантастичними гіперболічними рисами. З застосуванням прийомів суто барочного словесного малювання зображена емблематична картина, в якій Петро I через небесні двері спостерігає за битвою в оточенні геніїв і християнських святих. Ода насичена численними риторичними запитаннями, інверсіями, несподіваними лексичними утвердженнями і порівняннями, характерними метафорами, у яких змішуються далекі одне від одного поняття, тощо. Все це надає оді «На взяття Хотина», як і іншим творам Ломоносова, естетичних якостей, не властивих раціоналістичній системі класицизму.

Разом з тим, барочний в своїй основі стиль Ломоносова поєднується з виразними рисами класицизму, що, власне, було властивим і представникам західноєвропейського пізнього бароко. Крім впровадження в поетичну практику теорії трьох штилів, від класицизму в Ломоносова також патріотична тематика його творчості, ствердження високого громадянського ідеалу, підкорення особистих інтересів інтересам державним, культ розуму, пропаганда просвітницьких ідей.

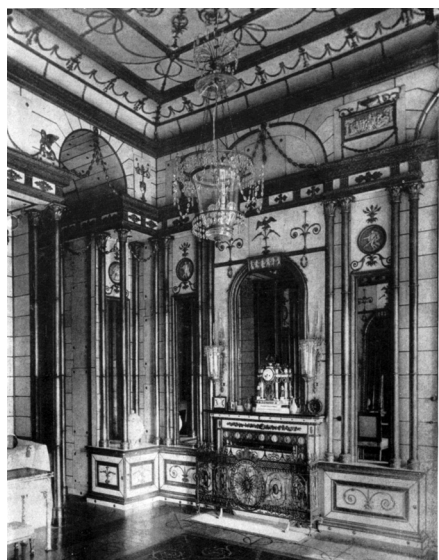
Стиль бароко в російській літературі зійшов зі сцени в останній третині XVIII ст. Першим поетом — «чистим класицистом» в ній став непримиримий опонент Ломоносова в питаннях, пов'язаних з проблемою стилю, Олександр Сумароков (1717–1777).



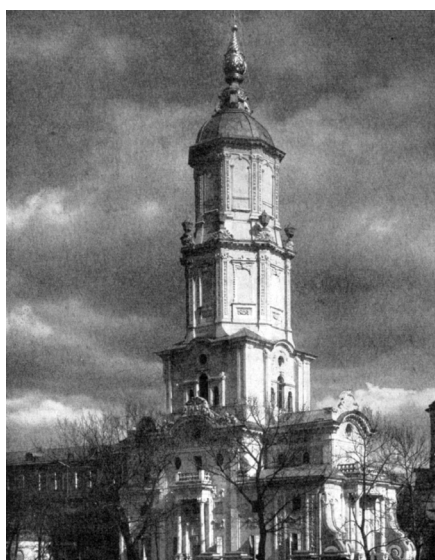
Доменіко Терзіні. Петропавлівський собор в Петербурзі. 1712–1733



Бартоломео Растреллі. Великий (Катеринінський) палац в Царському Селі (м. Пушкін). 1752–1756. Вигляду з боку парку



Чарльз Камерон. Спальня Катерини II у Великому (Катеринінському) палаці в Царському Селі



Іван Зарудний. Церква Архангела Гавриїла у Москві. 1704–1707



Карло Бартоломео Растреллі. Статуя Анни Іоаннівни з хлопчиком-арапче-
ням. Фрагмент. 1741. Петербург, Росій-
ський музей



І. О. Соколов. Портрет імператри-
ці Єлизавети Петрівни. 1746. Офорт.
Ермітаж



Решітка Літнього саду в Петербурзі. 1773–1784

III

ЗАМІСТЬ ВИСНОВКІВ

Підсумовуючи, ще раз наголосимо на основних, найбільш суттєвих моментах:

1. Бароко — історичний художній стиль в європейському мистецтві кінця XVI — середини XVIII ст., який у художніх образах відбиває характерну для цієї доби концепцію світу і людської особистості. Стиль бароко прийшов на зміну стилю Відродження і, виконавши свою історичну функцію, поступився місцем класицизму.

2. Бароко — породження XVII ст. Саме в цей історичний відрізок часу визначилися ідеологічні засади бароко, викристалізувалася його образна мова, були створені його визначальні шедеври.

Виникнення бароко було реакцією на глибоку кризу гуманістичних ідей Відродження, яка охопила наприкінці XVI — в XVII ст. більшість країн Європи. Кровопротитні війни, революції, народні повстання, перевороти, соціальна невладштованість, політична безправність, лютування Контрреформації — з одного боку і великі наукові і географічні відкриття — з другого боку викликали у людей XVII ст. розгубленість, страх перед невідомістю, невпевненість у завтрашньому дні — все це, разом взяте, повернуло уявлення про світ і людину в ньому, породило відчуття трагічного дисонансу між людиною і світом.

3. Важливу роль у виробленні світоглядних і ідеологічних засад бароко відіграла філософська думка кінця XVI — XVII ст., репрезентована такими видатними мислителями доби, як Мішель Монтень, Френсіс Бекон, Рене Декарт, Томас Гоббс, Блез Паскаль, Бенедикт Спіноза, Готфрід Лейбніц та ін.

Бог, природа (Всесвіт) і людина — такими були основні об'єкти осмислення філософами доби бароко. Сини глибоко релігійного

XVII століття, вони намагалися створити нову, моністичну концепцію Світобудови, спираючись на Бога як на осередок вищого розуму, істини і гармонії. При цьому ідея Бога втілювалася ними не в ортодоксальній церковній формі, а в душі пантеїзму, в одухотворенні природи, наділенні її божественними рисами.

Основну увагу мислителі доби бароко приділяли людині, намагаючись пізнати її внутрішню природу. Передусім їх цікавив феномен людського розуму — головної ознаки, яка виділяє людину з-поміж інших живих істот. Високо підносячи розум як засіб пізнання, мислителі XVII ст. все ж нерідко висловлювали сумнів у його можливостях, особливо, коли йшлося про загадки підсвідомого мислення, вдаючись у таких випадках до інтуїції, інстинктів, емоцій. Перебільшена увага до всього неясного, ірраціонального в психіці привела до появи т. зв. «магічного реалізму» — суміші реального й ірреального, містичного. Переконання у недостовірності людського пізнання породжувало скептицизм, який став однією з підвалин ідеології бароко.

4. Бароко було антитезою Відродження, оскільки в основі його ідеології лежало нове, докорінно відмінне від ренесансного світовідчуття і світорозуміння, у якому відбилися уявлення про безкінечність і багатогранність світу, його драматичну суперечливість і вічну мінливість. Людина в епоху бароко перестала бути центром Всесвіту і «вінцем природи», а стала лише маленькою, беззахисною і немічною істотою, втягнутою у круговерть і конфлікти навколишнього світу, хоча і наділеною при цьому складним світом почуттів.

Однак бароко було не лише антитезою Відродження, а одночасно і продовженням окремих важливих його принципів і тенденцій, але вже на новому етапі суспільного і духовного розвитку людства. Бароко зберегло ренесансне ставлення до античної спадщини як до безцінного джерела розвитку культури, що, правда, намагаючись вкласти в неї теологічний зміст. Не тільки не ослабла, а, навпаки, зросла увага митців бароко до природи і оточуючого людину середовища. Крім того, бароко успадкувало ренесансне тяжіння до синтезу мистецтв, а також до монумент-



тальності форм, що значно збагатило арсенал художніх засобів і прийомів зображення дійсності.

5. Сформувавшись під впливом багатьох світоглядних, історико-мистецьких і естетичних чинників, стиль бароко являє собою надзвичайно складну ідейно-художню структуру. Ідеологія бароко будувалася на напружених контрастах, антитезах, протиставленнях небесного і земного, духовного і мистецького начал. У бароко схрещувались такі антагоністичні явища і процеси, як раціоналізм і середньовічна схоластика, аскетизм і гедонізм, глибокий песимізм і надія на можливість відновлення гармонії світу, відчуття якої було втрачене на останньому етапі Відродження. Не менш складною є і естетична складова стилю бароко, у якій «мирно» співіснують елементи античного класицизму і готики, прагнення до правдивого зображення дійсності з великою увагою до фантастичного, ілюзорного, підкреслена чуттєвість з помітною тенденцією до аскетизму; простота, лаконізм з винятковою ускладненістю, абстрактна символіка з правдивою трактовкою деталей. Разом з тим для бароко характерні монументальність, універсальна всеохопність життєвих явищ, підвищена експресія образів, нічим не обмежена нестримна динаміка, рух, схильність до урочистості і вражаючих ефектів, надмірна декоративність, різкі контрасти масштабів, матеріалів, фактур, світла і тіней, тягіння до дисонансів, пишної метафоричної образності і не менш пишної декоративності.

6. Стильові ознаки бароко проявилися у відповідності зі специфікою кожного конкретного мистецтва. Так, стильові особливості архітектури відповідають світоглядним уявленням про світ як про безмежну космічну стихію, яка перебуває в стані постійного руху. Образ рухливої «пульсуючої» матерії — основний фактор, який визначив особливий емоційний тон творів барокової архітектури, як і їх композиційний лад, просторові і пластичні рішення, характеристики архітектурних форм. Монументальний розмах, нестриманість динаміки, патетична піднесеність і складні плани будівель, превалювання асиметрії над ренесансною симетрією, примхливі, вичурні мотиви лінійної і об'ємної



конфігурації, навантаженість скульптурними оздобами, розрахунок на дію світлотіні з метою доповнення архітектурного мотиву живописно-оптичними ефектами — такими є основні стильові риси архітектури бароко.

Скульптура бароко характеризується конфліктним розкриттям людського образу, прагненням до поглиблення його психологічної виразності, різкими ракурсами фігур, стрімкими рухами, спотворюючими образ гримасами (болю, гніву, радості тощо). Багатство розворотів і точок зору створює ілюзію рухливості скульптурних зображень.

Для малярства бароко характерна різноманітність тематики з домінуванням у ній релігійних і міфологічних сюжетів. Улюблені жанри барокового малярства — великі станкові композиції релігійного, міфологічного і «історичного» змісту, вівтарні картини з зображенням чудес, видінь, мучеництва святих, декоративні розписи, головним чином плафони, а також парадний портрет з обов'язковим підкресленням суспільного становища портретованого. У добу бароко зародилися і досягли високого рівня розвитку побутовий жанр, пейзаж і натюрморт, що сприяло демократизації малярського мистецтва, зміцнення в ньому реалістичних тенденцій. Перебільшений динамізм і підвищена емоційність образів, прагнення до емоційної і колористичної єдності цілого і декоративна яскравість, схильність до стирання граней між ілюзією і реальністю — основні особливості барокового малярства.

Література бароко гуманістично орієнтована, однак, на відміну від літератури Ренесансу, соціально-песимістична, сповнена скепсису, сумнівів у можливостях людини, безперспективності боротьби добра зі злом. Основний її пафос — трагізм, головний герой — екзальтований безнадійний песиміст, який весь час перебуває між відчаєм, надією і смертю. Разом з тим, література бароко має значну пізнавальну цінність, в ній знайшли відображення важливі сторони реальної дійсності суперечливої і жорсткої доби. Основні жанри літератури бароко: поема, позначений філософським акцентом релігійно-філософський, панегіричний, сатиричний вірш, трагедія, соціально-сатиричний і пікарескний



роман, філософська і релігійна повість, мемуари, біографії, подорожі тощо.

Художня концепція літератури бароко реалізується через своєрідний стиль, основними рисами якого є: ускладненість композиції і сюжету, тяжіння до контрастності, переплетення реальності і фантастики, захоплення емблематикою, гротеском, схильність до метафоризації, пишного мовного декору, до різного роду ритмічних і графічних оздоб, захоплення словесною грою тощо.

7. Як явище загальноєвропейське, стиль бароко не міг бути однорідним, оскільки формування його в різних країнах відбувалося під впливом національних умов життя і місцевих художніх традицій.

Раніше, ніж в інших країнах, стиль бароко сформувався в Італії, тут проліг магістральний шлях його розвитку, звідси він розповсюдився по всій Європі, а тому загальновизнаним еталоном бароко прийнято вважати його італійський варіант, який остаточно сформувався у першій третині XVII ст. На цей період припадають найбільші його художні звершення, пов'язані з іменами Лоренцо Берніні, Франческо Барроміні, Алессандро Маньяско, Алікante Каррачі, Мікеланджело да Караваджо, Джамбатиста Маріно та інших видатних митців. На цей час уже остаточно визріли основні риси стилю бароко. До тих, які уже були відзначені вище, додамо ще одну, яка найповніше проявилася саме в бароковому мистецтві Італії, а саме таке зображення людини в творі, особливо в малярському, що в глядача виникає враження про її повне злиття зі світом, ніби вона цілком поглинається оточуючим середовищем. Разом з тим, в італійському мистецтві зародилися й набули гостроти такі регресивні сторони бароко, як поєднання містики з натуралізмом, одухотвореності з еротикою, ілюзії з реалізмом.

В Іспанію бароко прийшло на початку XVII ст., і на ранньому етапі мало прогресивний характер. У ньому превалювали демократичні традиції, тяжіння до реалізму, простоти і лаконічності. В архітектурі Іспанії цей етап характеризується появою ряду визначних споруд, а в малярстві представлений іменами митців «золотого віку» — Рібери, Сурбарана, Мурільо і геніального Ве-

ласкеса, творчість якого, фактично, уже виходить за межі мистецтва бароко.

Другий етап (II половина XVII ст.) пов'язаний з катастрофічним економічним і політичним занепадом країни, з небувалим посиленням феодально-католицької реакції і розгулом інквізиції. Католицька церква взяла під свій суворий контроль всі галузі духовного життя, в тому числі й мистецтво, яке характеризується в цей час явним відходом від життя. Порівняно з попереднім періодом переживає спад архітектура, представлена т. зв. «чуррігерізмом» з його надмірною декоративністю. В скульптурі спостерігається тісне поєднання релігійної екзальтації з натуралістичним ілюзіонізмом, малярство представлене гнітючими «видіннями» Вальдеса Леаля, література — «трегедіями жахів» Кальдерона. Характеризуючи іспанське бароко другої половини XVII ст., історики мистецтва безспідставно називають його «темним стилем», або католицьким, єзуїтським бароко, оскільки його ідейний зміст відповідав ідеології Ордену єзуїтів. Трансформоване у відповідності з національними особливостями, єзуїтське бароко поширилося у тих країнах Європи, де панівною релігією був католицизм і де найбільше лютувала інквізиція, зокрема в Німеччині, Чехії, Польщі.

В Німеччині, народ якої зазнав особливо великих страждань в роки Тридцятилітньої війни, мистецтво бароко набуло крайнього трагізму. Саме література німецького бароко, репрезентована творчістю Андреаса Гріфіуса (поезія і драматургія) і Ганса Гіммельсгаузена (проза) послужила підставою для виникнення терміну «трагічний гуманізм» як протиставлення оптимістичному гуманізму Відродження.

Трагізмом позначене також чеське бароко. Спустошувальні війни, тривале перебування під владою іноземних завойовників, жорстоке переслідування протестантів-«єретиків» з боку католицької церкви і Ордену єзуїтів привели до глибокого застою чеської культури. У зв'язку з переслідуванням чеської мови майже зовсім припинився розвиток національної літератури Чехії, яка ще недавно, в добу Відродження, переживала справжній злет.



І все ж, і в таких важких умовах митці чеського бароко зуміли створити значні мистецькі цінності, зокрема в архітектурі (визначні архітектурні барокові споруди в Кракові і Празі) і в малярському мистецтві (творчість Карела Шкрети).

Польське бароко збагатило світове мистецтво поетичними шедеврами Вацлава Потоцького, творами поетів роду Морштинів, а також такими унікальними художніми явищами, як «сарматський портрет», «совіжальська поезія» і «рибалтовські драми».

У першій половині XVII ст. склався національний варіант фламандського бароко. Репрезентована такими визначними митцями, як Пауль Пітер Рубенс, Антоніс ван Дейк, Якоб Йорданс, Франс Снейдерс і Арлан Брауер, школа фламандського бароко стала одним із основних вогнищ барокового мистецтва в Європі.

Визначальною рисою фламандського бароко, яка вигідно вирізняє його з-поміж інших національних варіантів барокового стилю, є його оптимістична, життєствердна спрямованість. Незважаючи на те, що бароко у Фландрії було мистецтвом офіційним і перебувало під опікою церкви, фламандські митці створили мистецтво далеко не релігійне. Характерна для бароко антитеза матеріального і духовного, реального і ілюзорного у творах фламандських митців (навіть на релігійні сюжети) ніколи не набуває трагічного резонансу. Так, більшість із вітварних картин Рубенса такою ж мірою прославляють красу світу і людини, як і його твори на міфологічні теми. У межах фламандського бароко набув значного розвитку побутовий жанр (Я. Йорданс, А. Брауер), позначений рисами реалізму і народності, а також натюрморт (Ф. Снайдерс) як свідчення зростаючої уваги митців до зображення оточуючого людину середовища.

У Франції на відміну від усіх інших країн Європи в XVII ст. як панівний стиль утвердився класицизм, який виник на основі своєрідного поєднання античного мистецтва, збагаченого досягненнями Ренесансу, і ряду визначальних рис мистецтва бароко.

Вплив стилю бароко на формування класицизму простежується протягом XVII ст. у всіх видах мистецтва Франції. В архітектурі цей вплив позначився на характері оформлення інтер'єрів буди-



вель, які набули виняткової пишності і розкішності (ансамбль Версая, Люксембурзький палац в Парижі, церква Будинку офіцерів та ін.); в скульптурі — у прагненні до монументальності форм, посиленні урочистості, ускладненні ракурсів (твори Жірдена, Кузевокса), в малярстві — в перевантаженості композиції, надмірному динамізмі, в захопленні жанром панно (Лебрен та ін.). Не залишилися байдужими до стилю бароко і гарячі прихильники Караваджо — «маляри реального світу» (Жорж де Латур, брати Луї і Мат'є Ленани). Навіть такий принциповий прибічник класицизму, як Пуссен, в останній період творчого шляху вдається у своїх живописних полотнах до барокової пишності і символізму («Чудо св. Ксаверія», «Чотири пори року»).

У суто бароковому руслі розвивалася т. зв. «преціозна поезія» Франції, яка культивувалася в аристократичних колах і відзначалася витонченістю, замисловатістю, перевантаженістю метафорами, гіперболами, перифразами тощо, тобто була зрозумілою лише вузькому колу людей.

У подальшому (друга половина XVII — поч. XVIII ст.) у Франції на базі синтезу стилів (класицизму, бароко і рококо) сформувався «великий стиль» короля Сонця Людовика XIV — суто французький стиль бароко.

Своєрідним шляхом відбувався розвиток стилю бароко в Голландії і Англії — перших буржуазних країнах Європи.

Стиль бароко проник у Голландію на початку XVII ст. спочатку в італійському, а згодом і у фламандському варіантах. Основним осередком його став двір штатгальтерів Оранських, навколо якого групувалася аристократична еліта країни. У Голландії в той час не було жодного митця (йдеться передусім про малярське мистецтво, в якому мистецький геній голландців проявився з найбільшою силою), який би працював виключно в стилі бароко. А тому можна вести мову лише про елементи бароко у творчості окремих митців реалістичної спрямованості, зокрема у деяких замовних портретах Франса Хальса, а також у художній манері Рембрандта, заснованій на контрастах в його творах густого мороку і таємничого мерехтливого світла. Разом з тим, гуманізм, глибина демократичних



ідеалів і безкомпромісна правда життя виводять творчість обох цих митців далеко за межу мистецтва бароко.

Якщо в Голландії провідним видом мистецтва було малярство, то в Англії — література і театр.

Що стосується стилю бароко, то він найяскравіше виявив себе в англійській поезії, зокрема у творчості представників т. зв. «метафізичної поетичної школи» (Джон Донн, Джон Герберт та ін.), а також у епічних поемах Джона Мільтона «Втрачений рай» і «Повернений рай». Характерними властивостями англійського бароко є, по-перше, філософська спрямованість, а, по-друге, переплетення стилістичних засобів бароко з елементами поетики класицизму, що притаманно зокрема поемам Мільтона. В архітектурі Англії бароко мирно співіснує з готикою і класицизмом (Палац герцога Мальборо, Собор св. Павла в Лондоні).

В Україні бароко розвивалося в специфічних обставинах тривалої і безперервної національно-визвольної боротьби, в основі його ідеології лежала ідея здобуття державної незалежності, а також захист православної віри від експансії з боку католицької церкви. Участь широких народних мас в національно-визвольному русі визначила демократичний і патріотичний характер українського бароко.

Засвоюючи творчі здобутки західноєвропейських митців, майстри українського бароко спиралися, разом з тим, на національні традиції народного мистецтва і фольклору.

Стиль бароко досить швидко прижився на українському ґрунті, оскільки він відповідав багатьом особливостям естетичних уподобань українців, зокрема любові до яскравих кольорів, щедрої декоративності, святковості, намагання якомога багатше прикрасити свій побут, — з одного боку, а з другого — схильності до гумору, до перебільшень, а також не викоріненості язичницької віри у все таємниче, потойбічне.

Бароко в Україні охопило всі види мистецтва, залишивши після себе величні пам'ятки в архітектурі (будинки полкової канцелярії в Чернігові, Київської Академії, Жовнірський корпус у Києво-Печерській Лаврі та ін.), в образотворчому мистецтві (настінні

розписи у Троїцькій надбрамній церкві Києво-Печерської лаври, в Троїцькому соборі Густинського монастиря, іконостаси Йова Кондзелевича та Івана Рутковича), в літературі (творчість К. Саковича, І. Величковського, Климентія Зінов'єва, І. Галятовського, Г. Сковороди).

Важливою обставиною, яка позначилася на характері українського бароко, є те, що воно виникло не в період глибокої кризи ренесансного гуманізму, як то мало місце в країнах Західної Європи, а значно пізніше, визначальні процеси відбувалися в ньому повільніше, розтягуючись в часі майже до кінця XVIII ст. Більше того, бароко в Україні фактично взяло на себе функцію завершення тих процесів, які не вирішив у свій час український Ренесанс. Саме в добу бароко відбувається інтенсивний процес секуляризації і гуманізації української культури й мистецтва.

У Росію бароко проникло з запізненням і досягло свого розвитку лише в середині XVII ст., коли в Західній Європі уже панував класицизм і наступила доба Просвітництва. Росія не знала Відродження і перехід від середньовічних релігійних форм духовного життя до світської культури Нового часу відбувався в ній саме на базі бароко.

На перших порах бароко в Росії розвивалося під впливом мистецтва бюргерської Голландії і визначалося стриманістю. З часом, коли почав перемагати вплив мистецтва Італії і Франції, стиль російського бароко набув більшої розкішності і репрезентативності.

Як і в інших країнах Європи, мистецтво бароко в Росії мало офіційний характер, основною його функцією було сприяння зростанню і зміцненню дворянсько-абсолютистської держави і прославленню монархічної влади. Найбільш повно і в найбільш розвинених формах бароко в Росії виявило себе в архітектурі, найвидатнішими пам'ятниками якої стали архітектурні ансамблі Петербурга, Петергофа і Царського Села (архітектори В. Растреллі, С. Чеваківський, Д. Ухтомський). Значного рівня розвитку досягло в Росії також барокове образотворче і прикладне мистецтво. На середину XVIII ст. припадає діяльність видатного скульптора Б. К. Растреллі, а в літературі — М. Ломоносова.



Таким чином, кожен національний варіант вносить у загальну характеристику стилю бароко щось нове, неповторне, тим самим розширюючи і збагачуючи його універсальні можливості у відображенні дійсності.

Разом з тим, кожен національний варіант містить у собі більш чи менш виражений соціальний елемент. Цілком закономірним є поділ бароко за соціальною характеристикою на «високе бароко» (аристократичне, дворянське, церковне), яке виражає ідеологію панівних верств суспільства, і «низьке бароко» (бюргерське, міщанське, козацьке, селянське), яке є виразником соціальних інтересів народних мас, а в плані естетичному спирається на народне мистецтво і фольклор.

Митці бароко залишили після себе і передали в спадок нащадкам багатющу мистецьку спадщину, яка відзначається багатством тем і мотивів, ідей і образів, неповторною своєрідністю високомистецьких творів у всіх видах мистецтва, які і сьогодні дивують нас своєю високою художньою майстерністю.

IV

ЛІТЕРАТУРА

1. Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. — М., 1963.
2. Английская лирика первой половины XVII в. — М., 1989.
3. Аникст М. В. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы. — М., 1966.
4. Барокко в славянских культурах. — М., 1982.
5. Великие европейский живописцы XV–XVII вв. — М., 1968.
6. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. — М., 1988.
7. Вельфлин Г. Основные понятия теории искусств. — СПб., 1994.
8. Виппер Б. Р. Очерки голландской живописи эпохи расцвета (1640–1670). — М., 1962.
9. Виппер Б. Р. Английское искусство. Краткий исторический очерк. — М., 1965.
10. Виппер Б. Р. Архитектура русского барокко. — М., 1989.
11. Виппер Ю. Б., Самарин Р. М. Курс лекций по истории зарубежной литературы. — М., 1954.
12. Всеобщая теория искусств. — М., 1964. — Т. 4.
13. Всеобщая теория архитектуры. — М., 1967. — Т. 6.
14. Гершензон-Чегодаева Н. М. Фламандская живопись XVI–XVII вв. — М., 1949.
15. Голенищев-Кутузов И. Н. Славянские литературы. Статьи и исследования. — М., 1973.
16. Дмитриева Н. Краткая история искусств. — М., 1986. — Вып. 2.
17. Егорова В. С. Портрет в искусстве Рембрандта. — М., 1975.
18. Жаборюк А. А. Давнє українське малярство. — Одеса, 2003.
19. Іваньо І. В. Про українське літературне бароко // Радянське літературознавство. — 1970. — № 10.
20. Іваньо І. В. Жанр байки у творчості Г. С. Сковороди // Радянське літературознавство. — 1965. — № 8.



21. История искусства зарубежных стран XVII–XVIII вв. — М., 1988.
22. История польской литературы. — М., 1968. — Т. 1.
23. Історія українського мистецтва. — Київ, 1968. — Т. 3.
24. Каптерова Т. П. Веласкес. — М., 1961.
25. Кон-Випер. История стилей изобразительного искусства. — М., 2000.
26. Конрад Н. М. Запад и Восток. — М., 1972.
27. Кречотень В. І. Українська класична поезія кінця XVI — початку XVII ст.
28. Кустодиева Т. К. Итальянская живопись XVII–XVIII вв. — Л., 1974.
29. Кристофер Ганс Якоб. Гриммельгаузен. Симплициссимус. — Л., 1967.
30. Левина Н. М. Искусство Испании XVI–XVII вв. — М., 1965.
31. Лихачёв Д. С. Барокко и его русский вариант // Русская литература. — 1969. — № 12.
32. Макаров А. Світло українського барокко. — К., 1994.
33. Морозов А. Проблема барокко в русской литературе XVII — начала XVIII в. // Русская литература. — 1962. — № 3.
34. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. — К., 1980.
35. Немецкая портретная живопись XV–XVIII вв. — Л., 1989.
36. Нарис історії архітектури Української РСР. — К., 1957.
37. Овсійчук В. А. Українське мистецтво другої половини XVI — першої половини XVII ст. — К., 2000.
38. Овсійчук В. А. Архітектурні пам'ятники Львова. — Львів, 1969.
39. Оболевич В. Б. История польской литературы. — Л., 1960.
40. Очерки немецкой литературы XVI–XVII вв. — М., 1965.
41. Пурышев Б. Н. Хрестоматия по западноевропейской литературе XVII в. — М., 1949.
42. Ренессанс. Классицизм. Барокко. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV–XVIII вв. — М., 1968.
43. Рогов А. И. Проблемы славянского барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. — М., 1979.
44. Ротенберг З. И. Западноевропейское искусство XVII века. — М., 1971.

- 
45. Софронова Л. А. Проблемы польского барокко // Советское литературоведение. — 1969. — № 6.
 46. Софронова Л. А. Поэзия русского барокко. Вторая половина XVII века. — М., 1991.
 47. Степовик Д. В. Історія української ікони Х–ХХ століть. — К., 1996.
 48. Степовик Д. В. Леонтій Тарасевич і українське мистецтво бароко. — К., 1986.
 49. Тананаева Л. И. Сарматский портрет. Из истории польской живописи эпохи барокко. — М., 1979.
 50. Українська література бароко. — К., 1987.
 51. Українське бароко XVI — початку XVII ст. — К., 1978.
 52. Українська література XVI–XVIII ст. та інші слов'янські літератури. — К., 1984.
 53. Хрестоматія давньої української літератури. — К., 1952.
 54. Чижевський Д. Історія української літератури від початків до доби Ренесансу. — Тернопіль, 1994.
 55. Шахова К. Великие европейские живописцы XVI–XVII веков. — М., 1988.

Жаборюк, Анатолій Андрійович

Ж 12 Бароко (доба, людина, стиль, художній світ) : посібник з історії світової художньої культури / Анатолій Жаборюк. — Одеса : Астропринт, 2015. — 208 с. : іл.
ISBN 978-966-190-968-6

У книзі висвітлюються проблеми, пов'язані з виникненням, поширенням і функціонуванням в європейській культурі стилю бароко на рубежі XVI—XVII ст., який прийшов на зміну стильові Ренесансу, а в другій половині XVIII ст., вичерпавши свої можливості, поступився місцем класицизму. З'ясовуються питання про ідеологічні основи та естетичні принципи стилю бароко, а також про відповідність цих прийомів і принципів специфіці конкретних мистецтв. Аналізується мистецький процес доби бароко в Італії, Іспанії, Фландрії, Німеччині, Польщі та інших країнах, які були основними вогнищами барокового мистецтва, у т. ч. й Україні. Відзначається внесок кожного з національних варіантів бароко в скарбницю європейського і світового мистецтва.

Книга розрахована на студентів і викладачів гуманітарних факультетів вузів, учителів історії і літератури загальноосвітніх шкіл та на всіх тих, хто цікавиться історією світового мистецтва.

**УДК 7.034(075)
ББК 85.103(0)43я73**

Навчальне видання

ЖАБОРЮК Анатолій Андрійович

БАРОКО

(доба, людина, стиль, художній світ)

Посібник

з історії світової художньої культури

Завідувачка редакції *Т. М. Забанова*

Головний редактор *Н. Я. Рихтік*

Дизайнер обкладинки *О. А. Кунтарас*

Технічний редактор *М. М. Бушин*

Коректор *І. В. Шепельська*

Формат 60×84/16. Ум. друк. арк. 12,09+0,47.
Тираж 165 прим. Зам. № 614 (22).

Видавництво і друкарня «Астропринт»
65091, м. Одеса, вул. Разумовська, 21
Тел.: (0482) 37-07-95, 37-14-25, 33-07-17, (048) 7-855-855
www.astroprint.odessa.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 1373 від 28.05.2003

