

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO V
OLOMOUCI**

KATEDRA SLAVISTIKY

**KOMENTOVANÝ PŘEKLAD ODBORNÉHO TEXTU Z OBLASTI
DĚJIN UMĚNÍ**

**ANNOTATED TRANSLATION OF AN PROFESSIONAL TEXT IN THE
FIELD OF ART HISTORY**

VYPRACOVALA: Bc. Karolína Mahdalová

VEDOUCÍ: doc. Mgr. Jitka KOMENDOVÁ, Ph.D.

2022

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla všechny použité prameny.

V Olomouci, dne

Podpis

Ráda bych poděkovala doc. Jitce Komendové za konzultace, pomoc při překladu a cenné rady, které mi během psaní diplomové práce poskytovala.

Obsah

ÚVOD	6
I. TEORETICKÁ ČÁST	7
1. Odborný styl	7
1.1 Morfologie	8
1.2 Syntax	8
1.3 Lexikologie	9
1.4 Kompozice	10
1.5 Odborné texty učební	10
2. Text z oblasti dějin umění	11
2.1 Specifika odborných textů z oblasti humanitních oborů	11
2.2 Specifika textů o dějinách umění	11
2.3 Terminologie	11
3. Překlad odborného textu	13
3.1 Překlad	13
3.2 Druhy překladů	13
3.3 Odborný překlad	13
3.4 Termín z hlediska překladu	14
3.5 Problematika přeložitelnosti a nepřeložitelnosti	14
II. PRAKTICKÁ ČÁST	16
4. PŘEKLAD TEXTU	16
5. Komentář k textu	29
5.1 O knize.....	29
5.2 Rozbor textu originálu	29
5.3 O textu	31
5.4 Osobní postřehy ke stylu autora	31
6. Komentář překladových transformací	32
6.1 Univerbizace	32
6.2 Gramatické úpravy	32
6.3 Změna slovosledu	32
6.4 Změna podmětu	33
6.5 Překlad vlastních jmen a uměleckých děl.....	33
6.6 Záměna přívlastků shodných a neshodných	33
6.7 Změna formulace časových údajů	34

6.8 Překlad participia	34
6.9 Pomlčky	34
6.10 Změna pasivní konstrukce na aktivní	35
6.11 Rozšíření textu	35
6.12 Rozdělení do dvou vět	36
6.13 Doplnění celého znění názvu, vysvětlení	36
6.14 Překlad obmykání	37
6.15 Překlad přechodníků a s ním spojená změna slovosledu	37
6.16 Změna gramatické kategorie času	37
6.17 Zkrácení, zjednodušení	38
6.18 Přeformulování	39
ZÁVĚR	40
РЕЗЮМЕ	41
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	45
PŘÍLOHA – TEXT ORIGINÁLU	48

ÚVOD

Předmětem této diplomové práce je překlad odborného textu z oblasti dějin umění a jeho následný komentář. Výchozím textem je kapitola z učebnice pro střední umělecké školy, která se zabývá uměním 17. století, konkrétně barokem a tvorbou barokních umělců v Itálii a Vlámku. Důvodem výběru této kapitoly je můj zájem o barokní umění. Cílem této práce je provést adekvátní překlad daného textu a posléze okomentovat překladové transformace, ke kterým při překladu došlo.

Práce je rozdělena na dvě části – teoretickou a praktickou. V první části se budu zabývat teorií související s tématem mé práce, tedy odborným textem a překladem. Kapitoly v teoretické části seřadím od obecnějších témat po konkrétní téma této práce, překlad odborného textu z dějin umění. Zpočátku se tedy krátce zaměřím na odborný styl, stylistiku odborného textu v českém a ruském prostředí a texty z dějin umění. Dále se budu zabývat teorií překladu a problematikou, která je spojená s předmětem této práce, například problematikou terminologie.

Druhou, praktickou část představuje samotný překlad textu a následný komentář. V komentáři se nejdříve zaměřím na výchozí text. Provedu jeho analýzu a srovnám jeho rysy s poznatky uvedenými v teoretické části. Následně budu na základě příkladů komentovat překladové transformace, ke kterým při překladu došlo. V příloze diplomové práce se nachází text originálu.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1. Odborný styl

Jelikož je výchozím textem pro můj překlad odborný text, nejdříve se zaměřím na definici samotného odborného stylu. Odborný styl je jedním ze základních funkčních stylů, společně se stylem prostěsdělovacím, publicistickým a uměleckým. V širším pojetí jsou funkční styly rozšířeny o styl administrativní, řečnický a jiné. (Čechová, 2003, s. 39)

Stylová oblast odborného stylu je teoretická, vědecká, praktická, pracovní či popularizační. Prvotně se jedná o projevy psané, řidčeji mluvené. Projev je určen širokému i užšímu okruhu odborníků a obsahuje spisovný jazyk. Z hlediska stylové vrstvy využívá odborný styl specifické lexikální prostředky, tedy termíny, a prostředky syntaktické. Pokud se zaměříme na stylový typ odborného stylu, prostředky emocionální a expresivní jsou zde omezeny. (Jedlička, 1970, s. 30)

Texty odborného stylu se vyznačují svou propracovaností. Jsou formulovány jasně a přesně, vnímatel je proto schopen vytvořit si jednotnou představu o sdělovaném tématu. Předávaná informace je celistvá a vnitřně uspořádaná. Odborný text je také přizpůsoben míře znalostí a zkušeností potenciálního čtenáře či posluchače.

Jak již bylo řečeno, komunikáty odborného stylu mohou být psané, ale i mluvené, jako např. referát nebo přednáška. Projev probíhá především formou monologu. V tomto stylu je přesně vymezen cíl sdělení, převažují fakta a logická argumentace.

Aby byl projev odborného stylu kvalitní, je nutné, aby byl věcný, přesný, jednoznačný a zřetelný, bez konotací. Objevuje se zde intertextualita, v projevu se nacházejí odkazy na jinou literaturu a citace. (Čechová, 2003, s. 175-179)

Ruskojazyčné publikace charakterizují odborný styl (научный стиль) podobně: „монологический характер речи, строгий отбор языковых средств, тяготение к строго нормированной речи, обобщенно-отвлеченный характер изложения, подчеркнутая логичность, смысловая точность, информативная насыщенность, объективность изложения.“ (Клушина, 2018)

Následující klasifikace textů E. Hošnové rozděluje s ohledem na recipienta v rámci odborného stylu texty:

1. **Vědecké** – předpokládaným recipientem je úzká vědecká veřejnost se zaměřením na teoretické problémy
2. **Naučné** – jsou adresovány lidem vzdělaným v daném oboru, jejichž pracovní činnost je zaměřena prakticky
3. **Učební** – adresátem jsou lidé, kteří se snaží dosáhnout úplného vzdělání v daném oboru
4. **Popularizační** – recipientem je širší veřejnost neprofesionálů, jejichž cílem je poučení, ne osvojení (Žváček, 1995, s. 17)

V ruskojazyčném prostředí existuje obdobné dělení odborného stylu:

1. **собственно научный** (monografie, dizertace, vědecké články atd.)
2. **научно-популярный** (přednášky, články atd.)
3. **учебно-научный** (učebnice, přednášky atd.)
4. **научно-деловой** (technické dokumentace, smlouvy atd.)
5. **научно-информативный** (anotace, informační referáty atd.)
6. **научно-справочный** (slovníky, encyklopedie atd.) (Владимирова, 2010, s. 7)

Výchozí text této diplomové práce můžeme přiřadit k textům učebním/учебно-научным.

1.1 Morfologie

Český odborný projev má sklon k nominalizaci, tedy ke zvýšenému užívání substantiv a vazeb s nimi. S tím je spojena i tendence k multiverbizaci, objevuje se zde více verbo-nominálních spojení než samotných sloves. S odborným stylem se pojí stereotypnost slovní zásoby, index opakování slov je vyšší než u jiných druhů textu. (Čechová, 2003, s. 184-187)

Mimo substantiva je v textu vysoký počet předložek, obzvláště sekundárních, deiktických zájmen a podřadících spojek. Pro odborný styl je typické „upozadění“ podávajícího subjektu, což se projevuje vyšším užíváním autorského plurálu, sloves v trpném rodě a sloves ve 3. osobě. (Svobodová, 2018, s. 56)

V ruském odborném stylu také převažují substantiva nad ostatními větnými členy, což je dáno jejich abstraktním významem a zpravidla terminologickým charakterem. Snaha o zobecnění také vede k vyššímu užívání substantiv středního rodu. Z toho vyplývá i užívání substantiv ve formě jednotného čísla. (Плещенко, 2001)

Pro rusky psaný odborný text je typické časté užívání nedokonavých sloves v přítomném čase. Také se zde často objevují zvrtná slovesa se sufixem *-ся* a krátké formy přídavných jmen. V odborném textu se obvykle využívá autorský plurál. (Владимирова, 2010, s. 8-9)

1.2 Syntax

Syntaktická stavba odborných textů odráží složitost hierarchie myšlenek a vztahů, které tyto texty obsahují, což vede k tomu, že se v odborném stylu často objevují dlouhé věty a složitá souvětí. Nacházíme zde větší repertoár sekundárních přeložek a spojek. S délkou věty zpravidla roste i nasycenost informacemi, sevřenost a úspornost vyjádření, což má za následek větší pojmovost textu. Celkové vyjadřovací tendence směřují k ekonomičnosti vyjádření, bez redundantních informací. Syntaktická kondenzace je prováděna pomocí infinitivních konstrukcí či využíváním dějových substantiv a adjektiv. Podobnou funkci mají přechodníkové konstrukce, avšak jejich podíl je v českém textu zanedbatelný (asi 0,6 % všech slovesných tvarů). (Čechová, 2008, s. 215-217)

Dalšími znaky odborných textů je využívání vsuvek a dodatečných informací vložených do textu v závorkách nebo v poznámkách pod čarou. Složité vztahy jsou vyjadřovány specializovanými sekundárními spojkami, které mají oporu v cizích jazycích. (Svobodová, 2018, s. 57)

Ruský odborný text taktéž tíhne k jazykové kompresi, tedy ke zvýšené informativnosti v menším počtu slov. S tím souvisí slovní spojení se substantivy ve formě genitivu. Často se zde také objevují jmenné přísudky, které napomáhají vytvoření jmenného charakteru textu. Dále jsou pro ruský odborný text typické pasivní konstrukce vět, bezpodmětné věty (*можно сказать*). (Владиминова, 2010, s. 10)

Logičnost odborného stylu souvisí s využíváním souřadných a podřadných souvětí s jasně vyjádřenou syntaktickou vazbou mezi jednotlivými částmi. K nejčastěji užívaným vedlejším větám se řadí věty přívlastkové a předmětné, ve kterých hlavní informace neplní významnou funkci, ale slouží pouze k přechodu od jedné myšlenky k druhé: *Следует сказать, что...; Необходимо подчеркнуть, что...; Интересно отметить, что...; Обратим внимание на то, что...; Наблюдения показывают, что...* (Плещенко, 2001)

1.3 Lexikologie

Pro odborný text jsou typické **termíny, odborné názvy**. Jsou to především substantiva, dále slovesa a jiné slovní druhy, které tvoří odbornou stylovou vrstvu. Termín představuje „pojmenování, které je v rámci disciplíny jednoznačným pojmenováním pojmu oboru.“

Termíny jsou ustálené v rámci oboru a mají ohraničený význam. Nesou svůj význam nezávisle na kontextu. V terminologii nedochází k synonymii, pouze v případech termínů domácích a přejatých, či explicitního a zestručnělého. Ve vědeckých pracích jsou upřednostňovány mezinárodní termíny.

V případě cizojazyčných termínů (nejčastěji angličtiny) dochází k transplantaci, adaptaci či překladu pojmu. V některých případech, nejčastěji u termínů společenských věd, dochází k problému pojmového vymezení. Na rozdíl od technických termínů nemají přesně vymezenou definici. (Straková, 1994, s. 90-93)

Lexikum ruského odborného stylu je charakterizováno podobně jako v českém prostředí: vysoká četnost termínů a slova s abstraktním významem, přejatá slova a všeobecně užívaná odborná terminologie (*общенаучная терминология*). Objevuje se zde mnoho abstraktních podstatných jmen s koncovkou *-ние, -ость, -ство, -ие, -ция*. (Владиминова, 2010, s. 7)

1.4 Kompozice

Odborné texty se vyznačují svou promyšleností a propracovaností. V přípravné fázi autor shromažďuje materiál a studuje literaturu. Text je členěn horizontálně do kapitol, jednotlivé úseky na sebe navazují, obsahuje úvod a závěr, objevují se zde textové orientátory. Vertikální členění textu představují mezititulky, také odkazy na odbornou literaturu a poznámky. Někdy se uplatňuje desetinné třídění.

Základním slohovým postupem je postup výkladový, dále úvahový a odborný popis. Kromě textových orientátorů jsou důležité také konektory odpovídající za kohezi textu. (Čechová, 2003, s. 179-180)

1.5 Odborné texty učební

Učební odborné texty je třeba přizpůsobit předpokládaným recipientům, především jejich mentální vyspělosti. Kromě hlediska obsahového je důležité i hledisko didaktické. (Svobodová, 2018, s. 54)

Učební texty obsahují odborné informace učebního nebo metodického charakteru. Stylisticky bychom je mohli charakterizovat jako přechod mezi texty vědeckými (собственно научными) a popularizačními (научно-популярными). (Прохорова, 1998)

2. Text z oblasti dějin umění

2.1 Specifika odborných textů z oblasti humanitních oborů

Odborné texty z oblasti humanitních oborů se od textů exaktních a přírodních věd liší. Příkladem je využívání metafor, jejich výsledkem je vznik nových asociací a představ již existujících pojmů. Autoři často tyto metafory používají v případech, kdy je třeba popsat objekty a jevy, které nelze přímo pozorovat. V našem textu se metafory nachází v popisech, například *беспокойный ритм окон*.

Jazyk humanitních věd je blízký přirozenému jazyku, jímž lidé komunikují. Narativní charakter textů umožňuje prezentovat fakta a informace ve stylu vyprávění. (Юлин, 2020, s. 37-38)

2.2 Specifika textů o dějinách umění

Problematika odborných textů na téma dějin umění je poměrně neprobádaná. Na toto téma se zaměřila Zuzana Stehlíková ve své diplomové práci *Jazyk a styl textů o dějinách umění* z roku 2006. Tato práce však obsahuje autorčinu analýzu jednoho reprezentativního textu. V prostředí ruskojazyčné lingvistiky se mi také nepodařilo najít práci, která by poskytla obecnou charakteristiku těchto druhů textů. Proto se této problematice budu věnovat v komentáři, kdy budu rozebírat specifika výchozího textu.

2.3 Terminologie

Jelikož je umění oblastí veřejně přístupnou a atraktivní, mnoho jejích pojmů proniklo do běžné slovní zásoby (*malba, kresba*) a mimo termíny se zde objevuje mnoho slov slabě terminologizovaných. Terminologie dějin umění zahrnuje termíny obecně umělecké a dále termíny vztahující se k oborům dějin umění. Ve Slovníku spisovného jazyka českého se tyto termíny následně označují příznakem „archit.“, „uměl.“ nebo „výt.“

Obecné termíny se vyskytují ve slovnících oborové terminologie. Kromě nich existují i další skupiny termínů: termíny **úzce odborné, individuální a vytvořené „ad hoc“**. Za úzce odborné termíny můžeme považovat například fáze uměleckého stylu nebo pojmy spojené s tvorbou jednoho významného umělce. V našem případě jsou to pojmy *caravaggismus* nebo *caravagisté*. Individuální termíny používají ve svých pracích konkrétní umělci, historici a teoretici. Ti uvádějí formulace jiných autorů do souvislosti a tím dokazují, že jejich pojem je vlastně určitým pojmem v umění. Termíny „ad hoc“ byly vytvořeny speciálně pro vytvoření daného úkolu. Jde o přenášení pojmů mezi sémantickými úrovněmi slovní zásoby. Hranice mezi těmito druhy termínů však není pevně vymezená. (Pařízková, 2008, s. 3-7)

Jak již bylo řečeno, v odborných textech z oblasti dějin umění se mimo jiné také objevují i **slova slabě terminologizovaná** z jiných oborů, která autor může využít jak v jejich terminologickém významu, tak i ve významu přeneseném. Může jít o pojmy z geometrie, v našem textu se objevuje spojení

kolonády lichoběžníkového náměstí.

V textech tohoto typu se také velmi často vyskytují vlastní jména umělců. Pokud se jedná o velmi známé tvůrce, mohou být v textu uvedena pouze příjmení, v našem případě je v úvodu překládaného textu věta:

Sedmnácté století je obdobím největších mistrů realismu – Caravaggio, Velázquez, Rembrandt, Hals, Vermeer van Delft.

(Pařízková, 2008, s. 8-9)

3. Překlad odborného textu

3.1 Překlad

Jelikož se má diplomová práce zabývat překladem odborného textu, krátce bych se zaměřila na samotný překlad, jeho funkci a podstatu.

Překlad chápeme jako „převod textu z jednoho jazyka do druhého, z jazyka výchozího (VJ) do jazyka cílového (CJ), přičemž jde o náhradu znaků jednoho jazyka znaky druhého jazyka“. Každá informace však může být vyjádřena různým způsobem, výchozí text může být různě transformován. Tyto varianty však mají společný obecný smysl textu, který se nazývá invariant. **Invariant** je „obecný obsah informace, který je obsažen ve všech variantách (ve všech jazykových transformacích). (Žvábek, 1995, s. 22)

Překlad může být chápán třemi způsoby: jako **činnost** (překládání), jako **výsledek** (text) nebo jako **prostředek komunikace**.

3.2 Druhy překladů

Z hlediska sémiotického třídění lze překlad rozdělit na překlad **vnitrojazykový**, **mezijazykový** a **intersémiotický**. Vnitrojazykový či vnitrosystémový překlad představuje např. synonymické nahrazení konstrukcí nebo, na úrovni textu, komentáře, vysvětlivky a zkrácené verze textu. V mezijazykovém překladu jde o translační vztah rozdílných jazyků stejné sémiotické skupiny, tedy např. ruština a čeština, jak je tomu v případě této diplomové práce. V případě intersémiotického překladu dochází ke vztahu jazyků z různých sémiotických soustav, tedy např. přirozený jazyk a jazyk hudebního díla.

Z hlediska typologické vzdálenosti jazyků rozlišujeme překlad jazyků **příbuzných**, **blízkých**, **typologicky vzdálenějších** nebo **velmi vzdálených**. V našem případě je výchozím jazykem ruština a jazykem překladu je čeština. Oba jsou to jazyky slovanské, proto jde o překlad příbuzných jazyků.

Pokud se zaměříme na směr překladu, rozlišujeme překlad **z cizího jazyka** do mateřského a překlad **do cizího jazyka**. V této diplomové práci dochází k prvnímu uvedenému případu. (Straková, 1994, s. 11, 23, 24)

3.3 Odborný překlad

Hlavním úkolem v odborném překladu je vystihnout významovou vrstvu textu. Je tedy velmi důležité, aby byl text kvalitně předán jako celek. To klade důraz na kompozici a obsahově logickou stránku textu. V některých případech se musí překladatel zaměřit na případné

stylistické prohřešky textu, aby zabránil špatné srozumitelnosti překladu. (Straková, 1994, s. 26)

Postupy odborného překladu odpovídají přijatým metodám překladu a také vyplývají z charakteristiky odborného stylu. Je požadováno, aby byl překladatel obeznámen s danou tematickou oblastí a ovládal terminologickou soustavu v obou jazycích. Pokud tomu tak je, bude překladatel schopen rozpoznat, zda užil autor ustálené terminologické soustavy nebo se od ní odchýlil. Překladatel také musí ovládat všechny postupy překladu, aby se nedopouštěl významových posunů a byl schopen přeložit i složitější případy. V krajním případě může využít popisu, ten však musí přesně vystihnout podstatu věcí. (Ilek, 1977, s. 79-80)

3.4 Termín z hlediska překladu

Často se v odborných publikacích zabývajících se překladem objevují názory, že překlad termínů je pouhé překódování slov mezi jazyky. O tzv. „substituci termínem jazyka cizího“ mluví také Žváček ve své publikaci z roku 1994 (s. 33).

Hlubší pohled do této problematiky vnáší Milada Hanáková ve svém článku *Termín z hlediska překladu odborného textu*. Podle ní opravdu nastávají situace, kdy lze mluvit o pouhém překódování neboli „mechanickém převedení do jiného jazykového systému“, a to v případech, kdy neexistuje jiný ekvivalent.

V praxi ale často dochází k tomu, že pojmové systémy v terminologii určitého oboru si v různých jazycích přesně neodpovídají. Překladatel by měl tedy mít přehled o tom, co termín představuje. Termín může být totiž různě chápán z hlediska „způsobu jazykového zařazení termínu do kontextu“. Pokud existuje v jazyku překladu více ekvivalentů k danému termínu, nedochází již k pouhé substituci, jelikož je překladatel nucen vybrat vhodný ekvivalent v závislosti na jazykovém nebo věcném kontextu. (Hanáková, 1991, s. 88-95)

3.5 Problematika přeložitelnosti a nepřeložitelnosti

Překlad odborného textu, stejně jako překlad celkově, doprovází otázka přeložitelnosti a nepřeložitelnosti. Složky textu, které jsou velmi těžko přeložitelné, musí být do jisté míry kompenzovány. Výpovědní celek je však přeložitelný vždy.

S touto problematickou souvisí teorie rovin ekvivalence. Co nelze přeložit v základní rovině, je možné s menší mírou ekvivalentnosti přeložit v rovině vyšší. Rozdělení rovin ekvivalentnosti je podle V. N. Komissarova následující: уровень языковых знаков (слов), уровень высказывания, уровень сообщения, уровень описания ситуации, уровень цели коммуникации.

Při odborném překladu se klade důraz především na plán obsahu, je tedy důležitá lexikální rovina a syntakticko-sémantická struktura věty. Na nižší úrovně textu (úroveň slov, morfémů,

fonemických skupin a fonémů) se zaměřuje spíše překlad umělecké literatury. Z toho důvodu se zvyšují požadavky na profesní vědomosti překladatele, i když by se mohlo zdát, že se překlad stává snazším.

Jak již bylo řečeno, překladatel odborného textu by se měl zaměřit na kvalitní přetlumočení věcné stránky sdělení a při tom by měl zohledňovat vyjadřovací úzus cílového jazyka. Měl by dobře znát hodnotové škály jak jazyka výchozího, tak cílového. Odborný styl v každém jazyce má svůj výrazový standard. Pokud by došlo pouze k doslovnému překladu, tedy na ekvivalenci slov a termínů, nebyl by text plně ekvivalentní. Někdy je třeba, aby překladatel text upravil za účelem vyjasnění předávané informace. (Žváček, 1995, s. 18-19)

II. PRAKTICKÁ ČÁST

4. PŘEKLAD TEXTU

Úvod

Sedmnácté století

Sedmnácté století mělo značný význam pro formování národních kultur novověku. V této době byl završen proces lokalizace velkých národních uměleckých škol, jejichž osobitost se utvářela jak podmínkami historického rozvoje, tak uměleckými tradicemi každé ze zemí – Itálie, Vlámka, Holandska, Španělska a Francie. Díky tomu můžeme nahlížet na 17. století jako na novou etapu dějin umění. Tato národní svéráznost však nevyklučovala přítomnost společných rysů. Umělci 17. století při rozvíjení renesančních tradic značně rozšířili kruh svých zájmů a prohloubili vědomostní rozsah umění.

Ve srovnání s obdobím renesance je umění 17. století složitější a rozporuplnější, jak ve svém obsahu, tak v uměleckých formách. Celostní poetické chápání světa, které je charakteristické pro renesanci, je narušeno, ideál harmonie a srozumitelnosti se vytrácí. V centru pozornosti umělců však nadále zůstává obraz člověka. Titány, kteří byli oslavováni v renesančních dílech, vystřídá člověk, který si uvědomuje svou závislost na společenském prostředí a objektivních zákonech bytí. Člověk je nyní ztvárňován konkrétněji, emotivněji a psychologicky složitěji. Projevuje se v něm nekonečná různorodost a bohatství vnitřního světa, jasněji a určitěji vystupují na povrch národní rysy, vyčleňuje se jeho místo ve společnosti. Reálný život se umělcům 17. století odhaluje v různorodosti dramatických kolizí a konfliktů, v groteskně satirických a komických situacích. V literatuře zažívá rozkvět tragédie a komedie (Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Racine, Molière).

Umělecká kultura 17. století odráží složitost epochy, která se připravuje na vítězství kapitalismu v ekonomicky vyspělých zemích Evropy. Na počátku 17. století se prosazují revoluční výdobytky v Holandsku, prvním kapitalistickém státu v Evropě. V Anglii probíhá v letech 1640–1660 buržoazní revoluce evropského formátu. Ve Francii se vyvíjí klasický obraz absolutistického státu. Francouzský absolutismus, který sloužil zájmům feudální šlechty, svou protekcionistickou politikou přispěl k rozvoji buržoazie. Nicméně feudalismus byl ještě stále pevný. Španělsko, které bylo v 16. století největší velmocí na světě, se změnilo na jednu ze zaostalých reakcionářských evropských zemí. V Itálii a Německu se při snaze o zachování feudální rozdrobenosti formuje knížecí despotismus. Také v Anglii buržoazie sdílí moc s pozemkovou šlechtou.

Národní povstání sehrály důležitou roli v boji za progresivní rozvoj evropských států. Protesty proti absolutistickému útlaku a dravost epochy prvotní akumulace vytvářely hlavní smysl společenského života 17. století. To vše mělo vliv na vývoj kultury. Přední myslitelé vystupující proti feudalismu kritizovali také katolickou církev, která stupňovala svůj vliv a sjednocovala soudobé myšlení.

Rozmach manufaktury, obchodu a ekonomiky předních států Evropy v té době přispěl k rozvoji exaktních a přírodních věd. Velké objevy Galilea, Keplera, Newtona, Leibnize a Descarta v matematice, astronomii, fyzice a filozofii, napomáhaly utvrzování materialistických idejí (Bacon, Hobbes, Locke, Spinoza), rozšíření a prohloubení představ o přírodě a vesmíru.

V době, kdy se renesanční badatelé zabývali empirickým pozorováním individuálních jevů, vycházeli myslitelé 17. století ve svých vědeckých teoriích z ucelených systémů a pohledů na svět.

Ve tvorbě umělců se také utvrzuje celistvější a hlubší vnímání skutečnosti. Pojem syntéza umění získává nový výklad. Různé druhy umění, tak jako i různá díla, ztrácí izolovanost a směřují k vzájemnému propojení. Budovy se organicky zapojují do prostoru ulice, náměstí nebo parku. Sochařství se dynamizuje, proniká do architektury a zahradních prostorů. Dekorativní malířství se svými prostorově perspektivními efekty doplňuje interiéry budov.

Snaha o rozsáhlé zobrazení skutečnosti přispěla v 17. století k rozmanitosti žánrových forem. Ve výtvarném umění si vedle tradičních mytologických a biblických žánrů vydobily své místo světské žánry, jako žánrová malba, krajinomalba, portrét a zátiší.

Složité vzájemné vztahy a boj sociálních sil vyvolávají různorodost uměleckých a myšlenkových směrů. Na rozdíl od předchozích historických období, kdy se umění rozvíjelo v rámci jednotlivých stylů (románský styl, gotika, renesance), charakterizují 17. století dva významné styly – baroko¹ a klasicismus. Jejich prvky se jasně projevují jak v architektuře, tak v novém chápání umělecké syntézy. Barokní umění rozkrývá podstatu života v pohybu a boji nestálých živelných sil.

V krajních případech zahrnuje barokní umění také iracionalismus a mystiku, působí na představivost a city diváka dramatickým napětím a expresivitou forem. Události jsou interpretovány velkolepým způsobem, umělci se zaměřují na scény mučení, extáze nebo oslavy hrdinských činů.

Klasicistní umění vychází z racionalismu. Z pohledu klasicismu je krásné pouze to, co je uspořádané, rozumné a harmonické. Hrdinové klasicismu své city kontrolují pomocí rozumu, jsou zdrženliví a vznešení. Klasicistní teorie rozděluje žánry na nízké a vysoké. Jednota je zde dosažena cestou spojení a shodou všech částí celku, které si však zachovávají své vlastní významy. Jak pro baroko, tak i pro klasicismus je charakteristická snaha o zobecnění, nicméně barokní mistři tíhnou k dynamickým masám a složitým celkům. Znaky těchto dvou stylů se často prolínají v umění jedné země nebo dokonce v tvorbě jednoho umělce a tvoří v ní protiklady.

Ve výtvarném umění zároveň s barokem a klasicismem vzniká bezprostřednější realistické zobrazení života, nezávislé na elementech stylů. Realismus byl významným mezníkem v evoluci západoevropského umění. Jeho projevy jsou neobyčejně různorodé a pestré, a to jak v různých národních školách, tak i v rámci tvorby jednotlivých umělců. Sedmnácté století je obdobím největších mistrů realismu, jako Caravaggio, Velázquez, Rembrandt, Hals, Vermeer van Delft.

V 17. století vstupují do popředí ty národní školy, ve kterých bylo dosaženo největších uměleckých výsledků. Vlivnými uměleckými centry se rychle stávají Itálie, Španělsko, Vlámsko, Holandsko a Francie. V dalších evropských zemích, jako v Anglii, Německu, Rakousku, Čechách, Polsku a Dánsku umělecká kultura zachovává stopy lokálních rysů a vzájemného spojení s tradicemi předchozích škol.

¹ Původ slova baroko není určen (v překladu z italského – zvláštní, strojený)

ITÁLIE

Na rozvoji italské kultury a umění se negativně projevil nástup feudálně katolické reakce, jenž započal v polovině 16. století. Světlé humanistické ideály renesančního období vytěsňují zesilující individualistické tendence a atmosféra pesimismu. Ale i přesto nebyly myšlenky liberalismu a demokracie úplně zničeny. Svědčí o tom povstání v Neapoli a na Sicílii, utopický komunismus Tommase Campanelly, autora díla *Sluneční stát*, a také činnost řady progresivních italských umělců té doby.

V situaci politického a ekonomického úpadku, ztráty samostatnosti nejednotných italských států, sociálního znevolnění, ožebračování prostého lidu a vyostřujících třídních rozporů se zcela mění charakter umění. Výrazně se zde projevují kontrasty mezi stylem reakčním, progresivně realistickým a užitým uměním.

S posílením katolicismu a feudální reakce je spojeno formování barokního stylu. Jedním z jeho hlavních center je Řím. Světští vladaři a církve, konkrétně jezuitský řád, který utvrzoval svou mezinárodní moc, se snažili využívat umění ve svých cílech, vštípit lidem pocit hluboké úcty před mocí, uchvátit je velkolepostí a ohromit je příběhy hrdinských činů a církevních mučedníků. Z toho důvodu tíhnou barokní mistři ke grandiózním rozměrům, složitým formám, monumentální povznesenosti a patosu. To vše vede k zesílení působivosti vytvářených děl. Odtud pochází také idealizace názorných výsledků, dramatizace témat, zvýšená emocionalita, hyperboličnost, přehánění naturalistických efektů, bohatství detailů, užívání složitých perspektiv, světelných a barevných kontrastů, které vyvolávají klamný dojem „živých obrazů“.

V barokní syntéze umění je sochařství a malířství podřízeno architektuře, nachází se s ní v neustálém vzájemném působení. Kupole, stropy a stěny zdobí barevné malby vytvářející iluzi rozsáhlého prostoru. Výrazné sochy plné dynamiky jsou od architektury neoddělitelné. Autoři do svých rozsáhlých architektonických komplexů začleňují také přírodu přetvořenou lidskou rukou. Pomocí sloupů, teras, soch, fontán a kaskád spojují náměstí a ulice, které přiléhají k nejreprezentativnějším budovám. Baroko ve své snaze o umělecké zachycení skutečnosti koresponduje s tehdejší vědeckým světovým názorem. V té době Giordano Bruno a Galileo rozkrývali před lidstvem nové horizonty poznání vesmíru.

Architektura. Barokní architektura sloužila k utvrzování myšlenek katolicismu a absolutismu, ale začaly se v ní odrážet i progresivní architektonické tendence, které se projevovaly v plánování měst, náměstí a budov určených pro větší počet lidí. Velkolepým centrem barokní architektury se stal katolický Řím. Počátky baroka vycházely z pozdní tvorby Vignoly, Palladia a především Michelangela. Barokní architekti nepřicházeli s novými typy budov, ale nacházeli pro staré typy staveb (kostely, paláce a vily) nové konstruktivní, kompoziční a dekorativní metody, které v jádru mění formu a podstatu architektonického stylu. Usilují o dynamické prostorové řešení a působivé pojetí tvarů, vytvářejí složité projekty, v nichž dominuje křivka. Narušují tektonickou spojitost mezi interiérem a fasádou budovy a zvyšují jejich estetický a dekorativní vliv. Volně využívají formy antické řádové architektury, čímž zesilují plasticitu a malebnost výsledku.

Zvláštní pozornost věnují rozpracování typu chrámů, ve kterých se již od konce 16. století projevují barokní prvky. Průčelí kostela jezuitského řádu Il Gesù (1568–1584, Jacopo Barozzi da Vignola, průčelí – 1575, Giacomo della Porta) je konstrukčně složité a lehce zaoblené. Nerovnoměrné vertikální členění stěn zdvojenými pilíři zesiluje jejich plastičnost a elementy

řádkové architektury směřující k centru zvýrazňují vchod do budovy. Půlkruhový štít, který se nachází nad vstupním portálem a silné dekorativní prvky prvního patra propojují obě poschodí a vyvolávají dojem celostnosti průčelí, dynamičnosti a zvýšené emocionálnosti. Aktivizuje se i vnitřní prostor chrámu, rozšiřuje se a vyděluje se centrální loď. Mohutné profilované římsy směřují divákův pohled k oltáři a centrální kupoli. V 17. století se architektonické podoby stávají dynamičtějšími a napjatějšími.

Borromini. Francesco Borromini (1599–1667) uplatňuje ve své tvorbě vlastní krajní vyjádření barokní iracionality, expresivnosti a malebnosti. Nevěnuje pozornost logice konstrukcí a možnostem materiálů, přímé linie a plochy zaměňuje zaoblenými a svinutými.

Borromini buduje menší kostel San Carlo alle Quattro Fontane v Římě (1634–1667). Jeho plán vytváří na principu střídání vyduťtých a klenutých linií, uspořádaných do tvaru kosočtverce. Jeho složitá zvlněná fasáda, rozdělená dvoupatrovou kolonádou, je ozdobena dekorativními sochami, hlubokými výklenky a oválnými panó, které zasahují do římsy a narušují rovnováhu kompozice. Drobná plastika stěn, neklidný rytmus oken a složitě profilované horizontální tahy zdůrazňují napjatou dynamiku budovy.

Paláce a vily. V barokní architektuře náleží významné místo honosně zdobeným palácům s vystupujícími křídly po stranách hlavního objektu a velkolepými otevřenými dvory. Pojí se v nich reprezentativnost a vznešenost s velkolepostí (Palazzo Barberini v Římě). Mimořádně krásné jsou vily na okrajích měst obklopené zahradami a terasy nacházející se na svazích kopců (vila D'Este v Tivoli). Autoři v nich mistrně využili náročný reliéf krajiny a bohatství jižní vegetace, vodní nádrže zkombinovali s pavilony a sousošími. Tyto komplexy určené příslušníkům aristokracie ve značné míře odrážely zájem o přírodu, který vyjadřovali přírodovědci 17. století.

Principy baroka byly důležité nejen pro rozvoj kompozic městských a parkových komplexů, ale i pro urbanismus. Barokní architekti vytvořili systém pro uspořádání chaotického plánu středověkého města, budovali ulice s přímočarými liniemi, které spolu s náměstími spojovali do architektonických kompozic.

Nové urbanistické principy byly uskutečňovány také v Římě, který právě v tomto období získal svou jedinečnou podobu. Podle projektu Domenica Fontana byl vybudován komplex náměstí del Popolo, ze kterého vychází tři paprsky centrálních ulic hojně zastavěných budovami. Četné obelisky a fontány na náměstích vnášely do prostoru vertikály vysokých monumentů, dynamiku padající vody, různorodost plastických forem a originalitu kompozice. K nejlepším příkladům tohoto typu patří Berniniho Fontána čtyř řek na náměstí Navona a Tritónova fontána na náměstí Barberini.

Bernini. Podobně jako renesanční mistři, zakladatel vrcholného baroka Lorenzo Bernini (1598–1680) byl všestranně nadaný člověk. Architekt, sochař, malíř a geniální dekorátér, který plnil převážně zakázky římských papežů a stál v čele oficiálního směru italského umění. Jednou z jeho osobitých staveb je kostel Sant'Andrea al Quirinale v Římě (1653–1658).

Berniniho nejvýznamnější prací je dokončení mnoholeté výstavby Baziliky svatého Petra v Římě a náměstí před ní (1656–1667). Dvě křídla monumentální kolonády, vybudované podle jeho projektu, uzavřela rozsáhlý prostor náměstí. Kolonády, které se rozcházejí od hlavní západní fasády baziliky, zpočátku vytvářejí tvar lichoběžníku a poté přecházejí v ohromný ovál. Zvýrazňují tak osobitost kompozice, která vybízí k organizaci masových procesí. Tuto krytou čtyřřadou

kolonádu tvoří 284 sloupů a 80 pilířů vysokých 19 metrů a její atiku zdobí 96 velkých soch. Při pohybu po náměstí a změně úhlu pohledu se zdá, že se sloupy pohybují, a že se architektonický komplex před divákem jakoby točí. Do výstavby náměstí jsou mistrně zahrnuty dekorativní prvky vyzdvihující jeho střed, jako tryskající vodní proudy dvou fontán nebo štíhlý egyptský obelisk mezi nimi.

Podle výroku samotného Bernini náměstí „širokým objetím“ sevře diváka a nasměruje jeho pohyb k průčelí baziliky (architekt Carlo Maderno), ozdobenému grandiózními přístavnými korintskými sloupy, které se vyvyšují nad celým tím slavnostním souborem. Tím, že Bernini zdůraznil prostorovost celkového řešení baziliky a složitého tvaru náměstí, určil i hlavní úhel pohledu na baziliku, která je z dálky vnímána ve své majestátní jednotě. Hlavní loď baziliky, přistavěná architektem Madernem na začátku 17. století, se spolu s dekorativní fasádou spojuje s centrickou kupulovou stavbou Michelangela.

Bernini ovládal a bral v úvahu zákony optiky a perspektivy. Kolonády lichoběžníkového náměstí, které se při pohledu z dálky perspektivně zmenšují, jsou vnímány lineárně, zato oválné náměstí kruhově. Tyto vlastnosti umělecké perspektivy využil při výstavbě slavnostního Královského schodiště (Scala Regia, 1663–1666) spojující Baziliku sv. Petra s Papežským palácem. Působí velkolepým dojmem díky přesně vypočítanému postupnému zúžení schodištní chodby, kazetové klenby stropu a zmenšení lemujících sloupů. Efektem perspektivního zkrácení Bernini zdánlivě zvětšil a prodloužil schodiště.

Berniniho umění se v celé své kráse projevilo při budování interiéru Baziliky sv. Petra. Podélnou osu baziliky a její centrum, tedy prostor pod kupolí, zdůraznil přepychovým bronzovým ciboriumem (baldachýnem, 1624–1633), který nemá ani jeden rovný rys. Všechny kontury této dekorativní části jsou zvlněné. Zkroucené sloupy se tyčí ke kupoli baziliky, povrchová úprava přepychových látek a třásní imituje bronz.

Sochařství. Bernini. V Bazilice sv. Petra se také nachází Berniniho mistrná sochařská díla jako *Petrův stolec* (1657–1666) s postavami církevních představitelů, svatých a andělů, které se blyští zlatem a uchvacují diváka svou dynamikou a velkolepostí. V interiéru baziliky jsou v kaplích umístěny přepychové náhrobky papežů, sochy svatých v prudkých pohybech a obracech s expresivní mimikou. Jejich gestikulace znázorňuje dramatické scény zármutku a oslav. Bernini přirovnává dekorativní sochy k osobitému obrazu, umísťuje je v hlubokých výklencích nebo před stěnami, využívá barevné efekty, kterých dosáhne směsí různých materiálů jako bronz, zlacení a různobarevný mramor.

Spolu s barokními dekorativními plastikami vytváří Bernini řadu soch a portrétů, které vycházejí mimo rámec barokního umění. Charakter Berniniho inovátorských tendencí se jasně projevuje v jeho patetické soše *David* (1623, Řím, galerie Borghese). Na rozdíl od poklidné harmonie renesančních hrdinů Donatella a Verrocchia, Bernini jakoby rozvíjí myšlenku Michelangela a zobrazuje Davida, plného dramatického patosu, v momentě zápasu v prudkém poryvu vzteku. Hrdina je připraven pomocí praku vrhnout na svého nepřítele kámen. Postava je zachycena v prudkém rozmachu a náklonu, který narušuje kompoziční rovnováhu a vyzývá diváka k prozkoumání z různých stran. Davidův obličej je plný nenávisti, rty má sevřeny vztekem a jeho pohled je zlostný. V Berniniho sochách se objevují rysy nového typu realismu, který zahrnuje mnoho konkrétních emocí a vjemů.

Vytříbenost pozorování života se projevuje v Berniniho pozdějších výtvorech. Oltární sousoší *Extáze svaté Terezy* (1645–1652, Řím, kostel Santa Maria della Vittoria) sloužilo jako vzor mnohým barokním sochařům nejen v Itálii, ale i v dalších zemích.

Bernini mistrně umísťuje na oltář mezi rozcházející se sloupy postavy Terezy a anděla, kteří se vznášejí na oblacích. Sochař toto vyobrazení mystického vidění realizuje jako obrazy plné života. Terezin řeholní šat je rozevlán, tenká ruka bezvládně visí a hlava s krásným obličejem a pootevřenými ústy je zakloněná. Má výraz extatické blaženosti a utrpení. Bernini vyjádřil duševní pohnutky s dosud nevídanou přesvědčivostí. Tereza anděla nevidí, avšak celou svou podstatou pociťuje jeho přítomnost. Obě mramorové sochy působí dokonale realisticky a zároveň poskytují podívanou plnou mystické atmosféry. Spojení reality a fikce v jednom díle napomáhá vytvoření dojmu ambivalence, která je pro barokní umění typická. Teologické ideje zde nabývají konkrétní a přesvědčivé formy ve velkolepé podívané, která uchvátí diváka svou neobvyklostí. Bernini se ve snaze o iluzionismus rozchází s tektonickým principem renesančního sochařství. Sousoší v jeho podání ztrácí samostatnost a je začleněno jako fragment do celkového obrazu založeného na efektním kontrastu šerosvitu, barevných skvrn a různobarevného mramoru orámování. Lehká oblaka, na kterých jsou rozmístěny postavy, jsou vytvořena ze šedé žuly. Všechny tyto prvky společně zesilují dekorativnost sousoší.

Berniniho novátorství se projevilo i v mnoha portrétech a bustách. Bernini vnímal lidský obličej jako plastický celek nacházející se v neustálém pohybu. Charakter ztvárněných osob předával s ohromující přesností. V portrétu kardinála Borghese (1632, Řím, galerie Borghese) vytvořil mnohostranný obraz sebevědomého, povýšeného, inteligentního a panovačného člověka. Směle zobecňoval plastickou formu a soustředil se na detaily. Tím se snažil předat nejpodstatnější prvky modelu a hmatatelného povrchu materiálů. Berniniho reprezentativní portrét Ludvíka XIV., francouzského „Krále Slunce“ (1665, Versailles), sloužil jako vzor barokním sochařům.

Malířství. V Itálii v 17. století bylo baroko bylo dominantním uměleckým stylem, a to především v architektuře a sochařství. Zároveň s ním však existoval realismus, který se nejvíce projevoval ve výtvorech Caravaggia, jenž měl ohromný vliv na rozvoj realistické malby v Evropě.

Caravaggio. Michelangelo Merisi Da Caravaggio (1575–1610), jehož jméno odkazuje na malé město v Lombardii, odkud pocházel, získal umělecké vzdělání v Miláně. Životopisci jej líčí jako člověka s bouřlivou povahou a prudkým temperamentem, který byl neuvěřitelně vytrvalý v dosažení svých cílů. Celý život byl věrný svému přesvědčení a vnitřní nezávislosti. Caravaggio byl umělec s ohromnou tvůrčí odvahou. Svými hrdiny učinil prosté lidi, jejichž život dobře znal. První roky v Římě, kam přišel v okolo roku 1590, byly obtížné. Aby vydělal peníze, maloval květiny a ovoce na obrazech jiných umělců a později začal samostatně tvořit osobité žánrové scény a zátiší. Právě tím, že zobrazoval chlapce z ulice, návštěvníky hospůdek nebo košíky s ovocem, se stal jedním z průkopníků těchto žánrů. V jeho dílech nešlo o vyprávění, ale o předání charakterového typu.

K takovým obrazům patří *Loutnista* (kolem 1595, Leningrad, Ermitáž). Na stole před chlapcem leží housle, noty a ovoce. S dokonalou přesností je vyjádřena materiální a hmatatelná podstata těchto předmětů. Obličej a postava jsou zanořeny v šerosvitu, tmavé pozadí zdůrazňuje sytost

světých tónů vystupujících do popředí a konkrétnost celého vjemu. Caravaggio zdůrazňuje význam bezprostředního zachycení života. Proti chorobné eleganci stále rozšířeného manýrismu a patosu rozvíjejícího se baroka staví do protikladu jednoduchost a přirozenost každodennosti. Zobecňuje formy, odhaluje podstatu a nejprostším věcem dodává důležitost a velkolepost. Jeho kompozice s postavami vyobrazenými do pasu jsou přesně promyšlené, přísně logické a celistvé, což Caravaggia přibližuje k renesančním mistrům. Tato velkolepost se projevuje nejen v jeho žánrových scénách, ale také v dílech s náboženskou tematikou, jak je tomu v obraze *Nevěřící Tomáš* (kolem 1603, Florencie, Galleria degli Uffizi; varianta Postupim, galerie Sanssouci).

Umělcova náboženská díla na objednávku vynikají konkrétností a materiálností forem. Svou neobyčejnou životností a demokratismem mu přinesly skandální popularitu. Caravaggio směle ztvárňuje náboženská témata, nebojí se hrubosti a intenzity, sblíží je s prostým lidem. Nachází své hrdiny mezi rybáři, řemeslníky, vojáky a osobitými lidmi se silným charakterem. Výraznými kontrasty šerosvitu zesiluje mocnou až plastickou simulaci forem, přibližuje postavy k přednímu plánu obrazu a zobrazuje je ve složitých pozicích, čímž zdůrazňuje jejich vážnost a monumentálnost.

V žánrové malbě *Povolání svatého Matouše* (1599–1600, Řím, kaple Contarelli v kostele San Luigi dei Francesi) jsou vyobrazeni dva mladíci v tehdy módním oděvu, kteří zvědavě pohlíží na přicházejícího Krista. Obrací na něj pohled i Matěj, zatímco třetí mladík pokračuje v počítání peněz, aniž by pozvedl hlavu. Jasný paprsek světla vycházející z otevřených dveří vyzdvihuje zřetelné postavy z temnoty místnosti. Metoda šerosvitu nejen přispívá odkrytí objemu forem, ale také zesiluje dramatickosti a emocionálnosti obrazu.

V Caravaggiových obrazech patří mezi silné jedince plné života také svatí a mučedníci, jako hrubý prostoduchý Matěj nebo přísní a zanícení Petr s Pavlem. Na jejich téměř hmatatelných postavách není nic neobvyklého. Velká část kompozice *Obrácení svatého Pavla* (1600–1604, Řím, kostel Santa Maria del Popolo) zobrazuje koně, pod jehož kopyty leží jasně ozářená postava ležícího mladého Pavla, který je vyobrazen ve velmi složité poloze. Umělec za pomoci optických efektů dosahuje monumentálnosti a síly celkového výsledku.

V Caravaggiových pozdějších pracích je zesílen dramatismus vnímání světa a spolu s ním se čím dál víc projevuje snaha o monumentalizaci. Jednota a napětí děje i atmosféry, jedinečnost kompozice a ohromující síla šerosvitu předávají charakter reálných scén plných emocí a idejí.

Tragická síla Caravaggiových děl narůstá od obrazu k obrazu. Obraz *Kladení Krista do hrobu* (1604, Řím, Vatikánská pinakotéka) znázorňuje skupinu Kristových blízkých ukládajících jeho tělo do hrobu. Jejich postavy zobrazené na tmavém pozadí jsou zvýrazněny jasným světlem. Jsou poněkud obhroublí ve svých pocitech, ale v pohybech každého z nich je znát jisté napětí. Pouze Mariiny ruce, pozdvižené v patetickém náporu zoufalství, poukazují na silný žal ostatních postav a vytvářejí kontrast s tíhou bezduchého Kristova těla. Náhrobek, u kterého se osoby nesoucí tělo zastavily, zdůrazňuje sošnost a jednotnost celé skupiny. Úhel pohledu zesiluje dojem velkoleposti.

V kompozici *Smrt Panny Marie* (1605–1606, Paříž, Louvre) umělec dosahuje nesmírné emocionality a upřímnosti prožitků, které jsou vyjádřeny v pózách, gestech a obličejích Kristových učedníků obklopujících lože zesnulé. Jde o vyjádření žalostného uvědomění si tragičnosti života a nevyhnutelnosti jeho konce. V podstatě jsou to obrazy statečných prostých

lidí, obdařených hloubkou vnímání a bezprostředností vyjádření složitých duševních pochodů. Pronikavost pozorování každé z postav se pojí s monumentální lakoničností a tragickou majestátností.

Caravaggiiovi současníci, příznivci „vysokého umění“, jeho krutý realismus nechápali. Realita, kterou učinil bezprostředním objektem svých děl a pravdivost jejího podání vyvolaly množství útoků ze strany duchovenstva a úředních osob. Caravaggiova vznětlivá povaha a neustálé potyčky s ostatními prohlubovaly jeho životní těžkosti. Poté, co při hře zabil svého partnera, musel opustit Řím. Poslední roky jeho života strávil toulkami.

Carravagio měl ohromný vliv na rozvoj realismu v evropském umění. V samotné Itálii se našlo mnoho jeho stoupenců, kterým se začalo přezdívat caravaggisté. Ještě výraznější byl však jeho vliv v zahraničí. Každý významný malíř té doby alespoň nějakou dobu tvořil pod vlivem caravaggismu, který se stal důležitou etapou realistického umění v Evropě.

Boloňská škola. Jakožto reakce na manýrismus a všeobecné kulturní změny na přelomu 16.–17. století vzniká malířský směr zvaný akademismus. Jeho principy byly položeny v jedné z prvních uměleckých škol v Itálii – v tzv. Boloňské škole. Zakladateli byli bratři Carracciové: Lodovico, Agostino a Annibale, kteří usilovali o široké využití renesančního dědictví a zároveň vyzývali ke zkoumání reality. Realitu bylo ale z jejich pohledu potřeba přetvořit a upravit v souladu s ideály a kanóny krásy, které se tradičně objevovaly v umění vrcholné renesance. V roce 1585 byla založena Accademia degli Incamminati, která se stala předobrazem pozdějších uměleckých škol. Šlo o velký ateliér, ve kterém byly vyučovány nejen praktické, ale i teoretické předměty, jako perspektiva, anatomie, historie, mytologie, kresba podle odlitků antických soch a malba. Učni zde namísto dílenského vyučení mohli studovat základy teorie a praxe u různých umělců. Fungoval zde jednotný pedagogický systém vycházející z uměleckých zkušeností. Tento propracovaný vzdělávací systém v oblasti kresby, malby, sochařství a základů perspektivy přistupoval ke studiu uměleckého dědictví idealisticky a vysoce oceňoval dříve dosažené výsledky. Princip studia přirozenosti a reality byl postupně nahrazen eklektickým napodobováním renesančních umělců a nastavením norem, které brzdí dosavadní vývoj umění zaměřujícího se na život.

Annibale Carracci. Z bratrů Carracciových měl největší talent Annibale (1560–1609), autor řady oltářních obrazů a maleb s mytologickými tématy. Společně s bratry je autorem maleb v Palazzo Farnese v Římě (1597–1609). Klenbu galerie a část stěn zdobí cyklus fresek s tematikou lásky bohů. Kompozice zdobených stropů a okolní vlysy tvořené pravoúhlými panó a kruhovými medailony, mezi kterými jsou usazeni Atlanti, vytváří složitý dekorativní systém. V rozložení fresek vycházel Carracci z principů, které uplatňoval Michelangelo v Sixtinské kapli. Jeho dílo však postrádá závažnost a hloubku, které byly typické pro díla velkých renesančních mistrů. Vytvoření rámu imitujícího plastiku a snaha o klamnou prostorovost vede ke zvýšené dekorativnosti klenby.

Škola bratrů Carracciových si našla mnoho přívrženců a následovníků, mezi kterými byl například Guido Reni (1575–1642), který po Carraccim vedl boloňskou školu, nebo také Guercino (Francesco Barbieri, 1591–1666), který tvořil pod vlivem Caravaggia. Principy této školy se rozšířily daleko za hranice Boloně a Říma.

Barokní dekorativní umění. Mnozí umělci druhé poloviny 17. století se ve snaze o vytvoření „velkého stylu“ odklánějí od přísných postupů svých učitelů a hledají nové tendence v oblasti dekorativních metod. V souladu s ohromujícími barokními stavbami, odpovídajícími dobovým potřebám a požadavkům zadavatelů, vytvářejí umělci ozdobné stropy kostelů a paláců s náboženskými a mytologickými náměty plnými dynamiky a pestrých barev. U těchto stropů se vznášejícími se anděly a světci, které jako by otevírají oblačné nebe, dosahují iluzionistických průlomů. S mistrnou dovedností jsou provedeny úhly pohledu, pohyby postav a perspektivní konstrukce. Hledání stále složitějších dekorativních technik však vedlo k úplné ztrátě zájmu o odhalení vnitřního smyslu obrazu.

Malby Pietro da Cortony (159–1669) v Palazzo Barberini (1633–1639) vynikají neobyčejnou nádherou a slavnostností barev. Ještě komplikovanější jsou ozdobné kompozice Giovanniho Battisty Gaulliho (1639–1709), který je autorem ozdobného stropu, kupole a konchy apsidy kostela Il Gesù v Římě (1672–1683). Andrea Pozzo (1642–1709) v nástěnných malbách kostela Sant'Ignazio v Římě (1691–1694) vytváří závratné perspektivní a iluzorní efekty.

V období baroka, jakožto oficiálního směru dominujícího ve velkých centrech, se v provinciích v průběhu 17. století objevují také mnozí umělci, kteří ve své tvorbě zachovávají tradice realismu. Mezi nimi vyniká Boloňan Giuseppe Maria Crespi (1664–1747) díky své mimořádné emocionalitě a osobitosti bohatého koloritu. Crespi pokračoval v rozvoji realismu následujícího období.

VLÁMSKO

V 17. století byla ve Vlámku založena národní malířská škola. Stejně jako v Itálii zde dominoval styl baroko. Vlámské baroko se však od toho italského v mnoha ohledech výrazně lišilo. Je plné bouřlivosti života a bohatství světa, živelné síly člověka a plodné přírody. V rámci vlámského baroka se realistické rysy rozvíjí ve větší míře, než tomu bylo v Itálii.

Vlámská umělecká kultura se vyznačuje touhou po poznání světa, lidovostí, radostí ze života a svátečností. Tyto rysy se nejvíce projevíly v malbě. Vlámští malíři zachytili na svých plátnech smyslovou a materiální krásu přírody a vytvořili obraz silného člověka plného zdraví a nevyčerpatelné energie.

Zdobení rodových zámků, katolických kostelů, paláců aristokratů a bohatého městského patriciátu přispělo v malířství k rozšíření silného dekorativismu, který se zakládá na koloristických efektech.

První polovina 17. století se nese v duchu rozkvětu vlámské národní kultury a umění. Ten je podmíněn specifiky rané buržoazní revoluce konce 16. století. Severní provincie Nizozemska, které si vydobily nezávislost v bojích proti španělské nadvládě, zformovaly Nizozemskou buržoazní republiku. Feudální šlechta jižních vlámských provincií společně s mocnou buržoazií přistoupila se španělskou monarchií na kompromis – ve Vlámku bude zachován španělský protektorát, nadvláda katolické církve a feudální režim. Došlo také k oslabení obchodního významu městských komun. Ty však o svou ekonomickou roli úplně nepřišly, měly vliv na utváření národních rysů vlámské kultury.

Porážka osvobozenického hnutí v jižním Nizozemsku nedokázala zastavit růst tamní ekonomiky. Duchovní energie lidu, která se zrodila během revoluce, vytvořila půdu pro silný rozmach tvůrčích sil, což vedlo k bouřlivému rozkvětu vlámské kultury a umění. Vlámko

jakožto země rolnictva je proslulé svými formami slavnostní lidové kultury, které vznikly již ve středověku. Tato kultura v sobě nese kult přírody a živelnou sílu člověka, které jsou spojeny s oslavami úrodnosti. Masové karnevaly, svatby, soutěže a slavnosti fazolového krále byly u lidí velmi oblíbené. Vytvářely obrazy a témata, které se staly inspirací pro vlámské malířství 17. století a vytěsnily náboženské malby s jejich dogmatickým obsahem do pozadí.

Malířství. Na počátku 17. století došlo ve vlámském umění k definitivnímu překonání středověkých náboženských vzorů a žánrů. Rozšiřovaly se světské žánry a témata: historický, alegorický a mytologický žánr, portréty, krajinomalba a žánrová malba. Z Itálie sem hned po manýrismu proniknul také akademismus boloňské školy a caravaggismus. Na základě vzájemného působení realistické tradice raných nizozemských maleb a caravaggismu se vyvíjel realistický směr a baroko dosáhlo svého rozkvětu.

Největším vlámským uměleckým centrem druhé poloviny 16. století se staly Antverpy, které nesly titul velkého evropského finančního trhu.

Rubens. Hlavní osobností vlámské malířské školy a jedním z největších mistrů plátna byl Peter Paul Rubens (1577–1640). V jeho tvorbě se silně projevuje jak realismus, tak svérázný národní styl baroka. Všestranně nadaný a brilantně vzdělaný Rubens brzy vyzrál a stal se z něj umělec obrovského tvůrčího rozmachu, který překypoval upřímností, odvahou, drzostí a bouřlivým temperamentem. Jako rozený mistrný malíř, grafik, dekoratér, scénograf, talentovaný diplomat ovládající několik jazyků, vědec a humanista, byl váženou osobou u knížecích a královských dvorů Mantovy, Madridu, Paříže nebo Londýna.

Rubens byl tvůrcem ohromných patetických barokních kompozic. Někdy zachycoval apoteózu hrdinů, jindy zase tragičnost. Základ jeho tvorby tvoří síla plastické představivosti, dynamičnost forem a oslava dekorativismu.

Rubens se narodil ve městě Siegen (Německo), kam emigroval jeho otec při útěku před inkvizicí. Vzdělání získal v latinské škole v Antverpách, malířství studoval u romanisty Otty van Veena a Adama van Noorta, přívržence národních tradic. Jeho rychlému tvůrčímu rozvoji dopomohla cesta do Itálie, kde studoval umění Michelangela, Leonarda da Vinci, Tiziana, Veroneseho, Correggia a Caravaggia.

Po návratu do Antverp v roce 1608 se Rubens stal dvorním umělcem španělské infantky Nizozemska. Jeho sláva rychle rostla. Četné objednávky jej vedly k vytvoření malířského ateliéru, ve kterém pracovali nejlepší umělci v zemi. Svými grafickými pracemi Rubens formoval národní školu uměleckých rytců.

V Rubensových raných dílech (antverpské období, do 1611–1613) se projevuje vliv Benátčanů a Caravaggia. V této době se objevuje jeho charakteristický smysl pro dynamiku a nestálost života. Maloval obrovské obrazy, jaké Nizozemci v 16. století neznali. Zvláštní pozornost věnoval vytváření oltářových kompozic pro katolické kostely. V nich se před zraky diváků odehrávaly scény utrpení a mučednické smrti, zároveň také výjevy mravního vítězství umírajícího hrdiny jakoby připomínající nedávné dramatické události nizozemské revoluce. Tak bylo zpracováno i *Vztyčení kříže* (kolem 1610–1611, Antverpy, Katedrála Milostivé Panny Marie), kde se nad skupinou zoufalých truchlících, nepřátelských katů a strážných, do výše tyčí kříž se silnou postavou Krista ozářeného úzkým paprskem světla. Krásná hlava trpícího Krista,

mužného a plného pokoje, je „vrcholným a nejvýraznějším bodem poémy, její hlavní slokou“ (Fromentin). Vztyčení kříže ukazuje, jak vlámský malíř přehodnotil zkušenosti Italů. Od Caravaggia převzal výrazný šerosvit a plastickou důraznost tvarů. Nicméně Rubensovy výrazné postavy jsou plny patetiky a jsou zobrazeny v prudkých napjatých pohybech, které byly Caravaggiovu umění cizí. Strom nakloněný silou větru, zuřivá síla svalnatých katů, kteří hbitě zvedají kříž, prudké pohyby propletených postav, světlo a stín, které střídavě kloužou po napjatých svalech, to vše se spojuje do společného návalu energie a sjednocuje člověka s přírodou. Rubens vytváří celek naplněný rozmanitou jednotností. Každá osobnost odhaluje svůj charakter v interakci s jinými postavami. Dochází k narušení klasických kompozičních principů renesančního umění, pro které je typická uzavřenost a izolovanost zobrazované scény. Prostor obrazu je znázorňován jako součást nesmírného okolního světa. Tento dojem je zvýrazněn diagonálou kříže, který svým prudkým sklonem mezi stromy a postavami jako by vyčnívá mimo rám. Rubensovy monumentální oltářní kompozice se živě začleňovaly do barokně honosného interiéru kostela, zaujímaly svou působivostí, intenzitou stylu a vypjatou rytmičností (*Snímání z kříže*, 1611–1614, Antverpy, katedrála Milostivé Panny Marie).

Podstatu jeho děl tvoří jasnost vnímání života a přesvědčivost pravdivosti zobrazovaných jevů. V jeho obrazech žijí neúnavným životem hrdinové antických mýtů a křesťanských legend, soudobí historičtí činitelé a prostí lidé. Vnímá je jako součást mocné a nedotčené přírody. Rubensovy rané obrazy se vyznačují barvitostí, ve které je cítit hluboký žár, jsou prostoupeny patosem emocí dosud neznámých nizozemskému umění, které tíhlo k intimitě a poezii všedního dne.

Rubens vytvářel mistrovská díla s mytologickými a alegorickými tématy. Tradiční obrazy lidové fantazie používal jako základ pro ztvárňování hrdinských pocitů a činů. Stejně jako antičtí mistři viděl Rubens v člověku dokonalé dílo přírody. Odtud pochází umělcův mimořádný zájem o zobrazení živého lidského těla. Neoceňoval jeho ideální krásu, ale bujarost a nadbytek životních sil. Příběhy o činech antických bohů a hrdinů jsou Rubensovou volnou improvizací, která oslavuje krásu života a radost z existence. V díle *Bakchanálie* (1615–1620, Moskva, Státní muzeum výtvarných umění) zobrazujícím oslavu na počest boha vína Bakcha, jsou mytologické obrazy nositeli přírodního živelného principu, plodnosti a nevyčerpatelné lásky k životu.

Od druhé dekády 17. století se dramatická dynamika Rubensových kompozic zvyšuje. Plasticita pohybu a patetika gest je zdůrazněna expresí vlajících látek a živelností přírody. Složité kompozice třídí Rubens asymetricky po diagonále, elipse nebo spirále, staví proti sobě tmavé a světlé odstíny. Vytváří kontrast barev a množství propletených zvlněných linek a arabesek, které propojují kompozici. V *Únosu dcer Leukipových* (1619–1620, Mnichov, Stará pinakotéka) dramaticčnost vášní hrdinů dosahuje vrcholu. Těla mladých žen, bojující se svými únosci a vzpřímení koně tvoří lineárně a barevně složitý vzor, který zdůrazňuje strukturu kompozice. Nepokojná silueta skupiny je naplněná bouřlivými gesty. Patetiku kompozice umocňuje nízký horizont, díky němuž se postavy hrdinů vyvyšují nad divákem a jasně vynikají na pozadí bouřlivé oblohy.

Rubens často zpracovával témata boje člověka s přírodou a scény lovu (*Lov na kance* – Drážďany, Galerie starých mistrů; *Lov na lva* – kolem 1615, Mnichov, Stará pinakotéka, skica Leníngrad, Ermitáž). Zuřivost boje, fyzické a duševní napětí dovádí do krajnosti. Vzrušení života umělec předává ve všech projevech hmotného světa a v jeho přirozených podobách.

Rubensův malířský talent dosáhl vrcholu ve dvacátých letech 17. století. Barva se stala hlavním vyjádřením emocí a organizujícím principem kompozic. Rubens se vzdal techniky lokálních barev, přešel k tónovací vícevrstvé malbě na bílém nebo červeném pozadí, kombinoval pečlivost modelování s lehkými skicami. Modré, žluté, růžové a červené tóny spojuje do jemných a bohatých odstínů, které podléhají základnímu stříbřitě perlovému nebo teplému olivovému tónu. Jemné modravé stíny lehce modelující objem a planoucí načervenalé odlesky naplňují tvary záchvěvem života. Tak umělec zdůrazňuje sílu a měkkost jednotlivých odstínů. Barvu jednotlivých předmětů tvoří silná vrstva pastózních barev. Tam, kde je třeba, prosvítá pozadí a podmalba skrze aktivní barvy. Na povrch pastózních barev jsou nanášeny průsvitné vrstvy řídké lazury, které zesilují hloubku tónu, svěžest a lehkost malby, změkčují obrysy a zvýrazňují světlá místa hustými odlesky. Vzniká tak dojem nestálosti předmětu zahaleného chvějícím se světlem.

Tyto rysy Rubensova stylu charakterizují i mistrovské dílo *Ermitáže – obraz Perseus a Andromeda* (1620–1621), oslavující rytířskou odvahu hrdiny, který porazil mořskou příšeru, jíž byla Andromeda obětována. Rubens opěvuje ohromnou sílu lásky, která je schopná překonat překážky. Hrdinské téma je znázorněno pomocí malířských a plastických prostředků, napjaté vnitřní dynamiky linií, tvarů a rytmů. Příšeru zdolal svým smrtelným pohledem ztuhlý obličej Medúzy. Perseovo brnění se oslnivě blyští a mohutný Pegas se radostně pyšní vítězstvím. Vzrušený rytmický pohyb prostupující kompozici podobně jako víchř vytváří dozvuk nedávné bitvy. Po postupném přiblížení k Andromedě však odeznívá a v rysech její postavy je jen sotva znát. K ní se sebevědomou mužnou chůzí blíží Perseus a hbitě přilétá bohyně vítězství Viktorie, která korunuje Persea vavřínovým věncem. Perseův jasně červený plášť a studené stříbro jeho brnění tvoří kontrast s teplým jemným odstínem Andromedina těla ozářeného světlem a obklopeného zlatými vlasy. Dopadající světlo rozkrývá obrysy jejího těla. Nejjemnější kombinace růžovožlutých odstínů s modrými podtóny a hnědé odstíny s planoucími červenými odlesky dodávají zaobleným tvarům pocit rozechvění. Mihotavé tahy světle žluté, růžové, červené a modré na vlajícím oblečení, spojené zlatou podmalbou, tvoří jednotný barevný proud a navozují atmosféru veselí.

V této době bylo vytvořeno dvacet velkých kompozic s tematikou života Marie Medicejské (1622–1625, Paříž, Louvre), které byly určeny pro výzdobu Lucemburského paláce. Je to svým způsobem malířská óda na počest francouzské vládkyně. V obraze *Vylodění Marie Medicejské* v Marseille kombinuje umělec teatrálnost celku s přirozeností a svobodou rozmístění postav.

Ve dvacátých letech 17. století pracoval Rubens především jako portrétista. Umělec pokračoval v humanistické tradici portrétů vrcholné renesance, měl ale bezprostřednější a individuálnější postoj k lidem a výrazněji odhaloval smysluplnou úplnost života. Modelka v díle *Portrét mladé ženy* (kolem 1625, Leningrad, Ermitáž) okouzluje svou živostí a půvabem mládí. Tvář dívky, obklopená perleťově bílou látkou límce, vyniká na tmavém pozadí. Lehkost malby, zlaté záblesky a průhledné stíny sladě s nahodilými chladnými odlesky vyjadřují jasnost a čistotu jejího duševního světa. V jejích vlhkých, trochu smutných zelených očích jiskří světlo. Odráží se také ve zlatých vlasech, třpytí se v perlách. Vlnité tahy štětce vytvářejí iluzi vibrace povrchu, pocitu pohybu a vnitřního života.

Rubens se nově ve svých portrétech snaží ukázat společenskou roli portrétovaného. Tomu odpovídal koncept impozantního barokního portrétu, který má znázorňovat vážené a významné lidi. Rubensovi hrdinové mají pocit vlastní nadřazenosti a domýšlivosti. V kompozicích

portrétu hraje důležitou roli zdrženlivost klidné pózy, zvláštní pootočení postavy a hlavy, důležitý pohled a gesta plná důstojnosti, působivý oděv, slavnostní prostředí doplněné o mohutné záclony nebo sloupy, vyznamenání a emblémy. Pomocí oděvu portrétovaného je odhaleno to, co není řečeno modelovou tváří nebo gestem. V díle *Autoportrét* (kolem 1638, Vídeň, Uměleckohistorické muzeum) jeho otočení hlavy, trochu povýšený, ale laskavý pohled, klobouk se širokým okrajem, nenucená a elegantní póza napomáhají odhalení ideálů nadaného, inteligentního a sebevědomého člověka s významným postavením.

Ve 30. letech nastává pozdní období Rubensovy umělecké činnosti. Umělec se po smrti Isabelly Brantové oženil s Helenou Fourmentovou. Zahlcen slávou a vyznamenáními ukončil svou diplomatickou činnost, vzdal se oficiálních zakázek a většinu života strávil na předměstském zámku Steen. Maloval obrazy malého formátu, které byly inspirovány jeho osobními zážitky. Umělcovo vnímání světa se prohloubilo a zklidnilo. Kompozice získaly diskrétní a vyvážený charakter. Umělec se soustředil na jejich malířskou dokonalost: kolorit ztratil pestrobarevnost a zevšeobecněl. Tato poslední desetiletí tvorby představují vrchol Rubensova uměleckého vývoje.

Rubens začal malovat život prostého lidu, vytvářel krajinomalby, portréty svých blízkých, manželky, dětí a sebe v jejich okolí. Mimořádně zdařilý je *Portrét Heleny Fourmentové s dětmi* (1636, Louvre, Paříž). Jeho obrazy jsou často laděny do intimních tónů. Obraz Heleny Fourmentové, mladé Vlámky s pružným tělem, hedvábnou kůží, jemnými hustými vlasy a zářícíma očima překypuje svěžestí. Je to portrét nádherné a okouzující ženy v rozkvětu. V obraze *Kožíšek* (1638-1639, Vídeň, Uměleckohistorické muzeum) je tělo perleťové barvy zdůrazněno tmavým hustým kožichem. Umělec pracuje s odstíny průsvitných barev, růžové tahy přecházející do jemných modrošedých odlesků zde připomínají slitinu smaltu.

Jedním z hlavních témat tohoto období se stává venkovská příroda. Na jedné straně plná epické majestátnosti, krásy a hojnosti, a na druhé straně prostá a lyrická. V Rubensových plátnech ožívají nekonečná pole, pastviny a kopce, háje s bohatými korunami stromů, zelenou trávou, plujícími mraky, klikatícími se řekami a venkovskými cestičkami, které protínají kompozici obrazu. Nedotčená síla a dech přírody jsou v souladu s postavami pracujících rolníků a rolnic. Umělec vytváří velké barevné krajinomalby a postupně mění rozvržení. Příkladem je obraz *Návrat ze sklizně* (po roce 1635, Florencie, Palazzo Pitti).

Tématika prostého lidu se u Rubense projevuje například v *Selském tanci* (mezi lety 1636 a 1640, Madrid, Prado), ve kterém mladí rolníci plní sil a optimismu procházejí přes krajinu a poeticky tak tvoří organický soulad s úrodnou zemí. Rubensova tvorba měla velký vliv na vývoj evropského malířství, formování vlámského malířství, a především ovlivnila tvorbu Van Dycka.

5. Komentář k textu

5.1 O knize

Jako výchozí text pro překlad k této diplomové práci jsem si vybrala kapitolu z knihy *История зарубежного искусства*. Kniha vyšla v roce 1984 (4. vydání) pod redakcí Mariny Kuz'minové a Natalji Mal'cevové. Kniha je charakterizována jako učebnice pro střední umělecké školy a zabývá se dějinami světového výtvarného umění. Autoři zde analyzují nejvýznamnější epochy umění, tvorbu velkých umělců a jejich díla. Kniha představuje dějiny umění od dob archaických společností až po 20. století.

Jelikož mě nejvíce zajímá barokní umění, vybrala jsem si k překladu kapitolu o umění 17. století. Zahrnuje umění Itálie a Vlámka. Blíže se zaměřuje na italskou architekturu, sochařství a malířství, tvorbu Giana Lorenza Berniniho, Francesca Borrominiho, Caravaggia a bratrů Carraciových. V kapitole zaměřené na vlámské malířství se především zabývá tvorbou Petera Paula Rubense. V úvodu je představeno společenské a kulturní pozadí 17. století.

5.2 Rozbor textu originálu

Daný text odpovídá specifickým textu odborného stylu. Text je propracovaný a vnitřně uspořádaný, objevuje se v něm spisovný jazyk. Kniha je členěna horizontálně do kapitol, období dějin jsou uspořádány chronologicky, kapitoly na sebe navazují. Objevují se v něm termíny a slova slabě terminologizovaná.

Text má spíše nominální charakter a obsahuje mnoho **verbo-nominálních spojení**. Příklady:

- *иметь значение, создают иллюзию, уделять внимание, производить впечатление, оказать воздействие, создать почву, играть важную роль.*

Často je jako spona využíváno sloveso **быть**:

- *Быть уничтожен, были заложены, быть вынужден.*

V textu se nacházejí pasáže napsané v **minulém čase**:

- *Семнадцатый век **имел** особое значение для формирования национальных культур нового времени. В эту эпоху **завершился** процесс локализации больших национальных художественных школ, своеобразие которых **определялось** как условиями исторического развития, так и художественной традицией, сложившейся в каждой стране — Италии, Фландрии, Голландии, Испании, Франции.*

Avšak většinou se v textu objevuje **čas přítomný**:

- *Художественная культура 17 в. **отражает** сложность эпохи, подготовившей победу капиталистического строя в развитых в экономическом отношении странах Европы. К началу 17 в. **утверждаются** революционные завоевания в Голландии — первой капиталистической стране Европы. В Англии **совершается** буржуазная революция 1640—1660 гг. общеевропейского масштаба. Во Франции **складывается** классический образец абсолютистского государства.*

V textu můžeme nalézt **pasivní konstrukce**:

- *Это позволяет рассматривать..*
- *Характер его новаторских исканий ясно оцутим в страстно патетической статуе..*
- *..где изображены двое юношей*

Objevuje se zde také velké množství **пřechodníků a příčestí**:

- *находясь, не считаясь, сочетающиеся, упорядочив, завершив, организуя, подчеркнув*

Обмýкání:

- *..было осуществлено сооружение ансамбля площади дель Пополо с расходящимися от нее тремя лучами центральных улиц..*
- *Сооруженные по его проекту два могучих крыла монументальной колоннады замкнули обширное пространство площади.*
- *Убив во время игры в мяч своего партнера,..*
- *Склоненное порывом ветра дерево..*
- *облачное небо и парящих в нем ангелов и святых*

Автор při vyjadřování používá **ustálené výrazy a klišé**:

- *Во всем блеске, 17 век был временем, достигло расцвета, с точки зрения*

V textu se nachází vysoký počet **adjektiv**, zejména při popisu:

- *Прекрасная голова Христа, вдохновенного и страдающего, мужественного и полного спокойствия духа..*
- *Нежные голубоватые тени, легко моделирующие объемы, красноватые рефлексы, скользящие и вспыхивающие, наполняют формы трепетом жизни,..*

Pokud se zaměříme na to, jak autor popisuje daná umělecká díla, můžeme v textu najít pasáže s prvky **líčení a vyprávění**:

- *К ней устремляется уверенной мужественной поступью Персей, легко и стремительно летит богиня победы Виктория, венчающая Персея лавровым венком. Ярко-красный цвет плаща Персея, холодное серебро его лат контрастируют с теплым нежным тоном тела Андромеды, точно сотканного из света, окруженного ореолом сверкающих золотых волос.*
- *Легкость письма, золотистые рефлексы и прозрачные тени, сопоставленные со свободно положенными холодным бликами, передают ясность и чистоту ее душевного мира. Во влажных, чуть грустных зеленых глазах искрится свет. Он трепещет в золотистых волосах, мерцает в жемчугах. Волнистая линия мазка порождает иллюзию вибрации поверхности, ощущение внутренней жизни, движения.*

5.3 O textu

Kniha je určena pro studenty středních uměleckých škol, proto je napsána jazykem a stylem, který nedělá problémy čtenáři-neodborníkovi v oboru dějin umění. Objevují se zde také odborné názvy z oboru historie a politologie (*княжеский деспотизм, феодализм, демократия*), geometrie (*трапеция, ромб, овал*) a samozřejmě mnoho termínů a slov slabě terminologizovaných z oblastí dějin umění (*панно, барокко, светотень, жанровая сцена, подмалевок*).

Jména významných osob autor většinou zmiňuje pouze ve formě příjmení (*Кеплер, Ньютон*). V jednom případě se v textu objevuje poznámka pod čarou. Do závorek autor často vkládá doplňující informace jako letopočty, jména autorů nebo v případě obrazů nebo soch připisuje umístění daných děl.

Z hlediska formálního členění textu autor rozděluje tematické úseky do odstavců, pro přehlednost vyznačuje podkapitoly malířství, sochařství a architektura tučným písmem. Jména umělců a jiné podkapitoly píše kurzívou.

5.4 Osobní postřehy ke stylu autora

V textu se objevuje několik úseků, v nichž je, podle mého názoru, sdělení zformulováno ne moc dobře či až nejasně. Autor také často píše ve velmi dlouhých souvětích. Dlouhá souvětí jsou pro odborný styl typická, avšak při překladu jsem několikrát rozhodla rozdělit souvětí na samostatné věty. Docházelo k tomu převážně u deskripce objektů. V ruské stavbě věty tato délka nepůsobí tak nepřirozeně, avšak pro překlad jsem zvolila tento postup, abych čtenáři předložila srozumitelnější text. Při popisu obrazů autor také využívá velké množství adjektiv, které měly někdy téměř synonymní význam. Při překladu jsem proto někdy nepřekládala každé adjektivum, snažila jsem se však o zachování předávané myšlenky a dojmu. Autor také často používal slova *животисный, монументальный* a *массы*.

6. Komentář překladových transformací

V této kapitole budu komentovat transformace, které jsem používala při překladu výchozího textu. Překladové transformace jsou seřazeny od základních po komplikovanější, kromě transformací se zde objevují další poznámky k překladu.

6.1 Univerbizace

Transformace, při které jsou dvě slova nebo slovní spojení přeloženy jako jedno slovo.

- соединению *друг с другом* – *vzájemnému* propojení
- *капиталистического строя* – *kapitalismu*
- *реалистическое направление* – *realismus*
- *обосновывает разделение* – *rozděluje*

6.2 Gramatické úpravy

V některých případech slovních spojení adjektivum + substantivum by byl doslovný překlad nevhodný, proto jsem zvolila opisnou formu.

- *подкупольное пространство* – *prostor pod kupolí*
- *базиликальная часть* – *hlavní loď baziliky*
- *Отсюда* тяготение мастеров барокко к грандиозным размерам. – *Z toho důvodu* tíhnou barokní mistři ke grandiózním rozměrům.

V posledním případě, kdy není vyjádřen přísudek jsem také formulaci lehce pozměnila.

6.3 Změna slovosledu

Jelikož se ruský slovosled od českého poměrně liší, mnohokrát jsem jej při překladu pozměnila. Uvedu pouze jeden příklad:

В борьбе за прогрессивный путь развития европейских государств важную роль играли народные движения. – *Národní povstání sehrály důležitou roli v boji za progresivní rozvoj evropských států.*

6.4 Změna podmětu

Při překladu docházelo také ke změně větných členů, několikrát jsem změnila ve větě podmět.

- *Титаны*, воспетые в произведениях искусства Возрождения, *уступили* место человеку,.. – Titány, kteří byli oslavováni v renesančních dílech, *vystřídal člověk*,..
- ..в литературе это *время* расцвета трагедии, комедии – V literatuře zažívá rozkvět tragédie a komedie.
- Суровый *реализм* Караваджо *не был понят* его современниками, приверженцами «высокого искусства». – Caravaggiovi *současníci*, příznivci „vysokého umění“, jeho krutý realismus *nepochápal*.

6.5 Překlad vlastních jmen a uměleckých děl

V textu se objevuje značné množství jmen světových osobností. Tato jména jsem samozřejmě uvedla v jejich původním znění.

- *Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Корнель, Расин, Мольер* – *Shakespeare, Lope de Vega, Calderón, Corneille, Racine, Molière*

Obdobně jsem postupovala při názvech kostelů, paláců apod.

- *Иль Джезу* – *Il Gesù*
- *палаццо Барберини* – *Palazzo Barberini*
- *Скала реджа* – *Scala Regia*

Názvy obrazů jsou v originálu uváděny v uvozovkách, já jsem je napsala kurzívou, jak je zvykem v českých publikacích («Прибытие Марии Медичи в Марсель» – *Vylodění Marie Medicejské v Marseille*). Při překladu názvů obrazů Caravaggia a Rubense jsem se inspirovala tím, jak byly názvy přeloženy v již existujících publikacích věnovaných těmto umělcům.

6.6 Záměna přívlastků shodných a neshodných

Další tradiční transformací je záměna přívlastku neshodného za přívlastek shodný.

- *государств Европы* – *evropských zemí*
- *Архитектура барокко* – *Barokní architektura*

6.7 Změna formulace časových údajů

Časové údaje, které jsou napsány v typicky ruské podobě jsem upravila či rozeepsala.

- В 1620-е гг. Рубенс много работал как портретист. – *Ve dvacátých letech 17. století pracoval Rubens především jako portrétista.*
- С 1630-х гг. начался поздний период художественной деятельности Рубенса. – *Ve 30. letech nastává pozdní období Rubensovy umělecké činnosti.*

V druhém příkladu jsem vynesla století, jelikož je z kontextu již známo.

6.8 Překlad participia

V ruském textu se objevuje velké množství přídavných jmen slovesných. Ta jsem často překládala ve formě vedlejších vět nebo pomocí deverbativ.

- ..отражает сложность эпохи, *подготовившей* победу капиталистического строя.. – ..odráží složitost epochy, *která se připravuje na vítězství kapitalismu.*
- *Предназначавшиеся* для аристократических заказчиков, такие ансамбли в известной мере отражали и тот интерес к природе.. – *Tyto komplexy určené příslušníkům aristokracie ve značné míře odrážely zájem o přírodu.*

6.9 Pomlčky

Pro ruský text je typické využívání pomlček. V česky psaném textu však nepůsobí úplně přirozeně, proto jsem je nahrazovala čárkami či závorkami. V jiných případech jsem vytvořila dvě věty nebo použila spojku *jakožto*.

- ..завоевания в Голландии — первой капиталистической стране Европы. – ..výdobytky v Holandsku, prvním kapitalistickém státu v Evropě.
- ..находят для старых типов построек — церквей, палаццо, вилл — новые конструктивные, композиционные и декоративные приемы.. – ..nacházeli pro staré typy staveb (*kostely, paláce a vily*) nové konstruktivní, kompoziční a dekorativní metody..
- Особенности художественной культуры Фландрии — жажда познания мира, народность, жизнерадостность, торжественная праздничность — с наибольшей полнотой выразились в живописи. – Vlámská umělecká kultura *se vyznačuje* touhou po poznání světa, lidovostí, radostí ze života a svátečností. *Tyto rysy se nejvíce projevíly v malbě.*
- Фландрия — страна крестьянства — славилась.. – Vlámsko *jakožto země rolnictva* je proslulé..

Jestliže se pomlčka hodila i do českého textu, ponechala jsem ji.

- ..пошло на компромисс с испанской монархией — во Фландрии сохранялся испанский протекторат, господство католической церкви, феодальные порядки. — ..přistoupila se španělskou monarchií na kompromis – ve Vlámku bude zachován španělský protektorát, nadvláda katolické církve a feudální režim.

6.10 Změna pasivní konstrukce na aktivní

Častokrát se v textu originálu nacházely pasivní větné konstrukce a podmět představovaly neživotné objekty. Pro překlad jsem zvolila aktivní konstrukce a větu přetvořila tak, aby byli *autoři* podmětem, jelikož jsou tyto pasivní konstrukce typické spíše pro rusky psaný text.

- *Это позволяет* рассматривать – Díky tomu *můžeme nahlížet.*
- Мастерски *использованы* в них сложный рельеф местности.. – *Autoři v nich mistrně využili* náročný reliéf krajiny..
- Душевное *движение передано* с невиданной ранее убедительностью. – *Bernini vyjádřil* duševní pohnutky s dosud nevídanou přesvědčivostí.
- В полотне «Прибытие Марии Медичи в Марсель» *театральность* целого сочетается с естественностью и свободой расположении фигур. – V obraze *Vylodění Marie Medicejské v Marseille kombinuje umělec* teatrálnost celku s přirozeností a svobodou rozmístění postav.

6.11 Rozšíření textu

V některých případech bylo, podle mého názoru, potřeba lehce rozšířit formulaci o jedno či pár slov.

- Национальное своеобразие не исключало, однако, общих черт. – *Tato* národní svéráznost však nevylučovala *přítomnost* společných rysů.
- ..как в различных национальных школах, так и у отдельных мастеров. – ..*a to* jak v různých národních školách, tak i *v rámci tvorby* jednotlivých umělců.
- Его фигура в резком развороте, нарушающем композиционное равновесие, требует обхода и рассмотрения с разных сторон. – *Postava je zachycena* v prudkém rozmachu a náklonu, který narušuje kompoziční rovnováhu a *vyzývá diváka* k prozkoumání z různých stran.

6.12 Rozdělení do dvou vět

V originálu se často objevovala dlouhá souvětí, které jsem při překladu rozdělila do dvou vět a případně lehce upravila.

- ..барокко¹ и классицизм, элементы которых ярко выражены в архитектуре и в новом понимании синтеза искусств. – ..baroko¹ a klasicismus. Jejich prvky se jasně projevují jak v architektuře, tak v novém chápání umělecké syntézy.
- Скульптурная группа в его трактовке утрачивает самостоятельность и включается как фрагмент в общую картину, рассчитанную на эффектные контрасты светотеневых и цветовых пятен,— разноцветный мрамор обрамления, серый гранит, претворенный в легкие облака, на фоне которых размещены фигуры, усиливают ее декоративность. – Sousoší v jeho podání ztrácí samostatnost a je začleněno jako fragment do celkového obrazu založeného na efektním kontrastu šerosvitu, barevných skvrn a různobarevného mramoru orámování. Lehká oblaka, na kterých jsou rozmístěny postavy, jsou vytvořena z šedé žuly. Všechny tyto prvky společně zesilují dekorativnost sousoší.
- Удивительная конкретность и материальность форм отличают заказные религиозные произведения художника, принесшие ему скандальную известность необычной жизненностью и демократизмом. – Umělcova náboženská díla na objednávku vynikají konkrétností a materiálností forem. Svou neobyčejnou životností a demokratismem mu přinesly skandální popularitu.
- В «Положении во гроб» (1604, Рим, Ватиканская пинакотека) на глубоком темном фоне ярким светом выделяется тесно сплоченная группа близких Христу людей, опускающих его тело в могилу. – Obraz *Kladení Krista do hrobu* (1604, Řím, Vatikánská pinakotéka) znázorňuje skupinu Kristových blízkých ukládajících jeho tělo do hrobu. Jejich postavy zobrazené na tmavém pozadí jsou zvláště jasným světlem.

6.13 Doplnění celého znění názvu, vysvětlení

V několika případech došlo k tomu, že jsem jména a názvy nepřekládala doslova v té formě, v jaké byly napsány v originále. Uvedla jsem celý název, pod kterým lze daná místa nalézt.

- Флоренция, *Уффици* - Florencie, *Galleria degli Uffizi*;
- «Воздвижение креста» (ок. 1610—1611 гг., Антверпен, *Собор*), - *Vztyčení kříže* (kolem 1610–1611, Antverpy, *Katedrála Milostivé Panny Marie*),
- В «Вакханалии» (1615—1620, Москва, *ГМИИ*) - V díle *Bakchanálie* (1615–1620, Moskva, *Státní muzeum výtvarných umění*)
- «Охота на кабана» (Дрезден, *Картинная галерея*), – *Lov na kance* (Drážďany, *Galerie starých mistrů*)
- «Академия направленных на истинный путь» - *Accademia degli Incamminati*

V posledním příkladu jsem ponechala pouze původní italský název, jelikož se v českých publikacích název objevuje v této formě, bez překladu.

6.14 Překlad obmykání

V originále se velmi často objevuje obmykání. Uvedu dva příklady mého překladu.

- Полная динамики скульптура живописна и неотделима от архитектуры. - *Výrazné sochy plné dynamiky jsou od architektury neoddelitelné.*
- Сооруженные по его проекту два могучих крыла монументальной колоннады замкнули обширное пространство площади. - *Dvě křídla monumentální kolonády, vybudované podle jeho projektu, uzavřela rozsáhlý prostor náměstí.*

6.15 Překlad přechodníků a s ním spojená změna slovosledu

Přechodníky, které jsou typické pro ruský jazyk, se samozřejmě v hojném počtu objevovaly i v mém výchozím textu. Téměř ve všech případech při překladu došlo ke změně slovosledu.

- *Развивая* во многом традиции эпохи Возрождения, художники 17 в. значительно расширили круг своих интересов – *Umělci 17. století při rozvíjení renesančních tradic značně rozšířili kruh svých zájmů*
- *Служа* интересам феодального дворянства, французский абсолютизм протекционистской политикой обеспечил рост.. – *Francouzský absolutismus, který sloužil zájmům feudální šlechty, svou protekcionistickou politikou přispěl k rozvoji..*
- Свободно *используя* античные ордерные формы, они усиливают пластичность и живописность общего решения. - *Volně využívají formy antické řádové architektury, čímž zesilují plasticitu a malebnost výsledku.*
- *Подчеркнув* пространственность общего решения сложной по форме площади и собора, Бернини определил и главную точку зрения на собор.. – *Tím, že Bernini zdůraznil prostorovost celkového řešení baziliky a složitého tvaru náměstí, určil i hlavní úhel pohledu na baziliku..*
- Прекрасно *зная* жизнь простого народа, он сделал его своим героем. - *Svémi hrdiny učinil prosté lidi, jejichž život dobře znal.*

6.16 Změna gramatické kategorie času

Při překladu došlo také k tomu, že jsem změnila kategorii času – při popisu Berniniho sousoší jsem zvolila přítomný čas místo minulého.

- Разметались складки монашеского одеяния Терезы, бессильно повисла нервная тонкая рука, запрокинута голова с прекрасным лицом, полуоткрытыми губами, с выражением экстатического блаженства и страдания. – *Terezin řeholní šat je rozevlán, tenká ruka bezvládně visí a hlava s krásným obličejem a pootevřenými ústy je zakloněná. Má výraz extatické blaženosti a utrpení.*

6.17 Zkrácení, zjednodušení

V textu originálu se objevuje mnoho míst, která by při překladu každého slova ve větě, podle mého názoru, působila až příliš strojeně. Proto jsem se rozhodla pro jisté zjednodušení či vynechání některých slov, jelikož věta poté působí v českém jazyce přirozeněji, než po překladu každého slova a formulace ve větě.

- По мере движения по площади и изменения точки зрения кажется, *что колонны то сдвигаются теснее, то раздвигаются*, и архитектурный ансамбль будто разворачивается перед зрителем. – Při pohybu po náměstí a změně úhlu pohledu se zdá, *že se sloupy pohybují*, a že se architektonický komplex před divákem jakoby točí.
- *С поразительным мастерством* размещает Бернини – Bernini *mistrně* umísťuje
- С отточенным мастерством написаны все эти предметы *в своей плотной округлости, вещественности, осязаемости*. – S dokonalou přesností je vyjádřena *materiální a hmatatelní podstata těchto předmětů*.
- Как жанровая сцена решена композиция.. – *V žánrové malbě Povolání svatého Matouše..*
- Эти особенности *лучистой палитры Рубенса* характеризуют шедевр Эрмитажа – Tyto rysy *Rubensova stylu* charakterizují i mistrovské dílo Ermitáže
- *Однако при всем положительном значении*, которое имела академическая система обучения в области рисунка, живописи, скульптуры, основ перспективы, она подходила к изучению художественного наследия с идеалистических позиций, превознося достигнутые ранее результаты непревзойденным идеалом. – *Tento propracovaný vzdělávací systém v oblasti kresby, malby, sochařství a základů perspektivy přistupoval ke studiu uměleckého dědictví idealisticky a vysoce oceňoval dříve dosažené výsledky*.
- Церковная идея находит здесь свою конкретную, *убедительную чувственную оболочку в пышном зрелище*, которое захватывает зрителя своей необычностью. – *Teologické ideje zde nabývají konkrétní a přesvědčivé formy ve velkolepé podívané, která uchvátí diváka svou neobvyklostí*.

Ke zjednodušování a vynechávání slov docházelo obvykle při popisu děl či objektů.

- ..он заменяет прямые линии и плоскости изогнутыми, скругленными, извивающимися. – ..*пřímé linie a plochy zaměňuje zaoblenými a svínutými*.
- «Портрет молодой женщины» (ок. 1625 г., Ленинград, Эрмитаж) чарует трепетом жизни, лиризмом юного образа. – *Portrét mladé ženy* (kolem 1625, Leningrad, Ermitáž) okouzluje svou *živostí* a půvabem *mládeže*.

6.18 Přeformulování

V některých případech jsem přeformulovala sdělení.

- *Усилив эффект перспективного сокращения уходящей вглубь лестницы, Бернини добился иллюзии увеличения размеров лестницы и ее протяженности. – Efektem perspektivního zkrácení Bernini zdánlivě zvětšil a prodloužil schodiště.*
- *Изображая уличных мальчишек, посетителей кабачков, корзины с фруктами, он одним из первых утвердил право на существование этих жанров. – Právě tím, že zobrazoval chlapce z ulice, návštěvníky hospůdek nebo košíky s ovocem, se stal jedním z průkopníků těchto žánrů.*
- *Рубенс был большим мастером картин на мифологические и аллегорические темы. – Rubens vytvářel mistrovská díla s mytologickými a alegorickými tématy.*
- *Рубенс обогащает портретную характеристику раскрытием общественной роли портретируемого. – Rubens se nově ve svých portrétech snaží ukázat společenskou roli portrétovaného.*

V souvislosti s přeformulováním jsem také rozdělila souvětí do dvou vět.

- *Стремление к широкому охвату действительности в искусстве барокко созвучно передовому научному мировоззрению того времени, когда идеи Джордано Бруно и Галилея раскрывали перед человечеством новые горизонты познания вселенной. – Baroko ve své snaze o umělecké zachycení skutečnosti koresponduje s tehdejší vědeckým světovým názorem. V té době Giordano Bruno a Galileo rozkrývali před lidstvem nové horizonty poznání vesmíru.*
- *На чередовании вогнутых и выпуклых линий, расположенных по форме ромба, строит он план небольшой церкви Сан-Карло у четырех фонтанов в Риме (1634—1667). - Borromini buduje menší kostel San Carlo alle Quattro Fontane v Římě (1634—1667). Jeho plán vytváří na principu střídání vydutých a klenutých linií, uspořádaných do tvaru kosočtverce.*

Zásadní úpravy textu jsem při překladu prováděla pouze pokud to bylo nutné. Nicméně, jak bylo řečeno v teoretické části, při překladu odborného textu je důležité, aby byla správně předána významová vrstva textu a aby byl kvalitně předán jako celek. Doufám tedy, že se mi tento požadavek podařilo splnit.

ZÁVĚR

Předmětem této práce byl překlad odborného textu z oblasti dějin a jeho následný komentář.

Diplomová práce byla rozdělena na teoretickou část a praktickou část. V teoretické části jsem se zabývala odborným stylem, texty z oblasti dějin umění a překladem odborného textu. Praktická část obsahuje samotný překlad a dále komentář k výchozímu textu a komentář překladových transformací.

V kapitole Odborný styl jsem se zaměřila na jeho morfologii, syntax, lexikologii a celkovou kompozici, přičemž jsem uváděla poznatky jak z českých zdrojů, tak z ruských. Vzniklo tak stylistické srovnání českého odborného stylu a ruského научного стиля. V obou jazycích je tento styl charakterizován podobnými či totožnými vlastnostmi: propracovanost, logičnost, přesnost, informační nasycenost atd. Tyto texty také sdílí mnoho znaků na úrovni morfologie, lexikologie a syntaxe. Rozdíly mezi ruským a českým odborným stylem souvisí se specifickými jazykovými systémy. V ruském odborném textu se například často objevují zvrtná slovesa se sufixem -ся a krátké formy přídavných jmen. Pro ruské odborné texty jsou také typické pasivní konstrukce vět, bezpodmětné věty a jmenné přísudky.

V kapitole Text z oblasti dějin umění jsem se především zabývala terminologií odborných textů. Kromě samotných termínů se v odborných textech objevuje také mnoho slov slabě terminologizovaných.

V kapitole Překlad odborného textu jsem uvedla, co je to překlad a jaké jsou jeho druhy. Dále jsem se zaměřila na termín z hlediska překladu a na problematiku přeložitelnosti a nepřeložitelnosti.

Praktická část této diplomové obsahuje překlad vybraného textu.

V první části komentáře jsem se zabývala výchozím textem, což je kapitola z knihy История зарубежного искусства věnovaná baroknímu umění. Na základě analýzy textu jsem se snažila poukázat na rysy, které odkazují na příslušnost k odbornému stylu: termíny, pasivní konstrukce vět, verbo-nominální spojení a jiné. Dále zde zmiňuji rysy, které jsou vlastní rusky psaným textům obecně: přechodníky a příčestí, obmykání a další.

V kapitole Komentář překladových transformací jsem na základě příkladů z textu komentovala transformace, které jsem v průběhu překladu textu používala. Mnohé transformace a úpravy textu vycházely z morfologické a syntaktické rozdílnosti ruského a českého odborného textu. Překladové transformace a další komentáře k překladu zmiňované v této kapitole jsou: univervizace, gramatické úpravy, změna slovosledu, změna podmětu, překlad vlastních jmen a uměleckých děl, záměna přívlastků shodných a neshodných, změna formulace časových údajů, předklad participia, pomlčky, změna pasivní konstrukce na aktivní, rozšíření textu, rozdělení do dvou vět, doplnění celého znění názvu, překlad obmykání, překlad přechodníků, změna gramatické kategorie času, zjednodušení a přeformulování.

РЕЗЮМЕ

Предметом данной дипломной работы явился перевод научного текста из области истории искусств и его комментариев. Для перевода я выбрала главу из книги «История зарубежного искусства», посвящённую искусству 17 века, в частности искусству барокко. Данная книга характеризуется как учебник для средних художественных заведений.

Работа разделена на теоретическую и практическую часть. В теоретической части уделено внимание научному стилю, текстам из области истории искусств и переводу текстов. Практическая часть состоит из перевода вышеуказанной части книги, комментария, посвящённого данному отрывку книги и комментария переводческих трансформаций. В приложении данной работы находится оригинальный текст.

Первая глава даёт описание научного стиля, его характеристику и виды. Далее анализируется его морфология, синтаксис и лексикология с точки зрения чешского и русского языков. Здесь видны сходства и различия между стилистикой научного стиля данных языков. Для обеих языков типично то, что, с морфологической точки зрения, в тексте среди частей речи находится наиболее имен существительных. В русском научном тексте часто используются глаголы несовершенного вида в настоящем времени, возвратные глаголы (с суффиксом -ся) и краткие имена прилагательные. Как русский, так и чешский научный текст характеризуется стремлением к синтаксической компрессии и сжатию. В русском языке это проявляется использованием пассивных конструкций, безличных предложений. Следующей характерной чертой научного стиля является высокая насыщенность терминами, использование слов с абстрактным значением и общеупотребительная терминология.

Вторая глава рассматривает на тексты из области истории искусств. Проблематика этих типов научного текста является относительно неисследованной. Но их типичной чертой является вышеупомянутая терминология. Термины можем разделить на четыре категории: общеупотребительные, специальные, индивидуальные и созданные «ad hoc». Помимо терминов используются в научных текстах слова с терминологическим оттенком.

В третьей главе внимание уделяется переводу – его понятию и видам. Перевод означает деятельность по интерпретации смысла текста на одном языке – исходном языке – и созданию нового эквивалентного ему текста на другом языке – переводящем языке. Под термином перевод понимается деятельность, результат, или средство коммуникации. Перевод в данной дипломной работе относится к переводу а) межъязыковому, б) близких языков и в) с иностранного языка на родной язык. Далее в этой главе говорится о том, что для перевода научных текстов важно, чтобы переводчик передал текст как целое – надо постигнуть семантический уровень текста. При переводе терминов в определённых случаях можно говорить о «субституции термином иностранного языка». Упомянуты здесь также уровни эквивалентности – при переводе научного текста принято сосредоточиться на высшие уровни и главную мысль высказывания.

Четвёртая глава содержит перевод части книги.

В первой части пятой главы анализируется исходный текст. Переводимая глава из книги «История зарубежного искусства» посвящена искусству 17 века, в частности искусству барокко. В этой главе уделяется внимание искусству Италии и Фландрии, но больше рассматривается итальянская архитектура, скульптура, живопись и творчество Лоренцо Бернини, Франческо Борромини, Караваджо и братьев Карраччи. В части посвященной фламандскому искусству автор в основном описывает творчество Питера Пауля Рубенса.

Следующий анализ оригинала показывает особенности написанного на русском языке текста и научного текста. В нём большое количество терминов (*панно, барокко, светотень, жанровая сцена, подмалевок*), глагольно-именных словосочетаний (*иметь значение, создают иллюзию, уделять внимание*), связок с глаголом быть (*быть уничтожен, были заложены, быть вынужден*), пассажи в прошедшем времени (*Семнадцатый век имел особое значение для формирования национальных культур нового времени.*), но основная часть написана в настоящем времени (*Художественная культура 17 в. отражает сложность эпохи, подготовившей победу капиталистического строя в развитых в экономическом отношении странах Европы.*). Далее здесь находятся пассивные конструкции (*это позволяет рассматривать*), деепричастия и причастия (*находясь, не считаясь, сочетающиеся*), обмыкание (*склоненное порывом ветра дерево*), устойчивые словосочетания и клише (*достигло расцвета, с точки зрения*), большое количество имен прилагательных (*Прекрасная голова Христа, вдохновенного и страдающего, мужественного и полного спокойствия духа*) и отрывки с элементами повествования и изложения (*К ней устремляется уверенной мужественной поступью Персей, легко и стремительно летит богиня победы Виктория, венчающая Персея лавровым венком.*)

Во второй части комментария описаны переводческие трансформации, которые были использованы в течении перевода. Данные трансформации упорядочены от базовых к более сложным, помимо трансформаций здесь появляются и другие примечания к переводу. Многие трансформации и поправки в тексте исходят из морфологических и синтаксических различностей русского и чешского научных текстов.

1) Универбизация – трансформация, при которой два слова или фразы переводятся как одно слово. (*капиталистического строя – kapitalismu*).

2) Грамматические изменения – в некоторых случаях (имя существительное + имя прилагательное) дословный перевод являлся непригодным (*подкупольное пространство – prostor pod kupolí*).

3) Изменение порядка слов – Поскольку порядок слов в русском языке отличается от чешского, я много раз меняла его при переводе. (*В борьбе за прогрессивный путь развития европейских государств важную роль играли народные движения. – Národní povstání sehrály důležitou roli v boji za progresivní rozvoj evropských států.*)

4) Обмен подлежащего – При переводе также произошёл обмен членов предложения, в частности подлежащего (*Титаны, воспетые в произведениях искусства Возрождения, уступили место человеку,.. – Titány, kteří byli oslavováni v renesančních dílech, vystřídali člověk,..*).

5) Перевод собственных имен и произведений – Собственные имена приведены в оригинальной формулировке (*Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон – Shakespeare, Lope de*

Vega, Calderón), подобно, как и названия костёлов и дворцов (*Иль Джезу – Il Gesù, палаццо Барберини – Palazzo Barberini*). Названия картин на чешском языке выделены курсивом – напротив русских кавычек («Прибытие Марии Медичи в Марсель» – *Vylodění Marie Medicejské v Marseille*).

6) Обмен согласованных и несогласованных определений (*Архитектура барокко – Barokní architektura*).

7) Изменение формулировки промежутка времени – Типично русские формулировки переписаны (В 1620-е гг. Рубенс много работал как портретист. – *Ve dvacátých letech 17. století pracoval Rubens především jako portrétista.*).

8) Перевод причастий – Большое количество причастий переведено в виде придаточных предложений или девербативов (..отражает сложность эпохи, *podготовившей* победу капиталистического строя.. – ..odráží složitost epochy, *která se připravuje na vítězství kapitalismu.*..)

9) Тире – Для русского текста характерно использование тире. В чешском тексте это не так принято, поэтому тире заменено запятыми или скобками, однако иногда тире оставлено (..завоевания в Голландии — первой капиталистической стране Европы. – ..výdobytky v Holandsku, prvním kapitalistickém státu v Evropě. // находят для старых типов построек — церквей, палаццо, вилл — новые конструктивные, композиционные и декоративные приемы – *nacházeli pro staré typy staveb (kostely, paláce a vily) nové konstruktivní, kompoziční a dekorativní metody*)

10) Обмен пассивной конструкции на активную – Пассивные конструкции опять типичны для русского текста, и потому на чешском языке предложение оправлено, чтобы в нем находилось подлежащее (Мастерски *использованы* в них сложный рельеф местности.. – *Autoři v nich mistrně využili náročný reliéf krajiny.*..).

11) Расширение текста – В некоторых случаях были в текст добавлены слова или формулировки (Национальное своеобразие не исключало, однако, общих черт. – *Tato národní svéráznost však nevyklučovala přítomnost společných rysů.* //..как в различных национальных школах, так и у отдельных мастеров. – ..a to jak v různých národních školách, tak i v rámci tvorby jednotlivých umělců.)

12) Разделение предложения – Некоторые длинные сложные предложения были разделены (Скульптурная группа в его трактовке утрачивает самостоятельность и включается как фрагмент в общую картину, рассчитанную на эффектные контрасты светотеневых и цветовых пятен,— разноцветный мрамор обрамления, серый гранит, претворенный в легкие облака, на фоне которых размещены фигуры, усиливают ее декоративность. – *Sousoší v jeho podání ztrácí samostatnost a je začleněno jako fragment do celkového obrazu založeného na efektním kontrastu šerosvitu, barevných skvrn a různobarevného mramoru orámování. Lehká oblaka, na kterých jsou rozmístěny postavy, jsou vytvořena z šedé žuly. Všechny tyto prvky společně zesilují dekorativnost sousoší.*)

13) Дополнение целого названия, объяснение – При переводе названий мест, в которых помещены произведения, я добавила полное название (Флоренция, *Уффици* - Florencie, *Galleria degli Uffizi* // «Воздвижение креста» (ок. 1610—1611 гг., Антверпен, *Собор*), – *Vztyčení kříže* (kolem 1610–1611, Antverpy, *Katedrála Milostivé Panny Marie*) //

В «Вакханалии» (1615—1620, Москва, ГМИИ) - V díle *Bakchanálie* (1615–1620, Moskva, *Státní muzeum výtvarných umění*)

14) Перевод обмыкания – В русском тексте находится много отрывков с обмыканием, которое на чешский язык нельзя переводит дословно (Сооруженные по его проекту два могучих крыла монументальной колоннады замкнули обширное пространство площади. - *Dvě křídla monumentální kolonády, vybudované podle jeho projektu, uzavřela rozsáhlý prostor náměstí.*)

15) Перевод деепричастий – При переводе деепричастий также произошел обмен порядка слов (*Служа* интересам феодального дворянства, французский абсолютизм протекционистской политикой обеспечил рост.. – *Francouzský absolutismus, který sloužil zájmům feudální šlechty, svou protekcionistickou politikou přispěl k rozvoji..*)

16) Обмен грамматической категории времени (Разметались складки монашеского одеяния Терезы, бессильно повисла нервная тонкая рука, запрокинута голова с прекрасным лицом, полуоткрытыми губами, с выражением экстатического блаженства и страдания. - *Terezin řeholní šat je rozevlán, tenká ruka bezvládně visí a hlava s krásným obličejem a pootevřenými ústy je zakloněná. Má výraz extatické blaženosti a utrpení.*)

17) Сокращение, упрощение – Для более естественного звучания высказывания были некоторые предложения немного сокращены или упрощены (По мере движения по площади и изменения точки зрения кажется, что колонны то сдвигаются теснее, то раздвигаются, и архитектурный ансамбль будто разворачивается перед зрителем. – *Při pohybu po náměstí a změně úhlu pohledu se zdá, že se sloupy pohybují, a že se architektonický komplex před divákem jakoby točí. // S porазительным мастерством размещает Бернини – Bernini mistrně umísťuje*). Это часто происходило при описании произведений («Портрет молодой женщины» (ок. 1625 г., Ленинград, Эрмитаж) чарует трепетом жизни, лиризмом юного образа. – *Portrét mladé ženy* (kolem 1625, Leningrad, Ermitáž) okouzluje svou živostí a půvabem mládí.)

18) Переформулирование – В некоторых случаях я решила переформулировать сложные высказывания (*Усилил эффект перспективного сокращения уходящей вглубь лестницы, Бернини добился иллюзии увеличения размеров лестницы и ее протяженности. – Efektem perspektivního zkrácení Bernini zdánlivě zvětšil a prodloužil schodiště.*) Вместе с тем я разделила предложение (*Стремление к широкому охвату действительности в искусстве* барокко созвучно передовому научному мировоззрению того времени, когда идеи Джордано Бруно и Галилея раскрывали перед человечеством новые горизонты познания вселенной. – *Baroko ve své snaze o umělecké zachycení skutečnosti koresponduje s tehdejší vědeckým světovým názorem. V té době Giordano Bruno a Galileo rozkrývali před lidstvem nové horizonty poznání vesmíru.*)

Коренные изменения текста я совершала только, когда это было надо. Однако, как говорится в теоретической части, при переводе научного текста важно, чтобы был правильно передан семантический уровень высказывания и текст был переведён качественно как целое.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ, Eva MINÁŘOVÁ a Jan CHLOUPEK. *Současná česká stylistika*. Praha: ISV nakladatelství, 2003, 342 s. ISBN 8086642003.

ČECHOVÁ, Marie, Marie KRČMOVÁ, Eva MINÁŘOVÁ a Jan CHLOUPEK. *Současná česká stylistika*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, 377 s. ISBN 978-80-7106-961-4.

GROMOVÁ, Edita, Milan HRDLIČKA a Vítězslav VILÍMEK. *Antologie teorie odborného překladu: výběr z prací českých a slovenských autorů*. 2., aktualiz. a rozš. vyd. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta, 2007, 243 s. ISBN 9788073683832.

HANÁKOVÁ, M. Termín z hlediska překladu odborného textu. In HRDLIČKA, M., – REDEK, R. *Hovory o překladu a tlumočení*. Praha: Interlingua servis, 1991. s. 88-107.

ILEK, B. Místo teorie odborného překladu v soustavě věd o překladu. In POPVIČ, A., ed. *Překlad odborného textu*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1977. s. 19-38.

JEDLIČKA, Alois, Miloslava REJMÁNKOVÁ a Věra FORMÁNKOVÁ. *Základy české stylistiky*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1970, 226 s.

JELÍNEK, Jaroslav, TĚSITELOVÁ, Marie a BEČKA, Josef Václav. *Frekvence slov, slovních druhů a tvarů v českém jazyce*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1961.

PAŘÍZKOVÁ, Zuzana. Odborný text o dějinách umění a terminologie. *Linguistica ONLINE* [online]. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity Brno, 25.08.2008, 1-18 [cit. 2022-04-03]. ISSN 1801-5336. Dostupné z: <https://www.phil.muni.cz/linguistica/art/parizkova/par-001.pdf>

POVEJŠIL, Jaromír, Vlasta STRAKOVÁ, Zlata KUFNEROVÁ, Zdena SKOUMALOVÁ a Milena POLÁČKOVÁ. *Překládání a čeština*. Jinočany: H&H, 1994, 264 s. ISBN 8085787148.

STEHLÍKOVÁ, Zuzana. *Jazyk a styl textů o dějinách umění* [online]. Brno, 2006 [cit. 2022-15-09]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/2zhn97/>. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Vedoucí práce prof. PhDr. Marie Krčmová, CSc.

SVOBODOVÁ, Jindřiška. *Stylistika a teorie textu*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2018, 115 s. Edice studijních materiálů. ISBN 978-80-244-5472-6.

ŽVÁČEK, Dušan. *Kapitoly z teorie překladu I: (odborný překlad)*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1995. ISBN 80-7067-489-X.

ŽVÁČEK, Dušan. *Úvod do teorie překladu (pro rusisty)*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1994, 54 s. ISBN 8070673537.

ВЛАДИМИРОВА Т. Л., *Язык и стиль научного текста: учебное пособие* /Т.Л. Владимирова; Национальный исследовательский Томский политехнический университет. – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2010. – 80 с.

КЛУШИНА Н. И.; МАЛЫГИНА Л. Е., *Стилистика научной речи и редактирование учебно-методических материалов*. М.: Меринос, 2018, 73 с. ISBN 978-5-6042130-3-2. <<http://lib.teacher.msu.ru/pub/3049>>

ПЛЕЩЕНКО, Т. П.; ФЕДОТОВА, Н. В.; ЧЕЧЕТ, Р. Г. *Стилистика и культура речи*. Мн: ТетраСистемс, 2001, 544 с. ISBN: 985-6577-71-3 <<http://nkozlov.ru/book/528-stilistika-i-kultury-rechi-uchebnoe-posobie.html>>

ПРОХОРОВА К. В. *Научный стиль: учебно-методическое пособие для студентов-журналистов*. Санкт-Петербург, СанктПетербургский государственный университет, 1998. <http://medialing.spbu.ru/upload/files/file_1394719715_6494.pdf>

ЮЛИН, С. А., *Особенности научного текста гуманитарной сферы знания*. В журнале Вестник МИТУ-МАСИ, 2020, № 2, с. 35-38.

Text originálu

История зарубежного искусства: учеб. пособие / под ред. М. Т. Кузьминой и Н. Л. Малыцевой, 4-е изд. М: Изобразительное искусство, 1984. 367 с.

Slovníky

NAJBRT, Václav. *Rusko-český slovník*. V Uh. Hradišti: A. Kiesswetter, 1938. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:fa71dfe0-4b84-11e3-9c86-005056827e51>

TROJAN, Raoul a Bohumír MRÁZ. *Malý slovník výtvarného umění*. Ilustroval Antonín KRYL. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1990, 238 s. ISBN 8004223389.

Краткий словарь терминов изобразительного искусства. Москва: Советский художник, 1961.

Umělecké monografie (podklad pro překlad obrazů)

KRSEK, Ivo. *Petrus Paulus Rubens*. Praha: Odeon, 1990, 109 s. Malá galerie, svazek 44. ISBN 80-207-0130-3.

LAMBERT, Gilles, NÉRET, Gilles, ed. *Caravaggio: 1571-1610: génius, který předběhl svou dobu*. Přeložil Jitka KŇOURKOVÁ. Köln: Taschen, c2010, 96 s. ISBN 978-3-8365-2378-3.

NEUMANN, Jaromír. *Caravaggio: [Obr. monografie*. Praha: Nakl. čs. výtvarných umělců, 1957.

RUBENS, Petrus Paulus a MATĚJČEK, Antonín. *Petr Pavel Rubens: [výbor z díla]*. Praha: Orbis, 1941.

Internetové slovníky a jiné příručky

LINGEA SLOVNÍKY. Slovníky.lingea.cz [online]. Dostupné z: <http://slovníky.lingea.cz>.

PŘEKLADAČ GOOGLE. Translate.google.cz [online]. Dostupné z: <https://translate.google.cz/>.

YANDEX.TRANSLATE. Translate.yandex.com [online]. Dostupné z: <https://translate.yandex.com/>.

PRÍLOHA – TEXT ORIGINÁLU

Введение

17 век

Семнадцатый век имел особое значение для формирования национальных культур нового времени. В эту эпоху завершился процесс локализации больших национальных художественных школ, своеобразие которых определялось как условиями исторического развития, так и художественной традицией, сложившейся в каждой стране — Италии, Фландрии, Голландии, Испании, Франции. Это позволяет рассматривать 17 в. как новый этап в истории искусства. Национальное своеобразие не исключало, однако, общих черт. Развивая во многом традиции эпохи Возрождения, художники 17 в. значительно расширили круг своих интересов и углубили познавательный диапазон искусства.

По сравнению с эпохой Возрождения искусство 17 в. сложнее, противоречивее в содержании и художественных формах. Целостное поэтическое восприятие мира, характерное для Возрождения, разрушается, идеал гармонии и ясности оказывается недостижимым. Но образ человека остается по-прежнему в центре внимания художника. Титаны, воспетые в произведениях искусства Возрождения, уступили место человеку, сознающему свою зависимость от общественной среды и объективных законов бытия. Его воплощение становится более конкретным, эмоциональным и психологически сложным. В нем обнаруживается бесконечное разнообразие и богатство внутреннего мира, ярче и определеннее выступают национальные черты, показывается его место в обществе. Реальная жизнь раскрывается художниками 17 в. в многообразии драматических коллизий и конфликтов, гротескно-сатирических и комедийных ситуаций. В литературе это время расцвета трагедии, комедии (Шекспир, Лопе де Вега, Кальдерон, Корнель, Расин, Мольер).

Художественная культура 17 в. отражает сложность эпохи, подготовившей победу капиталистического строя в развитых в экономическом отношении странах Европы. К началу 17 в. утверждаются революционные завоевания в Голландии — первой капиталистической стране Европы. В Англии совершается буржуазная революция 1640—1660 гг. общеевропейского масштаба. Во Франции складывается классический образец абсолютистского государства. Служа интересам феодального дворянства, французский абсолютизм протекционистской политикой обеспечил рост буржуазии. Однако феодализм был еще прочен. Испания, бывшая в 16 в. сильнейшей державой мира, превратилась в одно из отсталых реакционных государств Европы. В Италии и Германии при сохранении феодальной раздробленности формируется мелкодержавный княжеский деспотизм. Даже в Англии буржуазия делится властью с земельной аристократией.

В борьбе за прогрессивный путь развития европейских государств важную роль играли народные движения. Протест народных масс против абсолютистского гнета и хищничества эпохи первоначального накопления составлял основное содержание общественной жизни 17 в. Развитие культуры в той или иной степени испытывало ее воздействие. Выступления передовых мыслителей против феодализма были связаны с критикой католической церкви, вновь усиливающей свое влияние и сковывающей общественную мысль.

В то же время общий подъем экономики в передовых странах Европы, расцвет мануфактуры, торговли создали почву для прогресса точных и естественных наук. Великие открытия Галилея, Кеплера, Ньютона, Лейбница, Декарта в математике, астрономии, физике, философии способствовали утверждению материалистических идей (Бэкон, Гоббс, Локк, Спиноза), расширению и углублению представлений о природе и вселенной. В то время как для ученых эпохи Возрождения установление закономерностей явлений основывалось на опытном наблюдении единичного, индивидуального, мыслители 17 в. исходили в своих научных теориях из целостных систем и взглядов на мир.

В творчестве художников также утверждается более целостное и глубокое восприятие действительности. Получает новое истолкование понятие синтеза искусств. Отдельные виды искусства, как и отдельные произведения, утрачивают обособленность и стремятся к соединению друг с другом. Здания органически включаются в пространство улицы, площади, парка. Скульптура становится динамичной, вторгается в архитектуру и садовое пространство. Декоративная живопись пространственно-перспективными эффектами дополняет то, что заложено в архитектурном интерьере.

Стремление к широкому показу действительности привело в 17 в. к многообразию жанровых форм. В изобразительном искусстве наряду с традиционными мифологическими и библейскими жанрами самостоятельное место завоевывают светские: бытовой жанр, пейзаж, портрет, натюрморт.

Сложные взаимоотношения и борьба социальных сил порождают и разнообразие художественно-идейных течений. В отличие от предшествующих исторических периодов, когда искусство развивалось в рамках однородных больших стилей (романский стиль, готика, Возрождение), 17 в. характеризуют два больших стиля — барокко² и классицизм, элементы которых ярко выражены в архитектуре и в новом понимании синтеза искусств. Искусство барокко раскрывает сущность жизни в движении и борьбе случайных изменчивых стихийных сил.

В крайних проявлениях искусство барокко приходит к иррационализму, к мистике, воздействует на воображение и чувство зрителя драматическим напряжением, экспрессией форм. События трактуются в грандиозном плане, художники предпочитают изображать сцены мучений, экстазов или панегирики подвигам, триумфам.

В основе искусства классицизма лежит рациональное начало. Прекрасным с точки зрения классицизма является лишь то, что упорядочено, разумно, гармонично. Герои классицизма подчиняют свои чувства контролю разума, они сдержанны и величавы. Теория классицизма обосновывает разделение на высокие и низкие жанры. В искусстве классицизма единство достигается путем соединения и соответствия всех частей целого, сохраняющих, однако, самостоятельное значение. И для барокко, и для классицизма характерно стремление к обобщению, но мастера барокко тяготеют к динамичным массам, к сложным, обширным ансамблям. Часто черты этих двух больших стилей переплетаются в искусстве одной страны и даже в творчестве одного и того же художника, порождая в нем противоречия.

² Происхождение термина «барокко» не установлено (в переводе с итальянского — странный, вычурный).

Наряду с барокко и классицизмом в изобразительном искусстве возникает более непосредственное мощное реалистическое отражение жизни, свободное от стилевых элементов. Реалистическое направление является важной вехой в эволюции западноевропейского искусства. Его проявления необычайно разнообразны и ярки, как в различных национальных школах, так и у отдельных мастеров. 17 в. принадлежат величайшие мастера реализма — Караваджо, Веласкес, Рембрандт, Хальс, Вермер Дельфтский.

В 17 в. на первое место выступают те национальные школы, в искусстве которых были достигнуты высшие творческие результаты. Италия, Испания, Фландрия, Голландия, Франция быстро становятся влиятельными художественными центрами. В других европейских странах — Англии, Германии, Австрии, Чехии, Польше, Дании художественная культура сохраняет отпечаток локальных свойств и взаимосвязи с традицией предшествующих эпох.

ИТАЛИЯ

Наступление феодально-католической реакции начиная с середины 16 в. самым отрицательным образом сказалось на развитии итальянской культуры и искусства. Гуманистические светлые идеалы эпохи Возрождения вытесняются настроениями пессимизма и тревоги, усилившимися индивидуалистическими тенденциями. И все же идеи свободомыслия и демократии не были уничтожены. Об этом свидетельствуют восстания в Неаполе и Сицилии, утопический коммунизм Кампанеллы, автора книги «Город Солнца», деятельность ряда прогрессивных художников Италии этого времени.

В обстановке политического и экономического упадка, утраты самостоятельности рядом разрозненных итальянских государств, социального закрепощения и обнищания народных масс, обострившихся классовых противоречий характер искусства решительно изменяется. В нем резко обозначаются контрасты между реакционным, условно-декоративным и прогрессивным реалистическим направлениями.

С усилением католицизма и феодальной реакции связано формирование стиля барокко, одним из главных центров которого становится Рим. Церковь, в частности утверждающий свое международное могущество орден иезуитов, и светские правители стремились использовать искусство в своих целях, внушить широким народным массам чувство благоговения перед властью, поразить и ослепить ее великолепием, потрясти и увлечь примерами подвигов и мученичеств ревнителей церкви. Отсюда тяготение мастеров барокко к грандиозным размерам, сложным формам, монументальной приподнятости, пафосу — поиски средств, усиливающих действенность создаваемых образов. Отсюда и идеализация образных решений, драматизация сюжетов, повышенная эмоциональность, гиперболичность, преувеличение натуралистических эффектов, обилие и богатство аксессуаров и деталей, использование сложных ракурсов, световых и цветовых контрастов, призванных создавать обманчивое впечатление «живых картин».

В барочном синтезе искусств скульптура и живопись подчиняются архитектуре, находясь с ней в постоянном взаимодействии. Красочные росписи украшают купола, плафоны и стены, создают иллюзию необъятного пространства. Полная динамики скульптура живописна и неотделима от архитектуры. Создатели обширных

архитектурных и декоративных ансамблей включают в их состав и природу, преобразованную рукой человека. Они объединяют площади и улицы, примыкающие к наиболее представительным зданиям, колоннадами, террасам, скульптурами, фонтанами и каскадами. Стремление к широкому охвату действительности в искусстве барокко созвучно передовому научному мировоззрению того времени, когда идеи Джордано Бруно и Галилея раскрывали перед человечеством новые горизонты познания вселенной.

Архитектура. Архитектура барокко служила утверждению идей католицизма и абсолютизма, но в ней нашли отражение прогрессивные тенденции архитектуры, которые выявились в планировке городов, площадей, зданий, рассчитанных на массы народа. Блестящим центром барочной архитектуры стал католический Рим. Истоки барокко были заложены в позднем творчестве Виньолы, Палладио и особенно Микеланджело. Архитекторы барокко не вводят новые типы зданий, но находят для старых типов построек — церквей, палаццо, вилл — новые конструктивные, композиционные и декоративные приемы, которые в корне меняют форму и содержание архитектурного образа. Они стремятся к динамичному пространственному решению, к трактовке объемов живописными массами, применяют сложные планы с преобладанием криволинейных очертаний. Они разрушают тектоническую связь между интерьером и фасадом здания, повышая эстетическое и декоративное воздействие последнего. Свободно используя античные ордерные формы, они усиливают пластичность и живописность общего решения.

Особое внимание уделяется разработке типа храма, в котором уже с конца 16 в. нарастают черты барокко. Сложен по построению пронизанный движением фасад церкви иезуитского ордена — Иль Джезу (1568 — 1584, Джакомо Виньола; фасад — 1575, Джакомо делла Порта). Неравномерное вертикальное членение стен сдвоенными пилястрами усиливает их пластичность, а концентрация ордерных элементов к центру подчеркивает направление движения. Полукруглый фронтон, вынесенный над входным порталом первого этажа, и мощные декоративные волюты второго этажа связывают оба этажа, вызывая впечатление целостности фасада, динамичности и повышенной эмоциональности. Активизируется и внутреннее пространство храма, расширяется и выделяется центральный неф. Мощные профилированные карнизы, уводящие взгляд вглубь, создают движение к алтарю и центральному куполу. В 17 в. архитектурные формы становятся еще динамичнее и напряженнее.

Борромини. Свое крайнее выражение иррациональности, экспрессивности и живописности барокко находит в творчестве Франческо Борромини (1599—1667). Не считаясь с логикой конструкций и возможностями материалов, он заменяет прямые линии и плоскости изогнутыми, скругленными, извивающимися.

На чередовании вогнутых и выпуклых линий, расположенных по форме ромба, строит он план небольшой церкви Сан-Карло у четырех фонтанов в Риме (1634—1667). Её сложный волнообразный фасад, расчлененный двухъярусной колоннадой, украшен декоративной скульптурой, глубокими нишами, овальными живописными панно, которые разрывают карниз и нарушают равновесие композиции. Дробная пластика стен,

беспокойный ритм окон, сложно профилированные горизонтальные тяги подчеркивают напряженный динамизм здания.

Дворцы и виллы. Большое место в барочной архитектуре принадлежит дворцам, горделиво-нарядным, с выступающими по сторонам главного корпуса флигелями-крыльями, открытыми почетными дворами. Представительность и величие в них сочетаются с великолепием (палаццо Барберини в Риме). Необычайно красивы загородные виллы, окруженные садами, расположенными террасами на склонах холмов (вилла д'Эсте в Тиволи). Мастерски использованы в них сложный рельеф местности, богатство южной растительности, водоемы, сочетающиеся с павильонами, скульптурными группами. Предназначавшиеся для аристократических заказчиков, такие ансамбли в известной мере отражали и тот интерес к природе, который проявляли ученые-естествоиспытатели 17 в.

Важное значение принципы барокко имели не только для развития композиции городского и паркового ансамбля, но и для градостроительства. Архитекторы барокко создали планировочную систему, упорядочив хаотическую застройку средневекового города, придали улицам прямолинейные очертания, завершив их площадями, которые в свою очередь стали объектами архитектурных композиций.

Новые градостроительные принципы были воплощены в Риме, который именно в этот период приобрел свой неповторимый облик. По проекту Доменико Фонтана было осуществлено сооружение ансамбля площади дель Пополо с расходящимися от нее тремя лучами центральных улиц, плотно застроенных зданиями. Многочисленные обелиски и фонтаны завершили площадь, организуя пространство уходящими ввысь строгими вертикалями монументов, динамикой падающей воды, разнообразием и богатством пластических форм, неистощимой выдумкой композиционных построений. К наиболее совершенным созданиям такого типа относятся фонтаны Четырех рек на площади Навона и фонтан Тритона на площади Барберини, исполненные Бернини.

Бернини. Подобно мастерам Возрождения, основоположник стиля зрелого барокко Лоренцо Бернини (1598—1680) был разносторонне одаренным человеком. Архитектор, скульптор, живописец, гениальный декоратор, он исполнял в основном заказы римских пап и возглавлял официальное направление итальянского искусства. Одно из самых характерных его сооружений — церковь Сант-Андреа аль Квиринале в Риме (1653—1658).

Крупнейшая архитектурная работа Бернини — окончание многолетнего строительства собора св. Петра в Риме и оформление площади перед ним (1656—1667). Сооруженные по его проекту два могучих крыла монументальной колоннады замкнули обширное пространство площади. Расходясь от главного, западного фасада собора, колоннады образуют сначала форму трапеции, а затем переходят в громадный овал, подчеркивающий особую подвижность композиции, призванной организовывать движение массовых процессов. 284 колонны и 80 столбов высотой по 19 м составляют эту четырехрядную крытую колоннаду, 96 больших статуй венчают ее аттик. По мере движения по площади и изменения точки зрения кажется, что колонны то сдвигаются теснее, то раздвигаются, и архитектурный ансамбль будто разворачивается перед зрителем. Мастерски включены в оформление площади декоративные элементы: зыбкие

струи воды двух фонтанов и стройный египетский обелиск между ними, которые акцентируют середину площади.

По выражению самого Бернини, площадь, «подобно распростертым объятиям», захватывает зрителя, направляя его движение к фасаду собора (архитектор Карло Мадерна), украшенного грандиозными приставными коринфскими колоннами, которые возвышаются и господствуют над всем этим торжественным барочным ансамблем. Подчеркнув пространственность общего решения сложной по форме площади и собора, Бернини определил и главную точку зрения на собор, который на расстоянии воспринимается в своем величавом единстве. Пристроенная архитектором Мадерна в начале 17 в. базиликальная часть его вместе с декоративным фасадом объединяется с центрической купольной постройкой Микеланджело.

Бернини хорошо знал и учитывал законы оптики и перспективы. С дальней точки зрения, сокращаясь в перспективе, поставленные под углом колоннады трапециевидной площади воспринимаются прямыми, а овальная площадь — кругом. Эти же свойства искусственной перспективы умело применены при сооружении парадной Королевской лестницы («Скала реджа», 1663—1666), соединяющей собор св. Петра с Папским дворцом. Она производит грандиозное впечатление благодаря точно рассчитанному постепенному сужению лестничного пролета, кессонированного свода перекрытия и уменьшению обрамляющих ее колонн. Усилив эффект перспективного сокращения уходящей вглубь лестницы, Бернини добился иллюзии увеличения размеров лестницы и ее протяженности.

Во всем блеске мастерство Бернини-декоратора проявилось при оформлении интерьера собора св. Петра. Он выделил продольную ось собора и его центр — подкупольное пространство роскошным бронзовым киворием (балдахином, 1624—1633), в котором нет ни одного спокойного контура. Все формы этого декоративного сооружения волнуются. Круто вздымаются витые колонны к куполу собора; с помощью фактурного разнообразия бронза имитирует пышные ткани и бахрому отделки.

Скульптура. *Бернини.* В соборе св. Петра находятся и виртуозно исполненные скульптурные произведения Бернини — алтарная кафедра св. Петра (1657—1666) с фигурами отцов церкви, святых и ангелов, сверкающая позолотой, привлекающая бурной динамикой и масштабностью. В интерьерах собора в капеллах размещены пышные папские надгробия; статуи святых в стремительных движениях и поворотах, с экспрессивной мимикой и жестикуляцией как бы разыгрывают драматические сцены оплакивания и прославления. Декоративную скульптуру Бернини уподобляет своеобразной картине, располагая ее то в глубоких нишах, то перед стеной, используя цветовые эффекты, достигнутые сочетанием различных материалов: бронз, позолоты, разноцветных мраморов.

Наряду с барочной декоративной пластикой Бернини создает ряд статуй и портретов, подчас перерастающих рамки барочного искусства. Характер его новаторских исканий ясно ощутим в страстно патетической статуе «Давид» (1623, Рим, галерея Боргезе). В противовес завершенному действию в статуях Донателло в Верроккьо, спокойно-уравновешенным гармоничным героям эпохи Возрождения, Бернини, словно развивая идею Микеланджело, изображает Давида в момент схватки в неистовом порыве ярости, полным драматического пафоса. Герой приготовился с помощью пращи метнуть камень в своего врага. Его фигура в резком развороте и наклоне, нарушающем композиционное

равновесие, требует обхода и рассмотрения с разных сторон. Лицо полно ненависти, губы гневно сжаты, взгляд яростен. В скульптуре Бернини намечаются черты реализма нового типа, включающего множество конкретных ощущений и наблюдений.

Тонкость жизненного наблюдения пронизывает позднее произведение Бернини — алтарную группу «Экстаз св. Терезы» (1645—1652, Рим, церковь Санта-Мария делла Виттория), послужившую образцом для многих барочных ваятелей не только в Италии, но и в других странах.

С поразительным мастерством размещает Бернини в алтаре, среди расступающихся колонн мраморные фигуры парящей в облаках Терезы и ангела. Это изображение мистического видения скульптор претворяет в образы, исполненные трепета жизни. Разметались складки монашеского одеяния Терезы, бессильно повисла нервная тонкая рука, запрокинута голова с прекрасным лицом, полуоткрытыми губами, с выражением экстатического блаженства и страдания. Душевное движение передано с невиданной ранее убедительностью. Тереза не видит ангела, но ощущает его присутствие всем существом. Обе мраморные фигуры кажутся совершенно реальными и в то же время представляют зрелище, полное мистического настроения. Сочетание в одном произведении реальности и вымысла способствует созданию впечатления двойственности, столь характерной для искусства барокко в целом. Церковная идея находит здесь свою конкретную, убедительную чувственную оболочку в пышном зрелище, которое захватывает зрителя своей необычностью. В стремлении к иллюзионизму Бернини порывает с тектоническим принципом скульптуры Возрождения. Скульптурная группа в его трактовке утрачивает самостоятельность и включается как фрагмент в общую картину, рассчитанную на эффектные контрасты светотеневых и цветовых пятен,— разноцветный мрамор обрамления, серый гранит, претворенный в легкие облака, на фоне которых размещены фигуры, усиливают ее декоративность.

Новаторство Бернини проявилось и в многочисленных портретах, скульптурных бюстах. Бернини видел и понимал человеческое лицо как пластическое целое, находящееся в постоянном движении. С поразительной остротой передавал он характеры портретируемых. В портрете кардинала Боргезе (1632, Рим, галерея Боргезе) он воссоздал многогранный образ самоуверенного, надменного, умного и властолюбивого человека. Смело обобщая пластическую форму, тонко обыгрывая детали, скульптор добивался передачи наиболее существенных черт модели, осязаемости фактуры материалов. Созданный Бернини пышный репрезентативный портрет Людовика XIV — французского «короля-солнца» (1665, Версаль) послужил образцом для подражания барочным скульпторам.

Живопись. Барокко было господствующим стилем итальянского искусства 17 в., и прежде всего в архитектуре и скульптуре. Но наряду с ним существовало реалистическое направление, которое нашло наиболее полное выражение в произведениях Караваджо, оказавшего громадное воздействие на развитие всей реалистической живописи Европы.

Караваджо. Микеланджело Меризи да Караваджо (1575—1610), прозванный так по местечку в Ломбардии, откуда был родом, получил художественное образование в Милане. Биографы рисуют его человеком бурного неуживчивого характера, неистового темперамента, необычайно упорным в достижении поставленной цели. Всю

жизнь сохранял он верность своим убеждениям и внутреннюю независимость. Караваджо был художником огромной творческой смелости. Прекрасно зная жизнь простого народа, он сделал его своим героем. Первые годы жизни художника в Риме, куда он прибыл около 1590 г., были суровыми. Для заработка он писал цветы и фрукты на картинах других художников, а затем стал самостоятельно создавать своеобразные жанровые сцены и натюрморты. Изображая уличных мальчишек, посетителей кабачков, корзины с фруктами, он одним из первых утвердил право на существование этих жанров. Главное в его произведениях — не повествование, но характерный типаж.

К числу таких картин относится «Юноша с лютней» (ок. 1595, Ленинград, Эрмитаж). Перед ним на столе лежат скрипка, ноты, фрукты. С отточенным мастерством написаны все эти предметы в своей плотной округлости, вещественности, осязаемости. Светотенью пролеплено лицо и фигура, темный фон подчеркивает насыщенность выступающих вперед светлых тонов, предметность всего представленного. Караваджо утверждает превосходство непосредственного воспроизведения жизни. Болезненному изяществу, еще распространенного маньеризма и патетике развивающегося барокко он противопоставляет простоту и естественность повседневного. Обобщая формы, выявляя существенное, он наделяет значительностью и монументальностью самые простые предметы. Его композиции со срезанными по пояс фигурами точно построены, в них есть строгая закономерность, целостность, замкнутость, сближающие Караваджо с мастерами Возрождения. Это придает монументальность и значительность не только его бытовым, но и религиозным сценам, таким, например, как «Неверие Фомы» (ок. 1603 г., Флоренция, Уффици; вариант — Потсдам, картинная галерея Сан-Суси).

Удивительная конкретность и материальность форм отличают заказные религиозные произведения художника, принесшие ему скандальную известность необычной жизненностью и демократизмом. Смело трактует Караваджо религиозные образы, не боясь грубости и резкости, сообщая им черты сходства с простонародьем. Он находит своих героев среди рыбаков, ремесленников, солдат — людей цельных, наделенных силой характера. Резкими контрастами светотени он усиливает мощную, почти пластическую моделировку форм, приближая фигуры к переднему плану картины, показывая их в сложных ракурсах, подчеркивает их значимость, монументальность.

Как жанровая сцена решена композиция «Призвание апостола Матфея» (1599—1600, Рим, капелла Контарелли в церкви Сан-Луиджи деи Франчези), где изображены двое юношей в модных по тем временам костюмах, с любопытством взирающих на входящего Христа. К Христу обратил взор Матфей, в то время как третий юноша, не поднимая головы, продолжает подсчитывать деньги. Яркий луч света, проникнув в открытую дверь, вырывает из мрака комнаты живые, острохарактерные фигуры. Светотеневое решение способствует не только выявлению объемов форм, но и усиливает драматическую действенность, эмоциональность изображения.

Крепкими, полнокровными людьми предстают в произведениях Караваджо святые и великомученики: простодушный грубоватый Матфей, суровые, вдохновенные Петр и Павел. Ничего необычного нет и в их пластически-осязаемых фигурах. Большая часть композиции «Обращение Савла» (1600—1604, Рим, церковь Санта-Мария дель Пополо) занята изображением коня, под копытами которого видна озаренная ярким светом фигура распростертого молодого Савла, представленного в необычайно сложном ракурсе. Используя оптические эффекты, художник добивается монументальности и силы общего решения.

В поздних работах Караваджо усиливается драматизм мировосприятия и вместе с тем проявляется еще большее тяготение к монументализации. Единство и напряженность действия, настроения, законченность и неповторимость композиционных построений, поразительная мощь светотеневой моделировки сообщают им характер реальных сцен, полных больших чувств и мыслей.

От картины к картине нарастает трагическая сила образов Караваджо. В «Положении во гроб» (1604, Рим, Ватиканская пинакотекa) на глубоком темном фоне ярким светом выделяется тесно сплоченная группа близких Христу людей, опускающих его тело в могилу. Они грубоваты и сдержанны в своих чувствах, но движение каждого отмечено особой собранностью. И только вздетые в патетическом порыве отчаяния руки Марии оттеняют суровую скорбь остальных персонажей, составляя контраст с давящей тяжестью безжизненного тела Христа. Могильная плита, у края которой остановились несущие тело, подчеркивает статуарность, монолитность всей группы, уподобленной своеобразному монументу. Точка зрения снизу усиливает впечатление величественности.

Огромной эмоциональности добивается художник в композиции «Успение Марии» (1605—1606, Париж, Лувр), захватывающей искренностью переживаний, которые выражены в позах, жестах, лицах скорбных учеников Христа, окруживших ложе усопшей. Все здесь подчинено выражению горестного сознания трагичности жизни, неизбежности ее конца. По существу, это образы мужественных людей из народа, наделенные глубиной восприятия, значительностью и вместе с тем непосредственностью выражения сложных душевных движений. Острота наблюдений в характеристике каждого персонажа соединяется с монументальной лаконичностью и трагическим величием.

Суровый реализм Караваджо не был понят его современниками, приверженцами «высокого искусства». Обращение к натуре, которую он сделал непосредственным объектом изображения в своих произведениях, и правдивость ее трактовки вызвали множество нападок на художника со стороны духовенства и официальных лиц. Вспыльчивый нрав Караваджо и постоянные столкновения с окружающими усугубляли жизненные трудности. Убив во время игры в мяч своего партнера, он был вынужден бежать из Рима. Последние годы его жизни прошли в скитаниях.

Воздействие Караваджо на развитие реализма в европейском искусстве было огромным. В самой Италии нашлось много его последователей, получивших название караваджистов. Но еще значительнее было его влияние за рубежами Италии. Ни один крупный живописец того времени не прошел мимо увлечения караваджизмом, явившимся важным этапом на пути европейского реалистического искусства.

Болонская академия. На рубеже 16—17 вв. в связи с общими культурными изменениями и как реакция на маньеризм складывается академическое направление в живописи. Его принципы были заложены в одной из первых художественных школ Италии, в так называемой Болонской академии. Основателями ее были братья Караччи: Лодовико, Агостино и Аннибале, которые стремились к широкому использованию ренессансного наследия, призывая наряду с этим к изучению природы. Однако натура, с их точки зрения, должна была перерабатываться и облагораживаться в соответствии с идеалами и канонами красоты, которые они видели в искусстве Высокого Возрождения.

Их «Академия направленных на истинный путь» была открыта в 1585 г. и явилась прообразом позднейших художественных академий. Это была большая мастерская, в которой преподавали не только практические, но и теоретические предметы: перспективу, анатомию, историю, мифологию, рисование с античных слепков и живопись. Вместо цеховой выучки у отдельных художников ученик получал возможность обучаться основам теории и практики по единой разработанной педагогической системе, закрепляющей художественный опыт прошлого. Однако при всем положительном значении, которое имела академическая система обучения в области рисунка, живописи, скульптуры, основ перспективы, она подходила к изучению художественного наследия с идеалистических позиций, превознося достигнутые ранее результаты непревзойденным идеалом. Принцип изучения природы, действительности постепенно был вытеснен эклектичным подражанием ренессансным художникам, установлением штампов и норм, тормозящих поступательное развитие искусства, обращенного к жизни.

Аннибале Карраччи. Наиболее талантливым из братьев Карраччи был Аннибале (1560—1609), автор ряда алтарных образов и картин на мифологические сюжеты. Совместно с братьями он расписал палаццо Фарнезе в Риме (1597—1604). Цикл фресок на темы любви богов украшает свод галереи и часть стен. Больше плафонные композиции и окружающий их фриз, составленный из прямоугольных панно и круглых медальонов, между которыми расположены сидящие атланты, образуют сложную, законченную систему декора. В расположении фресок Карраччи исходил из принципов, примененных Микеланджело в Сикстинской капелле, однако их образы утрачивают ту значительность и глубину, которые были свойственны крупным мастерам Возрождения. Введение пышных обрамлений, имитирующих скульптуру, и погоня за иллюзорной пространственностью приводят к господству принципов декоративности.

Академия братьев Карраччи нашла большое число приверженцев и последователей, в числе которых были Гвидо Рени (1575—1642), возглавивший после Карраччи болонскую школу, и Гверчино (Франческо Барбьери, 1591—1666), испытавший сильное воздействие Караваджо. Принципы Академии распространились далеко за пределами Болоньи и Рима.

Декоративное искусство барокко. Многие художники второй половины 17 в. в погоне за созданием «большого стиля» отходят от сдержанной манеры своих учителей, развивая и доводя до крайностей их искания в области декоративных решений. В соответствии с барочными пышными сооружениями, отвечающими запросам времени и требованиям заказчиков поражать зрителя, живописцы расписывают плафоны многочисленных церквей и дворцов композициями на религиозные и мифологические сюжеты, полными динамики и ярких красок. Они добиваются иллюзионистических прорывов плафонов, словно открывающих облачное небо и парящих в нем ангелов и святых. Сложнейшие ракурсы, движения фигур, перспективные построения исполнены с виртуозным мастерством. Однако поиски все более сложных декоративных приемов привели к полной утрате интереса к раскрытию внутреннего содержания образа.

Необычайной пышностью, нарядной праздничностью красок отличаются росписи Пьетро да Кортонна (1596—1669) в палаццо Барберини (1633—1639). Еще более усложнены декоративные композиции Джованни Баттиста Гаулли (1639—1709), расписавшего плафон, купол, конху апсиды церкви Иль Джезу в Риме (1672—1683).

Головокружительные перспективные и иллюзорные эффекты применяет Андреа Поццо (1642—1709) в росписях церкви Сант-Иньяцио в Риме (1691—1694).

Наряду с официальным барочным направлением, господствовавшим в крупных центрах, на протяжении всего 17 в. в провинциях продолжали работать многие художники, сохранявшие в своем творчестве традиции реализма. Среди них выделяется особой эмоциональной насыщенностью и своеобразием богатого сдержанного колорита искусство болонца Джузеппе Мария Креспи (1664—1747), пролагающего пути развития реализма последующего периода.

ФЛАНДРИЯ

Семнадцатый век был временем создания национальной художественной школы живописи Фландрии. Как и в Италии, господствующим направлением здесь стало барокко. Однако фламандское барокко во многом существенно отличается от итальянского. Барочные формы наполнены чувством клокочущей жизни и красочного богатства мира, ощущением стихийности силы могучего человека и плодоносящей природы. В рамках барокко во Фландрии в большей мере, чем это было в Италии, получают развитие реалистические черты.

Особенности художественной культуры Фландрии — жажда познания мира, народность, жизнерадостность, торжественная праздничность — с наибольшей полнотой выразились в живописи. Фламандские живописцы запечатлели в своих полотнах опозитизированную чувственно-материальную красоту природы и образ цельного сильного человека, исполненного здоровья, неиссякаемой энергии.

Задача украшения родовых замков, дворцов аристократии и богатого городского патрициата, а также католических храмов способствовала широкому распространению в живописи мощного декоративизма, основанного на колористических эффектах.

Период расцвета национальной культуры и искусства Фландрии охватывает первую половину 17 в., он обусловлен особенностями ранней буржуазной революции конца 16 в. Северные провинции Нидерландов, завоевавшие в борьбе против испанского владычества независимость, образовали Голландскую буржуазную республику. Феодалное дворянство южных провинций Фландрии вместе с крупной буржуазией пошло на компромисс с испанской монархией — во Фландрии сохранялся испанский протекторат, господство католической церкви, феодальные порядки. Торговое значение городских коммун ослабело, хотя они не утратили экономической роли и оказывали воздействие на формирование национальных черт народной фламандской культуры.

Поражение освободительного движения в Южных Нидерландах не смогло остановить роста экономики страны. Пробудившаяся в ходе революции духовная энергия народа создала почву для мощного подъема творческих сил, что обусловило бурный расцвет фламандской культуры и искусства. Фландрия — страна крестьянства — славилась возникшими еще в средневековье своеобразными формами народной праздничной культуры, в которой ярко проявлялся культ природы, стихийных могучих сил человека, связанных с прославлением плодородия. Массовые карнавальные действия, свадьбы, игры, празднества бобового короля были излюбленными в народе. Они породили образы и темы, ставшие типичными для фламандской живописи 17 в., оттеснявшими религиозную живопись с ее догматическим католическим содержанием.

Живопись. В начале 17 в. во фламандском искусстве были окончательно преодолены средневековые религиозные формы и жанры. Распространялись светские сюжеты и жанры: исторический и аллегорический, мифологический, портретный и бытовой жанр, пейзаж. Вслед за маньеризмом из Италии проникли академизм болонской школы и караваджизм. На основе скрещивания реалистической традиции старонидерландской живописи и караваджизма развивалось реалистическое направление, достиг расцвета монументальный стиль барокко.

Крупнейшим художественным центром Фландрии со второй половины 16 в. стал Антверпен, сохранявший значение крупного европейского денежного рынка.

Рубенс. Главой фламандской школы живописи, одним из величайших мастеров кисти прошлого был Питер Пауль Рубенс (1577—1640). В его творчестве ярко выражены и мощный реализм, и национальный своеобразный вариант стиля барокко. Всесторонне одаренный, блестяще образованный, Рубенс рано созрел и выдвинулся как художник огромного творческого размаха, искренних порывов, смелых дерзаний, бурного темперамента. Прирожденный живописец-монументалист, график, архитектор-декоратор, оформитель театральных зрелищ, талантливый дипломат, владевший несколькими языками, ученый-гуманист, он пользовался почетом при княжеских и королевских дворах Мантуи, Мадрида, Парижа, Лондона.

Рубенс — создатель огромных барочных патетических композиций, то запечатлевающих апофеоз героя, то исполненных трагизма. Сила пластического воображения, динамичность форм и ритмов, торжество декоративного начала составляют основу его творчества.

Рубенс родился в городе Зигене (Германия), куда, спасаясь от преследований инквизиции, эмигрировал его отец. Образование получил в латинской школе Антверпена, живописи обучался у романиста Отто ван Веениуса и Ван Ноорта, приверженца национальной традиции. Поездка в Италию, где он изучал творчество Микеланджело, Леонардо да Винчи, Тициана, Веронезе, Корреджо, Караваджо, а также памятники античности, способствовала быстрому творческому росту.

По возвращении в 1608 г. в Антверпен Рубенс стал придворным художником испанской наместницы Нидерландов. Его слава быстро росла. Многочисленные заказы побудили Рубенса организовать живописную мастерскую, в ней работали лучшие художники страны. Своими графическими работами Рубенс формировал национальную школу граверов.

Ранние (антверпенский период) произведения Рубенса (до 1611 —1613 гг.) хранят отпечаток влияния венецианцев и Караваджо. В это же время проявилось свойственное ему чувство динамики, изменчивости жизни. Он писал огромные полотна, которых не знали нидерландцы в 16 в. Особое внимание уделял созданию алтарных композиций для католических храмов. В них перед зрителями разыгрывались сцены страданий и мученической смерти, вместе с тем нравственной победы гибнущего героя, как бы напоминавшие о недавно минувших драматических событиях нидерландской революции. Так решено «Воздвижение креста» (ок. 1610—1611 гг., Антверпен, Собор), где поднятый ввысь крест с могучей фигурой озаренного узким снопом света Христа господствует над трупной отчаявшихся, скорбящих близких и враждебных им палачей, а также богохульных стражников. Прекрасная голова Христа, вдохновенного

и страдающего, мужественного и полного спокойствия духа, является «кульминационной и самой выразительной нотой поэмы, иными словами ее верховной строфой» (Фромантен). «Воздвижение креста» показывает, как переосмысливал фламандский живописец опыт итальянцев. У Караваджо Рубенс заимствовал мощную светотень и пластическую убедительность форм. Вместе с тем выразительные фигуры Рубенса исполнены патетики, охвачены стремительным напряженным движением, какие были чужды искусству Караваджо. Склоненное порывом ветра дерево, ярость усилий атлетически сложенных палачей, поспешно поднимающих крест, резкие ракурсы сплетающихся друг с другом фигур, беспокойные блики света и тени, скользящие по трепещущим от напряжения мышцам, — все сливается в единый стремительный порыв, объединяющий и человека, и природу. Рубенс охватывает целое в его многообразном единстве. Каждая индивидуальность раскрывает характер во взаимодействии с другими персонажами. Рушатся принципы классической композиции искусства Возрождения с типичной для нее замкнутостью и изолированностью изображаемой сцены. Пространство картины решается как часть необъятного окружающего мира. Это впечатление подчеркнуто диагональю креста, словно вырывающегося за пределы рамы смелым срезом дерева и фигур. Монументальные алтарные композиции Рубенса органически включались в барочную пышность церковного интерьера, захватывали зрелищностью, интенсивностью стиля, напряженными ритмами («Снятие с креста», 1611—1614, Антверпен, Собор).

Свежесть восприятия жизни и стремление придать изображенному убедительность правды составляют существо его произведений. Герои античных мифов, христианских легенд, современные ему исторические деятели и люди из народа живут в его полотнах неутомимой жизнью, воспринимаются как часть могучей первозданной природы. Картины Рубенса раннего периода отличаются красочностью палитры, в которой чувствуется глубокий жар и звучность, они проникнуты патетикой чувств, до тех пор неведомых нидерландскому искусству, тяготевшему к интимности, к поэзии повседневного.

Рубенс был большим мастером картин на мифологические и аллегорические темы. Традиционные образы народной фантазии давали ему повод для изображения героических чувств и подвигов. Подобно античным мастерам, Рубенс видел в человеке совершенное создание природы. Отсюда особый интерес художника к изображению живого человеческого тела. Он ценил в нем не идеальную красоту, но полнокровную, с избытком жизненных сил. Рассказы о подвигах античных богов и героев — свободные импровизации Рубенса, посвященные прославлению красоты жизни, радости существования. В «Вакханалии» (1615—1620, Москва, ГМИИ), изображающей празднество в честь бога вина Вакха, мифологические образы — носители природного стихийного начала, плодородия, неиссякаемого жизнелюбия.

Со второго десятилетия 17 в. усиливается драматическая динамика композиций Рубенса. Движение пластических масс, патетика жестов подчеркиваются экспрессией развевающихся тканей, бурной жизнью природы. Сложные композиции строятся асимметрично по диагонали, эллипсу, спирали, на противопоставлении темных и светлых тонов, контрастах цветовых пятен, с помощью множества переплетающихся волнообразных линий и арабесок, объединяющих и пронизывающих группы. В «Похищении дочерей Левкиппа» (1619—1620, Мюнхен, Старая пинакотекка) драматизм страстей, захватывающих героев, достигает апогея. Тела молодых женщин, борющихся с похитителями, вздыбленные кони образуют сложный по линейным

и цветовым ритмам узор — он подчеркивает структуру композиции. Беспокойный силуэт группы разрывается бурными жестами. Патетика композиции усиливается низким горизонтом, благодаря которому фигуры героев возвышаются над зрителем и четко смотрятся на фоне бурного неба.

Рубенс часто обращался к темам борьбы человека с природой, к сценам охоты: «Охота на кабана» (Дрезден, Картинная галерея), «Охота на львов» (ок. 1615 г., Мюнхен, Старая пинакотека; эскиз — Ленинград, Эрмитаж). Ярость схватки, физическое и духовное напряжение доведены до предельного накала. Трепет жизни передан художником во всех явлениях материального мира, его природных формах.

Живописное дарование Рубенса достигло расцвета в 1620-е гг. Цвет стал основным выразителем эмоций, организующим началом композиций. Рубенс отказался от локального цвета, перешел к тональной многослойной живописи по белому или красному грунту, сочетал тщательность моделировки с легкой эскизностью. Голубые, желтые, розовые, красные тона даны в соотношениях друг с другом в тонких и богатых оттенках, они подчиняются основному серебристо-жемчужному или теплему оливковому. Нежные голубоватые тени, легко моделирующие объемы, красноватые рефлексy, скользящие и вспыхивающие, наполняют формы трепетом жизни, художник подчеркивает силу одних тонов и мягкость других. Цвет отдельных предметов передается плотным слоем корпусных красок. Там, где нужно, грунт и подмалевок просвечивают сквозь активные цвета. Поверх корпусных красок наносятся прозрачные слои жидкой лессировки, усиливающие глубину тона, свежесть и легкость живописи, смягчающей контуры, светлые места выделяются густыми бликами. Создается впечатление изменчивости предмета, окутанного вибрирующей световоздушной средой.

Эти особенности лучистой палитры Рубенса характеризуют шедевр Эрмитажа — картину «Персей и Андромеда» (1620—1621), прославляющую рыцарскую доблесть героя, победившего морское чудовище, в жертву которому предназначалась Андромеда. Рубенс воспевает великую силу любви, преодолевающую препятствия. Героическая тема раскрыта живописно-пластическими средствами, напряженной внутренней динамикой линий, форм, ритмов. В ярости застыло лицо Медузы, поражающей дракона смертоносным взглядом. Грозно сверкает металл доспехов Персея. Радостно возбужден торжествующий могучий Пегас. Взволнованное ритмическое движение, пронизывающее композицию, подобно вихрю, воспринимается как отзвук недавней битвы. По мере приближения к Андромеде оно замирает и едва ощущается в трепете плавных очертаний ее фигуры. К ней устремляется уверенной мужественной поступью Персей, легко и стремительно летит богиня победы Виктория, венчающая Персея лавровым венком. Ярко-красный цвет плаща Персея, холодное серебро его лат контрастируют с теплым нежным тоном тела Андромеды, точно сотканного из света, окруженного ореолом сверкающих золотых волос. Световоздушная среда растворяет контуры ее тела. Тончайшие сопоставления розово-желтых тонов с голубыми полутонами, коричневых тонов с вспыхивающими красными рефлексами придают трепетность круглящимся формам. Мерцающие пятна светло-желтого, розового, красного и голубого — развевающихся одежд, объединенные золотистым подмалевком, образуют единый слитный красочный поток, порождают атмосферу ликования.

К этому времени относится создание двадцати больших композиций на тему «Жизнь Марии Медичи» (1622—1625, Париж, Лувр), предназначенных для украшения Люксембургского дворца. Это своего рода живописная ода в честь правительницы

Франции. В полотне «Прибытие Марии Медичи в Марсель» театральность целого сочетается с естественностью и свободой расположении фигур.

В 1620-е гг. Рубенс много работал как портретист. Художник продолжил гуманистическую традицию портрета Высокого Возрождения, но проявил более непосредственное, личное отношение к людям, значительно больше раскрывал чувственную полноту жизни и обаяние модели «Портрет молодой женщины» (ок. 1625 г., Ленинград, Эрмитаж) чарует трепетом жизни, лиризмом юного образа. Лицо девушки, окруженное жемчужно-белой пеной воротника, выделяется на темном фоне. Легкость письма, золотистые рефлексии и прозрачные тени, сопоставленные со свободно положенными холодным бликами, передают ясность и чистоту ее душевного мира. Во влажных, чуть грустных зеленых глазах искрится свет. Он трепещет в золотистых волосах, мерцает в жемчугах. Волнистая линия мазка порождает иллюзию вибрации поверхности, ощущение внутренней жизни, движения.

Рубенс обогащает портретную характеристику раскрытием общественной роли портретируемого. Это соответствовало концепции импозантного барочного портрета, призванного изображать людей «достойных» и «значительных». Герои Рубенса наделены чувством собственного превосходства, высокомерной степенью. В композициях портрета важную роль играют сдержанность спокойной позы, особый поворот фигуры, головы, многозначительный, полный достоинства взгляд и жест, эффектный костюм, торжественность обстановки, подчеркнутая тяжелыми занавесами или колоннами, знаки отличия и эмблемы. С помощью костюма портретируемого раскрывается то, что недосказано лицом модели, ее жестом. В «Автопортрете» (ок. 1638 г., Вена, Историко-художественный музей) поворот головы, чуть надменный, но благосклонный взор, широкополая шляпа, непринужденная элегантная осанка — все способствует раскрытию идеала человека широкого кругозора, занимающего видное положение, одаренного, умного, уверенного в своих силах.

С 1630-х гг. начался поздний период художественной деятельности Рубенса. После смерти Изабеллы Брант художник женился на Елене Фоурмен. Пресыщенный славой и почестями, он ушел от дипломатической деятельности, отказался от официальных заказов и проводил большую часть жизни в загородном замке Стэн. Он писал картины небольшого формата, несущие отпечаток его личных переживаний. Его восприятие мира стало глубже, спокойнее. Композиции приобрели сдержанный и уравновешенный характер. Художник сосредоточил внимание на их живописном совершенстве: колорит утратил многоцветность, стал обобщенным. Эти последние десятилетия творчества Рубенса представляют вершину его художественного развития.

Рубенс обратился к изображению народной жизни, писал пейзажи, портреты своих близких, жену, детей, себя в их окружении, особенно удаются ему образы детей: «Портрет Елены Фоурмен с детьми» (1636, Лувр, Париж). Часто в его произведениях звучат интимные ноты. Полон особой свежести образ Елены Фоурмен, молодой фламандки, с ее упругим телом, атласной кожей, мягкими пушистыми волосами, блестящими глазами — пышной, цветущей, женственно-обаятельной. Переливающееся нежными перламутровыми красками тело оттенено темным пушистым мехом шубки — «Шубка», (1638—1639, Вена, Историко-художественный музей). Художник тонко чувствует оттенки полупрозрачных красок, нежных, голубовато-серых теней, розовых мазков, переходящих друг в друга и образующих словно эмалевый сплав.

Одна из центральных тем этого периода — сельская природа, то исполненная эпического величия, могучей красоты и изобилия, то подкупающая простотой и лиричностью. В полотнах Рубенса оживают бескрайние просторы полей и пастбищ, вздымающихся холмов, рощи с пышными кронами деревьев, сочная трава, клубящиеся облака, извилистые реки и проселочные дороги, пересекающие по диагонали композиции. Первозданной силе природы, ее могучему дыханию созвучны фигуры крестьян и крестьянок, занятых повседневным трудом. Художник строит пейзаж крупными красочными массами, последовательно чередуя планы: «Крестьяне, возвращающиеся с полей» (после 1635 г., Флоренция, галерея Питти).

Народная основа творчества Рубенса ярко проявляется в «Крестьянском танце» (между 1636 и 1640 гг., Мадрид, Прадо), где молодые крестьяне, прекрасные своим здоровьем, бьющей через край жизнерадостностью, даны в органической связи с поэтическим образом плодородной земли. В дальнейшем творчество Рубенса оказало огромное воздействие на развитие европейской живописи. Особое значение оно имело для формирования фламандской живописи, и прежде всего — Ван Дейка.