**2. Романская архитектура Тосканы и флорентийский проторенессанс (11-н13в).**

Процессы: обращение к античности (не очень известна) и раннему христианству (Петрарка включал его в понятие святой Древности) и обращение к реальности. Постепенный переход от иконного к картинному.

Для архитектуры характерна четкая римская ориентация (антикизирующие формы, традиции, типологии), идеи папства и нищенствующих орденов, развитие городов в Тоскане. В основе архаические романские и ранне христианские формы (деревянные перекрытия, колонны вместо столбов, купол вместо башни). Всегда важно сохранить качество стены, античность под носом – антикизированное мышление, использование сполий. Часто облицовывали мраморной инкрустацией, это и античный принцип, и геометрический узор с простыми и ясными формами. Также важна была и ранне христианская архитектура, как базилики, так и центрические постройки (Сан Витале, мавзолей Галлы Плации), хороший пример романской архитектура – сан Амброджо в Милане, 9-12в. *Инкрустационный стиль* – это тосканская традиция, полностью покрывает большие плоскости; *стиль космати* – малые элементы, малые камни, более дробно (так полы делались).

**Пиза**: это романская архитектура, расцвет обусловлен исторически (там каролингские памятники, с 8в это средоточие классической культуры). Расцветает с 11в (1062г разгром арабов пизанской флотилией, победа при Палермо, через год начинает строиться собор). В 12в градостроительство и притязания на Сардинию, Корсику и Амальфи. Это торговая республика (привилегии от Фридриха Барбароссы). В 1284г поражение от Генуи и начало упадка, а 14 и 15в, 1406г – подчинение Флоренции (однако расцвет искусства, импорт древностей). Они берут базиликальный план от центральной Италии, купол над средокрестием от Востока, круглую башню из Равенны, аркаду на фасад из северной Италии.

Ансамбль Кампо деи Мираколи, к11-сер14в. Композиция соборной площади, традиционна для Италии. На границе города, а не в центре (болотистые почвы). Есть идея архитектурного оформления человеческой жизни. Характерно: свободная расстановка объемов, нет регулярности, каждая постройка самостоятельна и имеет свое значение, но при этом общность стиля, а собор господствует. *Собор*, 1063, освящен в 1118г, Бускетто и Райнальдо. Купольная базилика, 5н, 3н трансепт, все это будет характерно для Тосканы. В нижней части классицизирующие аркады (опора на 1 помпеянский), наложенная декорация, верх и Ломбардии (там ясность, но больше готики). Боковой фасад легче, там торжествует плоскость, романская архитектура лишается тяжести. Используются различные породы мрамора из различных областей. Вроде романская базилика, но не учитывается романский опыт (плоский кессонированны потолок – обращение к Сан Пьетро). *Баптистерий*, 1153г Диоти Сальи, 1270е-80е братья Пизано, достраивался в 14в. Центрический, завершался позднее, больше готических черт, которые накладываются на классицизирующую романскую основу. *Колокольня*, 1173г, Банано Писано и Гульельмо да Инебург, достраивалась в 13 и 14в. Прозрачная, нижний ярус классический, там четкость, ясность и строгость. *Кампо Санто*, Джованни ди Симоне, на фасаде классические черты, а внутри готика.

Сан Мартино в Лукке. Сильно влияние Пиза (круглая площадь), та же многоярусная аркада, компанила приставлена непосредственно к собору.

Сан Микеле ин Форо. Колокольня квадрат в плане (Ломбардия), вплавлена в собор. Опять же ориентация на Сан Пьетро и на Пизу (колонны всякие – витые, разукрашенные, «кариатиды»). Верхняя часть – просто экран.

Сан Фредиано в Лукке, Берлингьеро Берлингрьери, 1112-1147г. Простой фасад, стропила. 3н и капеллы.

**Флоренция**: занимает ведущее место к сер13в, основа развития – производство и продажа сукна (Матильда из Каносса завещала земли папе, но он маломощен – Тоскана стала независимой, восторжествовала коммуна). Боролась со всеми, ориентировалась на папу (гвельфы), рано началась политическая борьба (в результате социальное расслоение). В 1378г восстание чомпи (чернорабочие), в результате олигархия, а не республика. С 1434г тираническое правление. Особенность архитектуры: активность пап – нищенствующие ордена, 11, 12в – постоянные перестройки. Инкрустационный стиль – особая стилистическая группа, архаичная конструкция, но есть антикизирующие тенденции мраморной декорации (белая и темно-зеленая). Это новый язык, последовательное заимствование и имитация классического ордера, переосмысление античной инкрустации. Традиции просуществовали до 15в и перешли в Возрождение (не прерывались).

Баптистерий Сан Джованни во Флоренции, освящен в 1053г (11-13в), был окнагон 6в (воспроизводит форму античной постройки). Первый пример стиля (Лазарев усматривает здесь новое понимание формы и архитектурной композиции) он воспринимался флорентийцами как античный. На фасаде используется система классической ордерной аркады на втором ярусе. На стены баптистерия как рельеф (перспектива) накладывается аркада. Пилоны имеют инкрустацию из полосатого белого и зеленого мрамора (это характерно для Тосканы). Аттиковый этаж тоже расчленен на покойные геометрические формы и имеют инкрустацию. Внутри вся стена тоже покрыта красочной мраморной инкрустацией, архитектор рассматривает интерьер как некое единое целое. Пол тоже из мраморной инкрустации, относится к 11-н12в. Особое место в интерьере занимает проповедническая кафедра.

Сан Миньято аль Монте, 1013-1063г, фасад 1090г. Это жемчужина инкрустационного стиля, кирпич. Обычно фасад делался самостоятельно, мог даже не соответствовать структуре интерьера. Структурированное построение, деление на 3ч по вертикали и горизонтали (источник дворец Диоклетиана в Сплите, Теодориха в Равенне – внутри). Внизу аркада – напоминает аркады романских церквей – там три двери, аккуратные филенки. Повышенная центральная часть, выделенный фронтон, мелкий рисунок мраморной инкрустации, более сложная орнаментика. В середине мозаика (2п 13в), тоже ясная структура боковых частей верхнего фасада (круг, вписанный в квадрат). Ордер – органичный элемент архитектуры, это очень важно. Но готика потом и сюда придет. Фасад является экраном здания и играет самостоятельную роль. Интерьер вполне романский, крипта под алтарем, киворий 15в, резной деревянный потолок, раскрашенный. Все стены главного нефа покрыты мраморной инкрустацией. Табернакль делал Микелоццо.

Бадия в Сан Доменико, Фьезоле, 1025-102г. Она не доделана, есть только центральный фасад 1207г. Ритм фасадной композиции, ясность отношений, кружевная орнаментика. Лучше просматривается мотив триумфальной арки (3пр, центральный сужен), больше подчеркнуты горизонтали.

**3. Проторенессанс и готика в архитектуре Тосканы 13-14в.**

С н13в, что поздно, до Италии начинают доходить готические влияния. Они приходит из Франции, но ориентация идет не на современную архитектуру, а на раннюю готику, к тому же, важна римская составляющая. Сохраняется инкрустационная декорация (нейтрализует готический язык), самостоятельный декор (тектонически украшает конструкцию), есть элемент проповеди (по времени совпало с появлением проповеднических орденов).

Цистерцианское аббатств Фоссанова, 1187-1208г. Здесь первый пример использования готической архитектуры –стрельчатые арки главного нефа. Нет аркбутанов (нет внешней пластичности), башня над средокрестием вместо купола, сохраняется стена (торжество плоскости). В интерьере ордерное мышление, перебивка горизонталями, нет пучка колонн. В итоге, готическая только конструкция.

Сан Францеско в Ассизи, 1228-1253г. Собственно первый пример готики в Италии (так считают), ориентация на собор Морисе в Анжу. На фасаде очень скромно выявленные готические черты (роза), а так контрфорсы полуцилиндры, массивные стены, но ясно обозримое пространство. Это зальная готическая церковь, 1н (в нижней 1н, но крипта и капеллы с алтарями), хорошее освящение большими окнами, нервюрные своды, большой шаг опор. Не пучки колонн, а декорация столба, выражена горизонталь.

Санта Мария Новелла, Флоренция, 1246г. Доминиканцы. Фасад был перестроен Альберти и не завершен. Обе церкви в интерьере были серьезно перестроены в 16в (в частности, освобождены от боковых капелл). Очень широки шаг колонн, высокие полуколонны на которые опираются пяты арок свода. Тяготение к зальности, просторности интерьера – в тосканской готике много романского (плоскость стены), нормальные колонны (почти).

Санта Кроче, Флоренция, 1294-1295г, Арнольф ди Камбио (?). Ученик Николо Пизано, много работал в Риме. Францисканская, просторная, небольшой трансепт, 3н, граненая апсида, немного повышенная апсидальная часть (капеллы, кажется, что 5н). Не решен фасад, готика, но стропильные перекрытия. Широкий пролет стрельчатой арки опирается на столбы. Стена сохраняет свою самоценность. Нет иерархии ордерных форм, просто возвращяются к колоннам, готическая прозрачность работает только в алтаре, не хотят раскладывать ордер на части. Нынешний фасад – 19в. Сохраняется только идея масштабности и пустотности, а так, мозги встают на место; готическая только апсида.

Собор в Сиене, 1250-1370г. Это крупный религиозный центр, враждовали с Флоренций (гибеллины). Все соединено в одном соборе: колокольня врастает в его тело, у подножия баптистерий. На коммунальной площади палаццо Публико. Нынешняя часть собора должна была бы быть только трансептом, сиенцы хотели создать колоссальный собор у себя. Но на такой размах не хватило денег, ориентировались на Францию. Облицовка – белый и красный мрамор, фасад поставлен как экран, он богато украшен скульптурой. Считается, что Джованни Пизано принимал участие в декорации фасада, нижняя часть (сравнивают с Реймским собором). Большое количество скульптуры (в том числе, по боковым башням, они ниже центрально, стоят по сторонам). Мраморная многоцветная инкрустация – это от романики (сохраняется идея наложенной мраморной декорации, не отвечает структуре внутреннего пространства, там готика).

Собор в Орвьето, 1290-1330г, Лоренцо Монтанья. Повод построения – плато со следами крови (священник немецкий где то вел службу, во время нее усомнился в том, что кости которые он держит – это кости Христа; в это время совершилось чудо: кости окрапились кровью, которая залила плат престола). Очень спокойный интерьер, широкие пролеты арок, деревянное плоское перекрытие, внутри все тоже полосатое. Велика роль и у скульптуры. Фасад ориентирован на сиенский, но все более плоскостно, продуманная графичность.

Санта Мария дель Фьори, 1296-1340г. Сначала Арнольфо ди Камбио (широкие опоры, может, хотел сделать стропила), но потом купол сделал Брунеллски (хотя купол подразумевался изначально). Облицовка мрамором была завершена только в 19в. Здесь соблюдена композиция соборной площади: баптистерий, собор, компанила изначально была старая церковь (Санта Рипоната мученица 6в), ее фрагменты остались в нынешней крипте. Огромная трехнефная базилика, купольное средокрестие, крылья трансепта – венцы капелл. Компанила построена по проекту Джотто (первые 2 яруса), но Джотто хотел сделать большой готический шатер, дальше братья Толетти (там больше выражены готические черты), но в башне идеи облегчения, хотя нет шатра, а карниз, мощный – идея атектоничная. Там с помощью инкрутсационного стиля выявляется тектоническое начало и пластика (подчеркиваются углы).

**Гражданская**: снаружи есть крепостной характер, но появляется межэтажное членение, большая роль окон, по другому строится интерьер, идет процесс превращения замка в ренессансную виллу. Много свободных городов, соревнования – чем выше башня, тем круче.

Палаццо дель Популо, 1254-128г (коммунальный дворец), Флоренция. Первый новый пример гражданской архитектуры. Сейчас там музей Борджелло. Кубический объем здания, примыкает башня, такого типа постройки можно видеть и в других городах Тосканы. Двойная функция: защита и презентация хозяина, чем выше башня, тем важнее положение хозяина. Здесь находился колокол, в случае опасности, он предупреждал горожан. Новое: поэтажное (3эт) членение (хотя оно вообще не всегда совпадает с внутренним строением), велика роль окон. Нижний этаж цокольное основание, там располагались разные службы и внутренний двор. Второй этаж – наиболее представителен (там муниципальные органы власти), дальше мелкие службы, мог жить и капитан гвардии. То есть, это первый пример новой формирующейся гражданской архитектуры. Еще на втором этаже большой представительный зал, перекрытый нервюрными сводами. 1 внутренний двор, 2яр аркады. По такому же принципу строятся Палаццо де ла Синьория (Веккьо), палаццо Публика (боковые вещи пристроили позже, сначала центр и высотность выделеннее) и Пьяццо дель Кампо, Сиена. Важно, что идеи возникают на севере и развиваются дальше. Палаццо Давансати, к14в, еще Медичи не пришли (республика), это уже дворец, но по структуре, особенностям, деталям – крепостной характер (руст). Важен внутренний двор – тяготение во внутренний мир (а не во внешний).

**4. Готическая архитектура северной Италии и Венеции.**

Для Италии характерно развитие городов двух типов – сеньории (самоуправление) и тирании (под управлением князя). В сеньориях более активно развиваются новые тенденции (Флоренция, Сиена). Две традиции – античность (не очень известна) и раннее христианство (Петрарка включал его в понятие святой Древности). В отличие от готики (каркас и арки), для Италии важен Рим и раннехристианская архитектура. Опора: Сан Амброджио в Милане, Сан Марко.Высшая точка антикизирующих течений – Реймс и Наумбург.В Италии еще возникает новый тип – проповедническая кафедра, она станет началом свободной скульптуры.

Сан Францеско в Ассизи, 1228-1253г. Собственно первый пример готики в Италии (так считают). Первые черты Проторенессанса относят именно к святому Франциску. Здесь и международный францисканский центр. Церковь большая, две части – верхняя и нижняя – там крипта с захоронением. На фасаде очень скромно выявленные готические черты (роза), а так контрфорсы полуцилиндры, массивные стены и тд. Это зальная готическая церковь, нет нефов, хорошее освящение большими окнами, нервюрные своды, большой шаг опор.

Милански собор, 1387-1572, 19в. Здесь совмещение самых разных элементов, в наибольшей степени – французских и немецких (а вот итальянских элементов здесь мало). 5 нефный, нет полного венца капелл, опоры поставлены близко (тяжелые), трансепт выделен. Единственный полноценно готический собор Италии, столица Ломбардии. Проблема с датой, Ломбардия постоянно воюет, так что начальная дата – только восточная часть, а вот пинакли и декор закончены в сер19в. В алтаре 3 английских окна, много контрфорсов и аркбутанов (но не высокие, клиресторий тоже не высокий). Опоры – цилиндры, сочленения закрыты муфтой, ордер самостоятелен, базы тоже подобны муфтам (не деление, а суммирование, то есть внутри система сопротивляется). Вся поверхность разлиновывается. Полностью мраморный фасад, белый (готика, лишенная идеи смерти – Стендаль).

Сан Петронио в Болонье, начат ок1390г, не окончен до 1492/1525г, Антонио ди Винченцо. Это пример более северной итальянской готики. Просторный светлый интерьер с боковыми капеллами, он оштукатурен, но выделены кирпичные обрамления колонн (не полосатый). Хотели большой трансепт, хор, капеллы и 8гр купол на барабане (северные влияния), но ничего не сделали. Стрельчатые своды, кирпич и камень. Трансепт хотели сделать таким же, как основной неф (огромный). На фасаде отражена структура 5н храма. Но 3н+ капеллы (по 2 на 1 травею). В интерьере влияние Санта Мария Новелла во Флоренции (вертикализм членений, но шириной гасится пространство). Восходит к французским образцам, но внутри спокойствие (единая капитель, например). Существующий храм – трансепт (как в Сиене, хотели намного больше построить).

Палаццо делла Меркация в Болонье. Вписано в радиальную ось, открытая лоджия внизу перекрыта нервюрным сводом и со стрельчатыми арками. То есть готическая декорация накладывается на романскую структуру.

В целом, в гражданская архитектура имеет вид крепостной, но вместе с тем появляется межэтажное членение, большая роль окон, по другому строится интерьер, идет процесс превращения замка в ренессансную виллу.

Пьяццо дель Кампо, Сиена. Тут были выборы в коммунальную власть, палаццо Публика, 1297, башня 1325-1348г – это уже пример готической архитектуры. Под башней небольшая лоджия, ее построили в честь освобождения от чумы.

Пьяченца, палаццо дель Комуне, Перуджа, палаццо деи Приори, Губбио, палаццо деи Консоли (здесь уже больше новых черт, чем готики).

Итог: важно большое количество традиций: романика, готика (современный стиль), византийская традиция и генетическая связь с античностью (проявляется в отдельных элементах). В готике ориентировались на Францию, но сохраняли и свое (нет обильного декора, покой, ясность, господствует плоскость стены, часты плоские деревянные перекрытия). В Верне много античности, в Ферраре строится готический собор, каждая деталь там готическая, а в итоге, что то необычное.

В **Венеции** как всегда все сложно, много влияний. Дворец Дожей, южный фасад, начат в 1340г. Первый этаж – классический торговый. Второй – там есть мавританские мотивы, это яркий пример венецианской готики. Основная верхняя часть фасада облицована плиткой (белой и бежево-красной). Цвет очень важен в венецианской архитектуре. Верх венчают опять же стилизованные готические завершения (но созданы они были уж в 15в). Там еще были комнаты, которые сразу давались новым выбранным дожам, таким образом, дворец стал чем то вроде дома правительства.

Ка Д’Оро, Джованни и Бартоломео Бон, 1420е. Это семья скульпторов и архитекторов. Венецианские палаццо обычно имеют три части на фасаде: по центру ажурный портик, в по краям более простые одинаковые части. В этом дворце есть только центральная и одна боковая часть, второй нет, то есть оно не достроено.

Палаццо Лоредан. 4х этажное законченное сооружение. Это переходный стиль между венецианской готикой и элементами новой архитектуры. А Палаццо Вендрамин-Калерджи, 1481г, Мауро Кодуччи – 1500г, Пьетро Ломбардо. Уже ренессансный, с готической декорацией. Нижний ярус воспринимается как опорный. Здесь впервые используется ордер как важный фактор тектоники, уже другая лексика фасада. Выделенные горизонтали карнизов, есть и венецианские окна – сдвоенные или наоборот единичные с перемычкой. Два верхних этажа абсолютно идентичны.

Сан Джовани э Пауоло и Санта Мария Глориозе деи Фрари. Скромные, кирпич и белая декорация.

**5. Скульптура проторенессанса (Николо Пизано, Арнольфо ди Камбио).**

Проторенессанс: расцвет романской пластики (рост роли круглой пластики и рельефа), украшаются фасады (единство искусств), появляются натуралистические и антикизирующие тенденции, здесь запоздалое влияние готики. 1260г – начало проторенессанса (кафедра Пизано); 14в – самостоятельная веха развития итальянского искусства на почве романики под влиянием готики (есть влияние античности, но и Франции).

**Николо Пизано**, 1278-1284г (упоминается, возможно жил ок1219-1278/1282г) – считается основоположником нового направления в скульптуре, вышел из Штауфенского ренессанса (Фридрих), южанин. Даты жизни ранних мастеров условны, вообще они анонимны, очень редко известны (еще не заслужили того, чтобы их заносили в хроники). В 13в скульптурные мастерские играют значительную роль. Строятся и обновляются церкви (особенно к 1300г). Особенно славилась Пизанская школа, она работала не только на себя, но и для юга и севера страны, отсюда и Пизано. Возможно он учился в мастерских, работавших для двора Фридриха 2 (классическая традиция), вроде из Аппулии, потом переехал в Тоскану, потом в Лукку, а в Пизе с 1450х. Он совмещал скульптурные и архитектурные работы, в его мастерской еще Джованни и Арнольфо, новые образы и новый формальный язык, романские тяжелые формы, но и легкий классический язык.

Кафедра Пизанского баптистерия, 1260г. Есть новые импульсы, хотя связана с предшествующим периодом: идеология – идея искупления (в это время расцвет орденов). 6 уг арх-скульпт произведение, балюстрада, рельефы, пучки полуколонн (по 3) фиксируют границы между рельефными досками. Все это опирается на 6 колонн, в центре еще одна, 3 колонны и центральная опираются на животных (львы, в центре баран, гриф, лев, собака (церковь попирает ереси)), коринфские капители, 3х лопастные еще готические арки, дальше плиты с рельефами. Проповедническая, украшена скульптурой – повествование. Рельефы – белый мрамор, полуколонны – красный – развивается идея картины. Над капителями аллегории (любовь, сила, верность, невинность, вера) и Креститель, на амвоне орел (и римский, и символ Церкви) с кроликом в когтях (жалкий христианин). В тимпанах пророки и сивиллы, а дальше уже история Христа. Всего 5 сюжетов: Рождество+ Благовещение, Поклонение, Сретение, Распятие, Суд. Еще много средневекового – скученность композиций, передача фигур; иконография обычная, доказывает важность искупительной жертвы. Но используются технические приемы, характерные для Рима (буравчик, особенно в прическах; напрямую заимствуются античные образцы – саркофаги из Кампо Санто в Пизе и смерть Мелеагра с охотой 4в). Довольно глубокий рельеф, пространство передается глубиной самой плиты, фигурам тесно. Гавриил и Мария из Благовещения на 2м плане, до них благовестие пастухам, а совсем впереди лежит Мария из рождества (как на этрусских саркофагах – суксессивный метод). Для Тосканы больше важны Этруски. Поклонение: Мария сидит тяжело, как на античных стелах, прекрасные складки, мощная выразительность.

Сиенская кафедра, 1265-1268г. Эволюционирует, становится легче, скульптура преобладает над архитектурой, уже 8гр (ближе к кругу). Больше опорных колонн, все на постаменте, опять через 1 на львах (те с ягнятами или еще кем то), центральный – аллегория столба страстей Христовых (внизу женщины). Есть фигуры и над колоннами, и между рельефными пластинами (пророки, сивиллы, символы), то есть уже практически единый не разграниченный рельеф (увеличивается нарративность). Возрастает трагическая тема – Суд занимает 2 рельефа, еще добавляется Избиение младенцев. Рельефы сложнее по композиции, обилию фигур, повышается экспрессия и детализиция. Эту делает вместе с учениками. Появляется глубина в рельефы (бурав и светотень), движения выражены острее.

Большой фонтан в Перудже, 1277-1280г. Ездил во Францию, может это изменило его язык. Большой, между Дуомо и палаццо Приори (между 2х властей). Чаша (круглая в целом, но есть выделение по граням, очень похоже на кафедры) увенчана скульптурой, программа – энциклопедия средневекового человека. Низ: месяцы и ремесла, зодиак, искусства, сцены Адама и Евы, римского народа и текст Эзопа. Там где ремесла, эволюция от Сиены к большему спокойствию, потом много подробностей и повествования. Скульптуры пророков, святых и персонификаций. Завершение – 3 нимфы держат вазу, бронза (разные материалы).

**Арнольфо ди Камбио** (ок1245 – до 1310г, в Риме с 1277г при дворе короля Карла Анжуйского). Около 1300г в Риме собралось много ярких мастеров (и Джотто) – создается микроклимат художников нового течения. Бонифаций 8 принимает буллу о праздновании юбилейных годов (до сих пор они празднуют каждые 25л), распространяется учение Иаахина Флорского о скором втором пришествии. К юбилейному году особенно обновлялся Рим, так как верующие совершали паломничество туда, чтобы искупить свои грехи. Арнольфо работал в Сиене (кафедра), Перудже (фонтан), в Риме становится самостоятельным, с 1280х-90х возвращается во Флоренцию, а с1296г участвует в строительстве дель Фьори. Логика развития скульптуры идет параллельно с архитектурой: от романики, через обращение к античности, в готику. В Тоскане две школы: Тосканская и Сиенская (больше связана с готикой). Для него характерно: пафосность, мощь, но лаконизм, формы проще. Последовательно опирается на опыт античных скульпторов, но более творческий – не копирует, а заимствует и преображает. Для него важно понимание объема, драпировок, жизнь фигур. Но выявлены и декоративные начала. Он разносторонний, но самое важное – революция надгробий.

Как подмастерье выполняет работы над Сиенской кафедрой и бассейном в Перудже. Среди ранних работ и киворий для сан Паоло фуори ле муро, 1285 (скульптура тесно связана с архитектурой, сильны готические влияния), киворий для Санта Чечилия ин Трастевере, 1293 (готика усмиряется, цветной мрамор для колонн – античные реминисценции).

Санта Мария Маджоре, Преземпио в крипте (волхвы, поклоняющиеся младенцу). Небольшая скульптурная группа в ящичке. Ближе к нам молодой волхв, дальше чуть выдвинувшись старый, и еще один уже полностью выдвинулся и коленопреклонен перед сидящей Марий с младенцем. То есть проблема пространства уже важна для мастера, развивается по диагонали, артикулируется расположением фигур и глубиной рельефа.

Даже в его живописных работах (Мадонна Репарата, покровительница цехов, ремесла) скульптурный язык (грузность). Он также выступал и как архитектор (фасад дель Фьоре, Санта Кроче (может он)).

В скульптурах тоже развитие: статуя Бонифация 8, 1300 еще сидит, будто романика, статично, а вот в статуе Петра в Римском соборе, бронза уже другое владение массой (выразительные складки, монументально, но не застыло, сидит внутри мраморной епископской кафедры).

Самое большое его новшество – это надгробия, он дал большой толчок к их развитию. Гробница Бонифация 8 в Сан Пьетро, крипта, свободно стоящее надгробие. Стенка саркофага из гробницы кардинала Анибальди делла Леонардо, «Панихида», это почти бытовая сцена (нет путти, символов, фон разноцветной мраморной мозаики, похоронная процессия). Санта Мария Арачели в Риме, надгробие Луки Савелли. Верхняя часть более традиционна, нижняя часть поражает полнотой и сочностью пластического языка. Надгробие кардинала Гийома де Брей, Сан Доменико в Орвьето, ок1282г. Использована техника косматеско (римская техника цветной мраморной мозаики). Это около стенное надгробие. Верхняя часть связана с загробной жизнью, в середине сам лежащий кардинал. Справа и слева небольшие фигуры двух дьяков, они аккуратно отодвигают занавески, чтобы зрители могли видеть фигуру кардинала. Это и позднеготический реализм, и создание настроения. Удивительная трогательность взгляда.

**6. Скульптура проторенессанса (Джованни Пизано).**

**Джованни Пизано** (ок1250-ок1315г), сан Николо, продолжает дело отца, во многом сочетает новое с готикой. Его стиль отличается больше свободой, динамичностью, фигуры в движении, есть разные средства драматизации. Характерны резкие повороты и угловатые очертания. Сначала работал вместе с отцом (*Перуджа*), первая самостоятельная работа – декорация (скульптура) пизанского (*Пиза*) баптистерия в 1280х (впервые монументальная скульптура органично включена в архитектуру), он был во Франции (есть влияние французской готики). В 1285г приехал в *Сиену*, где стал главным архитектором собора (тут уже все успокоено), а ок1300г вернулся в Пизу. Можно даже сказать, что у него последовательно неклассический стиль. Есть некоторая потеря масштабности, а вообще на скульптуру влияет живопись (Джотто).

Кафедра Сант Андреа в Пистойе, 1301г, Джованни. Тоже 8гр, но изменяется характер рельефов, все более взволнованно. Сами рельефы не плиты, а выгибающиеся – кафедра почти круг. От Никколо отличается все большим изяществом, опять Мария и Гавриил чуть сзади, но пастухи уже подходят, а на переднем плане рожающая Мария. Больше жизненной достоверности и выразительности, подробности достаточно ясно прояснены. Ангелы будят заспавшихся волхвов, а то они пропустят момент богоявления (ангел прямо потрошит бородатого волхва), много уже эмоциональных подробностей (но они вообще то характерны для готики). Избиение младенцев – верх эмоционального напряжения, выражение насилия, сгусток трагедии. Таких деталей еще не знало искусство Италии предшествующего периода.

Кафедра собора в Пизе, Джованни, 1301-1310г. Уже 10гр, уже почти круглая композиция, колонны опираются на львов (те терзают ланей или овец), вроде через 2, на «аттиковой зоне» почти нет разделений (уже не готический трилистник, а скорее волюты). Есть опорные колонны, но часть заменяется круглой скульптурой, центральный столб заменяется сросшимися скульптурами 3х добродетелей (Вера, Надежда, Любовь). Готика здесь уже доминирует. Аллегории Силы Геракл), Умеренности и Веры (женщины). Это женские обнаженные фигуры. Сцены стали массовыми, живописность, экспрессия, стиль более драматичный, но сухой (есть некая графичность). После пожара она была разобрана и собрала только в 20в, там появились «лишние» плиты.

Мадонны: Джованни является мастером многочисленных Мадонн. Есть Кампосанто, Пиза, 1280 (вроде это та). Мадонна с младенцем из слоновой кости, она держит его на руках, отклонилась, но слишком сильно. Низ получился абсолютно правильным, а вот верх непропорциональным, добавляется и готический изгиб. Мадонна из капеллы Скровеньи, 1305-1306г, такая же, как из слоновой кости, но уже более живая. Пропорции верные, отклоняется не так далеко, а младенец, наоборот, наклоняется к ней и к нам, таким образом, получается сложное движение. Из баптистерия в Пизе – тот же тип.

Надгробие Маргариты Брабантской (Люксембургской). Он его не доделал, возможно из-за смерти. Но из того, что есть, видно, что она лежала, а по сторонам два ангела как бы поднимали ее. С одной стороны, традиции романики и готики, с другой – более реалистичные вещи, складки приближаются к движениям.

**7. Тосканская скульптура 14в.**

Скульптура переживает расцвет особенно в готику. Расширялись связи, новые черты и стили распространялись активно, но усваивались не равномерно – у каждой школы была своя специфика. К флорентийской школе относятся: Андреа Пизано, Нино Пизано (сын), Андреа Орканья, Нанни ди Банко, Никколо ди Пьетро Ламберти. Основные памятники северной Италии: Лукка – собор Мартина, Милан – памятник Бернардо Висконти, Верона – Санта Мария Антиква, Надгробие Кангранде делла Скала, Венеция – декор Палаццо Дожей, Санта Мария дель Орте. Вся Италия на готическом пути, но Флоренция преобразовывает готический опыт, создает новый язык, есть возможность для развития.

**Тино да Камаино**, (упоминается 1306-1336), из мастерской Джованни Пизано, есть чувство силы, мощи, пластического объема, и есть влияние готики. Его стиль архаичнее Джованни и Арнольфо, но он очень мощный.

Надгробие кардинала Петрони в Сиене, 1315-1317г. Подобен гробнице ди Брей. Наверху идея покровительства и небесного спасения, в центре саркофаг с кардиналом Петрони (уже не трогательные дьячки, а полнотелые юноши, их 4, еще стоят сзади – попытка артикулировать пространство). На пьедестале саркофага идея спасения – воскрешающий Христос и все, что связано с его последними днями. Поддерживают фигуры юношей-атлантов. Здесь уже скульптура преобладает.

Гробница епископа Антонио д’Орсо. Есть упрощение, внимание к фигуре умершего, усиливается пластика нижней части фигуры (учитывается окончательный ракурс), усиливается пластическая трактовка образа.

**Лоренцо Майтани, 1275-1330г**, сиенская школа. Для него характерна повествовательность и проработка мелких деталей. Самая известная работа – украшение пилонов собора в Орвьето, он же считается и проектировщиком фасада. В нижней части порталов от Сотворения Адама и Евы до Суда. Пилоны фасада, 1321-1330е. Чем-то все это напоминает миниатюрные картинки, плоский рельеф, все сены разделяются лозами на квадраты, но появляется картинный принцип, рельеф как самостоятельная картина (появляется живописный рельеф), ковровое мышление. Самая драматичная – сцена Суда (Апокалипсис, воскрешение мертвых, тут несколько регистров, куча народа, большая изобретательность в изображении мук). Все здесь не монументально, а деликатно и мелко. Есть готический натурализм, но есть и точность анатомической передачи, внимание к деталям (жанровый характер трактовки религиозных сюжетов). Но есть и внутренний пафос, драма.

**Андреа Пизано, 1290е-1350е**. Из Мастерской Майтани, но он – флорентийская школа. Сначала был ювелиром – знал металлы, был в Пизе, Флоренции, Сиене, Орвьетто. Многофункциональный человек.

Южные двери флорентинского баптистерия,1330-1336 (с другой стороны двери Гиберти – Золотые врата). Изначально его двери были на востоке. Внизу христианские добродетели и пороки, вверху цикл Крестителя. Низкий бронзовый рельеф с декоративной позолотой. Всего 28 барельефов, каждый окружен готическим сложным квадрифолием. В некоторых квадрифолиях помещаются консольки-опоры. Золото иногда помогает выделить первый план. Рассказ дробный, нет монументальности, но хорошее чувство ритма и композиции (сюжеты вписываются в квадрифолии), детализированный рассказ не разрушает общее, есть четкое композиционное решение (те есть влияние Джотто, но нет его эпичности). Линеарное начало. Встреча Марии и Елизаветы, статичная форма, рассказ на полочке, фигуры объединены (и эмоционально тоже), есть пространственная глубина.

Кампанилла Санта Мария дель Фьори. Нижняя часть – два яруса рельефов, они изображены в рондо и в 6 угольники. Там добродетели и мотивы календарных циклов – Труды и дни. Здесь работали очень многие мастера флорентийской школы. Он работал вместе с Джотто, мраморные рельефы выполнил по его рисункам. Аллегория Силы – влияние античности больше, чем у братьев Пизано (то же будет у Гиберти), использует бурав (уже пространственная глубина, по крайней мере иллюзия).

**Нино Пизано**, сын Андреа, ок1315-ок1368г. Он эволюционирует в сторону нарастания стилизации и изменения готических форм. Еще делал Венеру для 2яр Кампаниллы Джотто.

Мадонна с младенцем (дель Латте, Спина). Это полуфигура (он делает либо такие, либо большие статуи Мадонны с младенцем). Статуя с раскраской (декоративное, полихромное решение), стилистика готическая (изгиб, ткани), но образ очень изысканный. Младенец сосет грудь – степени натуралистичности уже не готическая.

**Андре Орканья**, 1344-1368г. Он еще и живописец, поэтому у него искусства взаимосвязаны.

Церковь Орсанмикеле во Флоренции. Большой табернакаль внутри (двусторонний), живопись Бернардо Дадди. С одной стороны Маэста, с другой – Коронование Богоматери. Изящество линий, трактовка движения, есть живописное начало. Внизу рельефы, 8уг, повествовательные. Фигуры пластичные, тяжелые, много натуралистичных подробностей, появляется интерьер, а значит пространство.

**Лоренцо ди Джованни д’Амброджо**. Важен как знак, это копийность античных образцов, нет творчества. Кризисный характер, исчерпанность творческих форм. Порто делла Мандорла в дель Фьоре.

**Север**: сильны готические влияния. Декор Палаццо Дожей – консоли вокруг окон, но не держат – атектоника, а

Грехопадение в углах – верх готической пластики. Тут же формируется идея конного монумента: Бернадо Висконти в

Милане, Банино ди Кампионе (гробница: колонны, постамент, конный монумент), Конгранде делла Скала и не известное (оба конные).

**8. Кавалини и его школа (верхняя церковь Сан Франческо в Ассизи).**

Живопись развивается в более традиционных рамках, ее обновление позже. В живописи доминанта – византийский стиль. К13-н14в – расцвет Маньеро Греко (византийский стиль), но после 1305г (Авиньонское пленение) нарастают готические черты. Дальше две черты: появляется Джотто (Вазари: Джотто перевел живопись с греческого языка на латинский) и нарастают готические центры (интернациональная готика). Источники: античность (плохо знали, воспринимали через Византию), готика, современная итальянская скульптура. Главные школы: флорентинская (задает тон благодаря Джотто и джотескам, там наиболее новаторские черты; еще Копо ди Марковальдо); сиенская (Гвидо да Сиена); луккская (Бонавентара Берлингьери); пизанская (Джунто Пизано, мастер Мартина).

**Лукка**: тенденция к линеарной трактовке форм, нарастает драматичность (Франциск). **Пиза**: суровость характера, колорит темнее, драматизм, все темнее, много крусефиксов (Джунто Пизано – меняется образ распятого – страдающий, а не триумф). Подчеркивается нравственное начало, апелляция к зрителю, желание подчеркнуть естественность тела. **Сиена**: нежная, лиричная, главная тема – Мадонна; Гвидо да Сиена (основатель) – готицизм в деталях, а так Византия. **Флоренция**: заказы политический характер, позднее соприкоснулась с Византией, характерна повествовательность. Копо ди Марковальдо – выучен византийский урок, искусство простовато, страстно и религиозно. Много икон, но также руководит мозаичистами во Флорентийском баптистерии.

**Чимабуэ, 1240-1302г**. Отказывается от Византии. По своему осмысляет сюжеты. Строгая монументальность, но пытается передать реальность. Он подводит итог средневековью. Маэста из Уффицы самая известная. Ассизи: в нижней церкви Мадонна с ангелами, там 1е портретное изображение Франциска. В Верхней – распятие Христа и Петра.

**Пьетро Каваллини, упоминается 1273-1308г** (ок1259-1344г), жил и работал в Риме (там же сформировалась его школа), автор мозаик и фресок. Здесь зарождается принципиально новый стиль. Стремился преодолеть плоскостность форм и композиционного построения, характерные для 13в, пытался придавать объемную пластичность (его искусство оказало влияние на Джотто). Противоречивый (новатор, но не смог создать единую цельную систему, поэтому революционер не он, а Джотто, на самом деле параллелен Джотто, но предшественник по типологии), Лазарев считает, что он реформирует школу. Западные ученые считают его классическим мастером манеры греко (палеологоского направления), однако он совершил переход от иконы к картине, для него важна была концепция рассказа. Поновлял мозаики Сан Паоло Фьори ле Муро. Манера бизантина: накладывается на романскую основу, преодолевается косность и примитивизм, эмоциональность, сложная иконография, есть тенденция очеловечивания, повествовательности. На него сильно воздействие Николо Пизано и Арнольфо ди Камбио (пластика, светотеневая моделировка, спокойная ясная образность). Еще он реставрировал раннехристианские мозаики. Работал часто вместо с Якобом Торитти.

Сан Паоло фуоре ле муро, 1275-1290г. Должен был восстановить утерянные части, циклы на тему ВЗ в апсиде. Показывает объем тела, весомость и естественность движений, эмоциональный строй. Есть тяготение к пространственной композиции.

Санта Мария Маджоре. Делает Коронование Марии Якобо Торитти, очень по Византийски.

Санта Чечилия ин Трастевере, 1п 1290х, Страшный Суд и Апокалипсис. Киворий сделал Арнольфо ди Камбио. Его остались только фрагменты росписей (фрески по сырому), работал 65 дней (там 65 кусков). Христос Спаситель в окружении ангелов на троне с предстоящими – Суд. Очень выразительная пластика фигур, сидящих в тронах. Это несколько другая живопись, нет плоскостность фигур, очевидно влияние скульптуры, но нет и обобщенной мягкости Джотто, он более прямолинеен, а лики однотипнее. Мастера работают от светлого к еще более светлому. В самой нижней части Страшны Суд, синопия (это гризайль, набросок, который делает художник перед началом работы). Не видно характера живописи, зато виден характер рисунка. Апостолы идеальны по пропорциям, он специально отказывается от драматизма (это черта римской школы), четкий ритм, ясная композиция, все развивается к центру.

Санта Мария ин Трастевере, 1291г. Его мозаичные композиции идут по фризу между окнами в конхе, от Благовещения до Рождества, и еще одна композиция чуть ниже – донаторская. Выше раннехристианские мозаики. Всего 6 мозаик (2 торца, 4 в конхе), композиция продумана – Рождество и Успение смотрят др на др. Все довольно связано с византийской традицией. Лазарев считает, что в композиции **Рождества Марии** уже используется пространственная схема, что архитектура именно подчеркивает пространство, а Гиберти считал ее современной (рама создается за счет карниза, есть глубина, правильные пропорции). **Благовещение** – архитектура последовательно играет все более важную роль, именно она дает пространственную нишу, в которой помещается фигура. Мария сидит внутри алтарной ниши. Пьетро сохраняет традицию пояснительных надписей, чтобы все было понятно. Рядом со входом есть фрагмент – часть росписи, это Деисус, золотистый фон, мягкая живопись, но не факт, что Пьетро. Много фигур, занятых делом (естественные движения, крепко стоят на ногах, свободно расположены в пространстве). Есть перспектива и точка зрения, то есть с Византией он порвал.

Верхняя церковь Франческо в Ассизи. Он по сухому, детали, византийское влияние. Кавалини, может быть выполнял и не он, это не понятно, тогда мастера римской школы или Джотто. Делается в 1280е-90е. По сути возникает монументальный ансамбль, рассказана история святого так, что основные моменты его деятельности прославлены. Литературная основа – большая легенда Бонавентуры. Особенности: членение стены, картинное начало, четкость структуры, повествовательность, натуралистический характер, есть бытовые реалии, слабое чувство ритма, пространственное построение не всегда убедительно. Живопись доносит реалистичными способами чудесный постулат. Папа утверждает устав ордена Францисканцев (система рассказа и показа интерьера) – масса деталей, ковры, шпалеры, окна наверху (характер тронного зала). Показ перед папой Гонорием 3 – готическая архитектура. Проповедь птицам – воспевание красоты мира и присутствия в нем Бога.

**9. Джотто.**

**Джотто ди Бондоне, ок1267-1337г**. Родился недалеко от Флоренции (?). Работал во Флоренции, Риме, Неаполе. Считается, что он вышел из мастерской Чимабуэ (Вазари, увидел пастушка, рисующего овцу, восхитился, взял к себе), видел его искусство (по любому). У Джотто было прижизненное признание. Тучков: возможно ученик Кавалини. Джотто совершил окончательный переход к раннему возрождению. Черты: во всем картинное начало, искусство естественное, соразмерное; обращение к природе; разрыв с византийской манерой; сохранение спиритуализма и символики форм; нет мелких тем; рисунок основа (Вазари). 1334г – он главный архитектор Флоренции (строительство новой городской стены, ремонт мостов, новая кампанила, совместно с Андреа Пизано рельефы ее 1эт).

Навичелла, мозаика Джотто в соборе святого Петра в Риме. Сохранилась копия этой большой мозаики и зарисовки, сама не дошла. Спинелли даже показал сам себя, зарисовывающим эту композицию. По некоторым источникам Джотто был в Риме к священному 1300г, мозаика находилась в атриуме церкви, о ней писал Альберти. Сюжет – Чудо на Генисаретском озере (Христос спасает из бури корабли апостолов и тонущего Петр) – это толкуется как спасение самой Церкви.

Сан Франческо в Ассизи, к1280х-1290е. Настоятель монастыря заказал роспись верхней части главного нефа, авторство фресок до сих пор под вопросом. Известно, что Джотто где то в это время был в Риме, в то же время, его имя упоминается в документах строительства этой церкви. Ясно, что руки здесь разные (цикл святого Франциска вписывается в христианскую историю, как раз эта история делается Якобом Торрити). Основные стены между окон плохо сохранились (сотворение мира и библейский цикл), нижний ярус стен – цикл жизни Франциска. Сотворение мира связывают со школой Каваллини (или с римской школой). Верхнюю часть связывают со школой Чимабуэ. Христологический цикл (Брак к Кане Галилейской) приписывается школе Торрити. Есть еще мастер истории Исаака (сер 1290х): *Исаак*, *благословляющий Иакова* и *Исаак и Исав*. Сцены помещены в ящекообразное обрамление. Мастер Исаака считается одним из наиболее продвинутых мастеров верхнего цикла. Композиция, живость персонажей, моделировка с помощью светотени. Мастера Исаака относили к кругу Каваллини или отождествляли с Арнольфо ди Камбио, потом нашли сходство Иакова с Иоанном из Санта Мария Новелла (распятие), решили, что это Джотто. Вазари говорит, что именно Джотто выполнил в верхней церкви цикл Франциска (заказ Джованни Муровале, глава ордена францисканцев), 28 сцен за 2г. В нижней церкви молодость и распятие Христа школа Джотто в 1325-1320х. Есть еще фрески на средокрестие нижней церкви, Вазари приписал их Джотто, там прославление добродетелей Франциска (послушание, благоразумие, смирение). Архитектура – важнейший инструмент художника (*Франциск и нищий*, традиционная сцена, идея милосердия). Интересна сцена *Рождество в Губбио*, Франциск во время рождественской службы совершает определенный обряд. Ставят приземпио, а он поклоняется и разговаривает с младенцем, которого держит в руках. Крест-круцефикс показан наклоненным сзади. Помимо сюжета много новаций в перспективе и передаче пространства.

Санта Кроче во Флоренции, капеллы Барди и Перуцци, ок1320г, Джотто. Заказчики – самые крупные банкиры Флоренции, выполнено аль секко (по сухому), повествование, деление только на регистры (те большие композиции во всю стену – новшество), плоскость стены не разрушена, фигур больше – композиции сложнее. **Барди**, 1318г – францисканский цикл. Апогей монументального стиля Джотто (делал вместе с учениками). Более активно разрабатывается движение, нет замкнутости контура, прочтение слева сверху вниз, но хронологии нет (драматизм нарастает). Утверждение ордена святого Франциска – намек на римскую архитектуру. *Похороны святого Франциска* – широкое открытое пространство, эмоциональные монахи, стремление к достоверности. Один из монахов вставляет руку в один из стигматов – показывает, что они настоящие. Нет синих фонов, архитектура и небо, все персонажи вынесены вперед. **Перуццы** – благовещение 2х Иоаннов (Богослов (справа) и Креститель (слева)), 1310-1315г, более сложные движения и мимика. Сложно судить о колорите, плохо дошел. В люнете видение Иоанна Богослова (его зарисовки есть у Микеланджелло). *Вознесение Иоанна евангелиста*, из крипты диагонально поднимается вверх, пораженные зрители. Прочтение снизу вверх, смысловое соотнесение сюжетов, выделяются ключевые эпизоды; но сохраняется подробность деталей и реалистичность рассказа. Холодность, мистицизм, интерес к видениям (Иоанн на Патмосе).

Круцефикс Джотто из Санта Мария Новелла во Флоренции, 1290е-1300е, ок6м. Считается, что из мастерской Джотто. Выразительность усиливается, возрастают реалистические, натуроподобные детали.

Мадонна Оньисанти, ок1310г,Уффици. Маэста, на троне, окружена ангелами, но совершенно другое впечатление (она более реальна, как человеческая мать, а не как прежние, отстраненные). Джотто – родоначальник новой школы, характерной для флорентинской школы 14в. Архитектура является формообразующим элементом, то есть она сразу отсылает нас к проблемам пространства. То есть архитектура имеет свое внутреннее пространство, а не просто плоскостно украшает фон. Ступени перед троном подчеркивают еще большую пространственную глубину. Золотой фон еще держит пространство, но уже воспринимается как световая среда – ангелы расположены один за другим. Перед ступенями 2 ангела на коленях, у них цветные крылья. А у трона треугольное готическое завершение. Оскульптуренность.

Полиптих Стефанески, 1330г, Ватикан. Три части, 2х сторонний (к верующим и к священникам), 2ч горизонтальное членение. Готическое завершение рам, есть и готические элементы архитектуры – то есть Джотто воспринимает интернациональную готику. С одной стороны распятие святого Петра (он вверх ногами), вводится пирамида как граница старого Рима; с другой казнь Павла. Внизу Богоматерь с младенцем на троне с предстоящими (1яр) – фриз развивается на всех частях. И в доспехах, и в архитектурных моментах вводятся античные черты. В казни Павла большое внимание уделено рассказу. Оборотная сторона – поклонение святому Петру, он уже как покровитель папской власти и покровитель римской церкви, тоже есть элементы готической архитектуры. Интересна мозаика пола, она усиливает ощущение пространства – тречентийская перспектива (шахматная доска). Стефанески подносит Петру свои драгоценные дары, выполненные в готическом стиле.
Полиптих Барончелли, 1334, Санта Кроче, Флоренция. Переделан в барокко, были готические завершения. Посвящение Марии (Христос ее коронует). На переднем плане центральной доски 4 коленопреклоненных ангелов со спины. В 4х боковых створках сонм святых, есть потрясающие изображения музицирующих ангелов.

Болонский полиптих, 1320е-1330е. Здесь больше сохранилось от готического оформления, золото заливает задний фон. В этом пространстве изображаются уже фигуры полиптиха. Мадонна с младенцем на троне, ей поклоняются. Болонья под французским влиянием, может поэтому шаг в сторону готики.

**10. Фрески Джотто в капелле дель Арена.**

Росписи капеллы дель Арена в Падуе, ок1303-1308, 1315?. Заказчик Энрико Скравеньо, на месте амфитеатра (отсюда Арена). Это капелла церкви Богоматери Аннунциато. Ясная и спокойная архитектура, ясное пространство. Проблема: окна с правой стороны, техника аль фреско. Все образная идея – выражение идеи спасения. 4 ряда росписи, все тесно взаимосвязано. На своде – Христос и 4 евангелиста, свод – звездное небо, рисует арку, чтобы связать свод со стеной. Продуманное расположение сюжетов (сверху вниз, слева направо), тектоническая система; плоскость стены не разрушается, внутри 1 сюжета нет разновременных сцен. В нижнем ярусе пороки и добродетели (осторожность, сила, умеренность, правосудие, надежда, отчаяние, гнев, неверие и тд). Добродетели по левой стене (соотносятся с блаженными в сцене Суда), а пороки по правой (соотнесены с проклятыми). Это гризайль, имитация скульптуры в нишах. Данте: доброе правление несет спокойствие, несправедливое – разбой и репрессии: аллегория доброго правления, под ней имитация рельефа мирной и прекрасной жизни. С другой стороны дурное правление, там рельеф гонений и грозный тиран. В цикле добродетелей последняя Надежда (тонкая, воздушная, воспринимается по диагонали). Новая цель – последовательны живописный рассказ, теперь он хочет сделать все максимально достоверным. Западная стена, *Страшный суд* – это квинтэссенция всего. Это одно из первых новых изображений страшного суда. Это ведение, то, что будет – поэтому наверху показан раскрывающийся свиток. Христос в мандорле. Слева рай и праведники, справа – грешники. В сцене есть и маленькая картинка, как Скровенья преподносит Марии модель храма (она очень большая), несколько ангелов ее поддерживают. Торец: Бог посылает ангела с благой вестью; по сторонам от окна Мария и Гавриил; ниже слева встреча Иуды с первосвященниками и справа встреча Марии и Елизаветы (как противостояние); ниже изображены своды, причем снизу (вообще здесь и в Благовещение очень иллюзионистическая архитектура). Стены: справа, верхний ряд, история Марии (рождество, введение, посохи (равноголовие), брак (Марии и Иосифа, потрясающие музыканты) и тд); слева там же, история Иоакима (бездетного его изгоняют из храма (хотел принести жертву, но нет сына – вон), присоединяется к пастухам, благовещение Анне (ящекообразный карточный дом, подробный интерьер, ангел с трудом протискивается в окно), жертвоприношение и сон Иоакима, встреча у золотых ворот (Иоаким, Анна, еще там черная фигура – загадочная, может будущая трагическая судьба)). Сцены разворачиваются последовательно (причем есть стремление придать всему убедительность), часто пространство формируется через тяжелые объемные лещатки. Второй ярус – цикл Христа, начинается с детства, справа (рождество, поклонение, сретение, бегство в Египет и тд), слева взрослые годы (крещение, брак в Кане (пространство уже развернуто в сторону зрителя, уже не ящик, в углу пузатик-пьяница пьет – доказательство, что тут вино, а не вода), воскрешение Лазаря, вход в Иерусалим (там разные степени снятия одежды) и тд). Ряд 3й (сверху) – Страсти (вечеря, омовение ног, Поцелуй и арест, перед Каифой, Бичевание). Слева страсти продолжаются (крестный путь, распятие, гроб, воскресение, вознесение, сошествие святого духа). Особенности: это система, единые циклы, единство ритма, четкость сценического построения, неглубокое картинное пространства, сценическая коробка, человек уже в архитектуре, только голубой насыщенный фон. Все сцены обрамляются орнаментальными рамами (рисованные). Джотто одним из первых ставит своих персонажей спиной, в Поклонении волхвов есть верблюд; в избиение младенцев появляется драматизм (раньше лирика), образ плача – 1 из центральных мест. Очень важен жест и композиция фигурной группы (воскрешение Лазаря, Христос его поднимает жестом, а женщины прикрывают нос от вони), тк мимика еще не освоена. Взятие под стражу – кульминация, спокойный Христос, уродливый Иуда, отчаявшийся Петр (пытается откусить ухо охраннику).

 **11. Дуччо.**

**Дуччо ди Буонинсенья, ок1255 – 1319г.** Оносновоположник Сиенской школы живописи. Независимый и темпераментный, за изысканностью форм скрывался мятежный дух (много конфликтов с властями: штрафы за занятие магией, за отказ принести клятву народному ополчению или воевать где то и тд). Сиена – аристократическая республика (Флоренция – пополо гроссо). Вкусы тяготели к куртуазным феодально-рыцарским формам, развивается «сладостный новый стиль» (в поэзии яркий представитель Петрарка), религиозный мистицизм. В традициях нашей науки принято противопоставлять Джотто и Дуччо; первый в большей степени новатор, второй – консерватор. Считается, что Дуччо был не только приверженцем и продолжателем манеры греко, но что он изучал произведения Джотто (некоторые элементы он воспринял во второй половине своего творчества). Наиболее часты у него большие доски с изображением Богоматери (вообще культ Мадонны). Неизменно сохраняются золотые фоны, мягкие складки. Лучшие сиенские произведения находятся в Сиенской Пинакотеке и в музее Собора. Скорее всего, учился у Чимабуэ (был в его бригаде в 1270х-1280х по росписи верхней церкви в Ассизи).

Мадонна Креволе, 1283-1284г. Считается, что это его самая ранняя работа, еще до Ручелаи. Очень лирично, практически Византия: тонкие руки, нежные ассисты, физиогномика, поясная, но на лице подчеркнута светотень, у младенца нетипичный жест и почти прозрачная одежда, а в углах тонкие «французские» ангелы.

Мадонна Ручеллаи, 1285г, Уффици. Треугольное завершение, верх трона занавешен. Все очень тонко, удивительно мягко, нет золотых асистов, только переходы синего и сложные переходы графики золотистого. По сторонам др над др 6 ангелов, придерживают ее трон. Из капеллы Ручеллаи в Санта Мария Новелла, многое напоминает Чимабуэ (декорация рамы и жест младенца). В раме в медальонах святые.

Мадонна Францисканцев, Сиена, ок1300г. У ее ног три монаха (с 1 стороны), небольшая икона, тканные драпировки с геометрическим рисунком (можно говорить о воздействии французской миниатюры), плоскостное прочтение, стилизация. В основе византийская иконография, но нововведения (то же на Мадонне Строгонова и Маэсте из Берна). Она сидит на троне, но повернута в бок и младенец тоже.

Полиптих сиенского собора, Мадонна Маэста и сцены страстей, 1308-1311г. Это огромный комплекс, самая главная его работа. Наполеон разграбил многое, части разрознены. Был готический табернакль. В центре Мадонна Маэста (Царица) в окружении апостолов и святых. В нижних и верхних частях сцены из жизни Марии и Христа. С оборотной стороны Страсти: в верхних частях дополнения к христологическому циклу; в середине главный христологический цикл (самый центр – Распятие), там много маленьких стенок. Пинакли лицевой стороны – сцены из жизни Марии, все в отдельных сценках. Интересно, что архангел в Благовестие находится уже внутри арки. Не порывает со средневековой традицией, стремиться к жизненной убедительности бытовых деталей. Центр – большая сцена Маэста на троне с младенцем, все ей поклоняются. В этом же пространстве по сторонам от нее на верху 10 святых (по колено?). Над этой картиной 7 сложных готических «пинаклей» (низ трапеция, потом прямоугольник с треугольным завершением). По центру ее коронование, а так, история Успения Марии. В самих завершениях 6 (или 7) поясных ангелов. Нижняя часть длиннее центральной картины, там ранние годы Христа и 6 пророков. То есть чередование сюжетов с фигурами (квадратное и вытянутое пространства). Все это приблизительная реконструкция. В целом, лиричный рассказ, торжественность, множественность, разнообразие. На обороте центральное пространство поделено на 2яр и на 7 вертикальных членений (соотносится с пинаклями). В каждом ярусе сцены делятся горизонтально еще на 2, т.е. каждые 2 сцена по вертикали объединяются в 1 оформление. Это большое повествование о жизни Христа слева до распятия; потом по центру Распятие (шире и выше), справа после распятия. Нет перспективы и пластической ощутимости, иногда повтор сюжетов, но рассказ на 1 месте.

Роза в соборе в Сиене, Дуччо и Чимабуэ. По его рисунку первый в Италии монументальный витраж.

**12. Симоне Мартини и братья Лоренцетти.**

Симоне Мартини и братья Лоренцетти (Пьетро и Амброждо) принадлежат к сиенской школе живописи. Для школы в целом характерно тонкое религиозное аристократическое звучание; смешение византийских, готических и ренессансных элементов. Сиена конкурировала с Флоренцией за гегемонию в Тоскане, то же было и со школами. Сейчас считается, что в 13-14в Сиена была впереди, а в 15-16 Флоренция. Истоки школы во 2п 13в (распространение византийской манеры) – Коппо ди Марковальдо (флорентинец, но после битвы попал в плен, остался в Сиене), Гвидо да Сиена и др. Новый уровень – Дуччо (в к13в трансформирует византийскую манеру в то, что можно считать готикой), он фундамент школы. Потом крупный мастер – Симоне Мартини (уже знаком с рационализмом Джотто, но переработал его в готическом духе, учился у Дуччо). В 1п 14в на смену ему приходят братья Лоренцетти (Пьетро включает некоторые новации Джотто, вообще они тоже учились у Дуччо), но в 1348г чума.

**Симоне Мартини**, ок1284, Сиена – 1344, Авиньон. О первых 30г ничего не знаем, может он ездил из Миены в Ассизи (готовил рисунки для витражей капеллы Сан Мартино). Считается, что ученик Дуччо, но также использует наследие Джотто, испытывает влияние французской миниатюры и резьбы по кости. Придворный художник – работает на аристократов – рыцарская, внешне красочная культура. Светский характер, реальность деталей, повествовательность рассказа, соединение жанровости и утонченности, характерно сохранение золотых фонов, фигуры расположены в световой среде. Слияние новых религиозных и новых красочных тем – чувствует Осень Средневековья. Это 1й художник-рыцарь.

Палаццо публико в Сиене, зал Мапо Монде (Карта мира), Маэста, 1315г, 1321г поновление. Первая его достоверная работа (и дата, и подпись), ответственная работа, значит, был известен. Зал совета отстроили в 1304-1310, тч может его фреска была 1 из 1х. На торцовой стене Маэста – покровительница Сиены. Симоно Мартини фреской имитирует тканный гобелен, есть большая «рама», там евангелисты, пророки и отцы церкви в медальонах между орнаментом. В середине Богоматерь на троне под балдахином (его изгибы еще больше уподобляют работу гобелену), вокруг святые и ангельская свита. На противоположной стене – портрет Кондотьера Гвидориччо да Фольяно (только верхняя часть), важно, что это первый конный портрет (возможно, есть что то от античной традиции), скорее всего реальная местность. Синее небо, два города, скалы (вообще нет растений), он на лошади по самой кромке фрески идет (с лошадью один костюм, рыцарский). Намеренное уплощение, нет организации стены, Мадонна на троне (царица небесная и идеальный правитель), изысканный ритм (влияние готики), есть пространственные моменты (балдахин), но декоративные преобладают. К трону ведут ступени, все вокруг них, сзади глубокий синий фон. Все можно вписать в эллипс (очевидно горизонтальный и разорванный). Есть влияние Маэсты Дуччо. Не только водяные краски: насечки в штукатурке, вставлял цветные стеклышки (чтобы придать сияние), а еще использовал олово.

Капелла Мартина Турского в нижней церкви в Ассизи, 1312-1319-1322г. Заказчик бывший монах-францисканец, пошел на службу к папе (Бонифаций 8, ближайшее окружение; и при Клименте 5), стал кардиналом с титулом Сан Мартино аи Монти. 10 сцен жития Мартина (опираясь на Золотую легенду Якопо да Вораджине), несколько святых и портрет кардинала-заказчика (перед Мартином). Посвящение в рыцари, Симоно тоже был в них посвящен, поэтому тут еще и собственный опыт. Прекрасные музыканты. Очень бытовая картина. Возрастают возможности в изображении пространства через архитектуру.

Страстной цикл Симоне в Авиньоне, выполнен по папскому заказу. Это очень страстное и экспрессивное по эмоциональной выразительности произведение. Интересно, что есть использование ночного интерьера (на природе). То есть готический реализм усилен за счет страстной эмоциональности.

Алтарь Людовика Тулузского, 1317г, Неаполь. Алтарная картина: святой Людовик (только что канонизирован) коронует Роберта Неаполитанского (портретный), а ангелы коронуют самого Людовика – 2 короны, небесная важнее, имеет геральдический смысл (синий, золотой, лилии). Это спорная работа. В нижней части пределла, там 5 картин из жития Людовика. Он в богатых одеждах, но на самом деле согласился стать кардиналом, только после того, как Бонифаций 8 разрешил ему вступить в орден францисканцев, прожил жизнь в бедности.

Алтарь Блаженного Агостино Новелло, 1324-1326, Сиена. Они современники (Агостино учился праву в Болонском университете). Центр – Агостино в полный рост как ученый (с книгой), на ухо что то шепчет ангел; по сторонам 4 его чуда (с ребенком, на которого напал волк; спасение мальчика, выпавшего с балкона; воскрешение младенца, выпавшего из люльки; с рыцарем, упавшем в пропасть). Единая вещь, но живописью как бы разделена на 3 разновысокие створки.

Благовещение, 1333г, Уффицы. Последнее перед отъездом в Авиньон. Совместно с Липпусом Мемми (до сих пор споры, кто что делал). Нет только Бога-отца в центральном тондо. Полна готической изысканности, у Марии даже манерность, по сторонам Ансано и Джулитта. Рама 19в под готику, там 5 арок, получается, что в центре на благовещение, а лилия и голубь, а Мария и ангел как бы под вторыми арками, но они не разделяются. Для нимбов использует стук-гипс – более сложное мерцание.

Святое семейство, 1342г, Ливерпуль. Очень редкая иконография – Иосиф приводит Христа домой, после того, как 3 дня искал его (тот беседовал с богословами). Иосиф его корит, а Мария упрекает (раскрывая книга, там строки: Чадо, что же ты сделал с нами). Тонкая психологическая ситуация. Золотой фон, готическое завершение. Это его последняя вещь.

**Пьетро Лоренцетти,** ок1280-1348, Сиена**.** Данные скудны (только Вазари), сложно реконструировать творчество. Традиционно считается менее изобретательным, чем брат. Сформировался в среде зрелых работ Дуччо (его ученик?), но более драматичный и страстный, искал новые изобразительные средства (нашел у Джотто), внес человеческий драматизм. Они оба не аристократы – ориентировались на широкие слои.

Капелла Орсини, нижняя церковь Ассизи, 1315-1320г. Страстной цикл. Большие композиции, занимают своды и стену около окна (вся капелла – по сути большой свод). Великолепное снятие с креста (обрамляет вход в капеллу) – соединение лица Богоматери и Христа (его струящиеся волосы через ее пальцы), отказ от изобилия фигур, суровость, трагизм. Несение креста или путь на Голгофу – архитектура изображает Ассизи. С запада въезд в Иерусалим, вечеря, омовение ног, взятие под стражу, бичевание, несение креста, распятие, снятие, гроб, воскресение, самоубийство Иуды. В целом, характерно усиление экспрессии, есть и внимание к деталям, и городские виды, и разнообразие костюмов. Интересная вечеря – она в октагональном помещение, все сидят по кругу, ночь, кроме нескольких стенок, все открыто, 12 учеников сидят, рядом 2е входят (но не понятно кто). Распятие – самая большая и масштабная фреска.

Рождество Марии, 1342г. Для Домского собора Сиены, центр алтарного образа. Рождество Марии – византийский образец (золотые лучи вокруг новородженной), но не небесные покои, а обычные комнаты среднего класса. По сути диптих, по форме триптих. Иллюзионистические своды (потрясающе). Бытовое прочтение преобладает.

Мадонна со святыми(Кармелитский алтарь), 1329г, Сиена. Мадонна на троне с младенцем, по сторонам 2 святых, за ней 4 ангела (над каждым готическая арочка), золотые фоны. Внизу предела – Утверждение устава ордена францисканцев (?).

**Амброждо Лоренцетти**, ок1290-1348, Сиена. Младший брат, учился у Пьетро. Он рубежная фигура в Сиене, буквально встречает следующий век. Увлекался перспективой, открыл единую точку схода, считается в наибольшей степени продолжателем Джотто. Зарисовывал статую Венеры (интерес к античности), и интерес к гуманистической мысли. Новое: психологизм, меньше символичности, больше человечности – жесты естественнее. Но последователи перенимали внешнюю канву. Есть Маэста в Палаццо Публико (напротив Маэсты Симоне).

Мадонна с младенцем, 1319г. Первое подписанное и датированное произведение. Уже здесь интерес к объемности и массе, а не традиционной сиенской певучей линии, хотя золотой фон остается (зато трон перспективный и архитектурный). Она напряжена, монументальна.

Благовещение, 1344, Сиена. Это зрелая работа, рука мастера, чеканные контуры. Готическая 3лопастная арка выделяет обе фигуры, в точке схода витая колонна, но она практически не заметна. Ангел на коленях перед Марией, та на троне, но коленях книга, руки на груди, благоговейно смотрит на голубя. Прямая перспектива (пол-шашки). Весомость, телесность, тектоника.

Зал девяти в палаццо Публико в Сиене, аллегории злого и доброго правления, 1338-1340г. Поле отъезда Симоне Мартини в Авиньон (он как бы официальный художник сиенского правительства), его место полуофициально занимает Амброджо, большой заказ на роспись зала правительства. Аллегория правления и последствия доброго (справедливого) правления хорошо сохранились, остальное – фрагменты. Впервые аллегория мира – молодая девушка, расслаблено развалившаяся на диване. Есть и сцена с Ромулом и Ремом (они бежали, Аполлон послал им лошадей, убежали, остановились, построили храм, основали Сиену). Справедливое правление выражено в виде развернутой политической аллегории. Последствия доброго правления (восточная стена) – с одной стороны город, с другой доминос (провинции города), это развернутый панорамный пейзаж. Все показывает процветание. При процветании города процветает и провинция. Есть фрагменты аллегории дурного правления (западная стена) – там всякие жестокости, разбойники, грабежи и убийства, и в городе, и в области. В центре Тиран с рогами (в руке бокал с ядом), у его трона коза, а под ним поверженное Правосудие (замотана в белое). Тут же аллегории жадности, жестокости, гордости и тд. Здесь много от готики: нет монументальности, нелогичная композиция, много подписей, рама фресок – уподобление шпалере. Мужская фигура на троне (самая большая), дальше девушки-аллегории (Мир – развалилась на диване), отдельно сидит Правосудие, на весах ангелы; внизу мелкие люди. Огромная политическая аллегория, но он обошелся без ссылок на Библию (новшество).

Мадонна с младенцем с Крестителем и Франциском, нижняя церковь в Ассизи. Здесь прослеживается знакомство с Джоттовской линией. С другой стороны – пустующий трон, вроде этимасии, но тут показан прям диван, очень реалистично.

Сан Франческо, Сиена, мученичество францисканцев, 1324-1327г. сцена из истории ордена (1277г, 7 проповедников казнены а марокканском Сеуте по приказу султана). Султан в 3х пролетном портике с готическими вымпергами, прекрасная перспектива, фигуры начинают соотноситься с пространством. Панофский: Возрождение начнется тогда, когда фигуры станут соотносится с пространством.

**13. Итальянская живопись 2п 14в. 14. Интернациональная готика в итальянской живописи к14 – ¼ 15в.**

Художественное явление к14 – н15в. Охватывает все виды искусства и ремесла. Буржуазия начинает интересоваться искусством. Художники многофункциональны (геральдика, гобелены, украшение города и тд). Распространяется мелкая пластика (кость, ювелирка), совершенствуются технические приемы. Труд облагораживает природный материал, освобождает природное начало. Распространяется придворная культура: феодальные аристократы теряют политическую власть, но не хотят терять положения (куртуазный и парадный характер искусства). Все мировоззрение под сильным влиянием учения Фомы Аквинского (общение с природой, гармония общества и природы, проникновение в сущность предметного мира). Дажина: начинают желать максимальной достоверность (надо рисовать с натуры), работают с плоскостью, начинают передавать глубину с помощью линейной перспективы. Изменяется техника, но ориентируются на предшественников. Привлекают науку – оптика, анатомия, местные школы (у Флоренции Джотто), интересуются Нидерландами, переходят на масло (но позже). Милан – центр интернациональной культуры. А с 1340х флорентинская школа начинает играть ведущую роль. Джотто произвел реформу, создал систему, но мастера не могли ее использовать (только элементы), все равно есть привкус готики. У него как непосредственные ученики (Таддео Гадди), так и имитаторы (Джоттино). В 1350-60 гг. возникают два противоположных направления в развитии флорентийской живописи: тяготеющее к классической монументальности и репрезентативности (Орканья) и повествовательно-символическое (Андреа да Фиренце). Объединяет их плоскостная, орнаментальная трактовка, стремление к декоративности.

**Джованино де Грасси**, 1 из строителей Миланского собора, работал в самом конце 14в. Олень – образец натурных штудий, это пример книг образцов. Вообще, мастер очень нервный. Он оказал большое влияние на…

**Микелино де Бизоццо**, в первую очередь работал в Ломбардии, влияние кельнской школы. Панегирик правителю Милана (Джан Голиацо Висконти). Полоскостность, драгоценность, нарушение пропорций, отсутствие телесности и понимания пропорция. Искусство драгоценное. Совмещение готического вкуса, в который вкрапливаются современные классические вкусы.

Мистическое обручение святой Екатерины. Вещь подписанная. Золотой фон, плоскостная трактовка, напряженность религиозного чувства. Оно богато сделано. Эта вещь одновременно миниатюрная и нежная.

**Стефано да Верона**. Был учителем Антонио Пизанелло. Мадонна в саду роз, Верона, 1420е. Великолепие интернациональной готики. Тема закрытого сада и Мадонны, которая ему уподобляется. Все выписано, все подробно.

Неизвестный мастер, возможно из Пьемонте, декорация замка Ля Манте, 1430г. Тема Омини Фамози (такая же декорация виллы Кастаньо). На другой стене Фонтан Молодости. В эту стилизованную живописную декорацию все больше вплетается реальный мир, он постепенно начинает разрушать единство интернациональной готики. То есть изменяется собственная традиция под влиянием ренессансного искусства.

**Антонио Пизано** (или Пизанелло). Самый крупный мастер интернациональной готики. Сильно влияет, но не основывает школы.

**Мазо ди Банко**, работал в 1320е-1350е, Капелла Барди ди Верно в Санта Кроче, 1340е, Легенда о св. Сильвестре. Сильвестр – один из первых пап, который спас Рим от страшного дракона. Великолепная архитектура, дворцовая (1 дворец полный, 2й разрушенный). Чтобы понять, что это время ранних папа, на первом плане стоит античная колонна. Папа сначала спускается в пещеру дракона (один из монахов держит руку у носа), потом он исцеляет поверженных. То есть он повторен два раза.

**Таддео Гадди**, 130-136г, капелла Барончелии в Санта Кроче. Там как раз тот самый джоттовский полиптих, восхваляющий Богородицы. Росписи Таддео, ученик Джотто, то есть влияние непосредственно от Джотто. Витые колонны (соломоновы) разделяют сцены. Уже внутри архитектуры происходят события.

**Андреа да Орканья** (Бонайюти), 1343-1377г (работал). Большая часть работ, перечисленных Вазари, не сохранилась. Фрески капеллы Строцци в Санта Мария Новелла (вместе с братом Нардо ди Чоне): «Страшный суд», «Ад», «Рай». Совершенно плоскостный характер, отсутствие органического единства, пространство стены разбито на ряд отдельных сцен. Алтарная икона там же (1357). Впервые в традиции флорентийских алтарных икон использует сиенский мотив sacra conversazione (персонажи на разных створках иконы не обособлены, а находятся в диалоге между собой). Придаёт большое значение моделировке форм светотенью, стремится к их твёрдой, пластической проработке.

**Андреа Бонайути да Фиренце.** Росписи Испанской капеллы церкви Санта Мария Новелла (1366-68). Боковые стены – «Апофеоз Фомы Аквинского» и «Триумф покаяния». Объединяет разрозненные сцены в смысловое целое, строит свою композицию по программе символической поэмы Якопо Пассаванти «Зерцало покаяния». Фрески лишены органического единства, располагают к детальному осмотру каждой отдельной сцены, их следует читать, как литературное произведение. Повествование, максимальная достоверность – через это выйдут к 15в.

**Буонамико Буффальмакко.** «Триумф смерти» в Кампосанто, наивысшая точка та декоративно-дидактическая линии. Здесь проблема: живопись либо растворяется в декоративных эффектах, либо превращается в дидактическую иллюстрацию – нужен компромисс. Тогда в к14в художники начинают прибегать к сознательной архаизации (нет единства времени и действа).

**Джованни да Милано, Антонио Венециано –** приехали по Флоренцию с севера, привезли подробную и реалистичную разработку пейзажей, наличие жанровых фигур, свежесть и богатство колорита, активность света. Это проявилось и в живописи позднего треченто, наиболее видными мастерами которой были **Аньоло Гадди**, **Спинелло Аретино** и **Герардо Старнина.**

**Аньоло Гадди –** сын ученика Джотто Таддео Гадди. Цикл фресок о нахождении святого креста в хоре церкви Санта Кроче. Немногочисленные действующие лица, но очень много статистов. Загадочный, несколько мрачноватый свет, сказочно-трагический пейзаж.

**Спинелло Аретино.** Фрески сакристии Сан Миньято аль Монте. Легенда святого Бенедикта. Остроугольный линейный ритм, призрачное освещение (повышенное внимание световым эффектом, как и у Гадди). Преувеличенная насыщенность жестов, напряжённость, экзальтированность. Конфликт упрощения и идеализации общей композиции с реалистичностью жанровых деталей.

**Герардо Старнина.** Фрески капеллы Кастеллани в Санта Кроче (1380е). Легенда об Антонии и Николае. Уменьшение количества действующих лиц, упрощение архитектурных кулис. Фигуры вырастают в масштабе, становятся объёмнее и массивнее. «Воскрешение Николаем убитых школяров» - первая попытка изобразить человеческое тело с натуры, моделированное крепкой светотенью. Изменение трактовки архитектуры: показана только часть здания, а не здание полностью, как было в традиции треченто.

В самой Северной Италии живописные проблемы иные. Ведущие мастера - **Альтикьеро да Дзено и Якопо д’Аванцо**. Индивидуализация натуры, непосредственность зрительного впечатления. Колорит уже имеет не символическое, а изобразительное значение; удаётся передать фактуру разных материалов – заметные влияния северного реализма.

**Джентиле да Фабриано**, 1370, Анкона -1427, Рим. Крупнейший представитель интернациональной готики в Италии, сирота, обучался у мелких местных мастеров (в Фабриано), может сблизился с кем то из сиенской школы, но быстро достиг известности. Работал в Центре (Брешия, Венеция, Флоренция, Рим и др). Работал над фресками Латеранского собора, которые заканчивал его современник и друг Пизанелло (завещал свои инструменты).

1408 – заказ на роспись зала Большого совета во Дворце Дожей, фрески утрачены.

Мадонна из Перуджи. Разница в размерах фигур ангелов и Марии – ради ритма, усиливающегося в фигуре Богоматери. От густых мазков к плавным нюансам светотени на широких плоскостях. Много вариаций темы Мадонны на троне, но нежность, плавность и золотые фоны. Линии не замыкают, а связывают фигуры.

Поклонение волхвов для Санта-Тринита во Флоренции (между 1408 и 1423). Куртуазная поэтика, множество деталей и подробностей. Пространство многопланово. Свет – божеств сияние. Опять же тонкий рисунок. Сложное завершение, приделы внизу и вверху, вроде 3ч, но действие едино. Это торжественное шествие – справа налево, еще и изгибается – тормозит действие, придает больше парадности. Фигуры очень плавно спускаются к Мадонне, дальний стоит, средний наклонился, ближний на коленях – плавная дуга к ней.

Полиптих Кваратези, 1425. Всего 4 части, каждая фигура в своем обрамлении, не связаны, сложное готическое оформление, но помимо золота появляется и земля (причем есть намек на перспективу), а фигуры стоят достаточно свободно и в разных позах.

**Якопо Беллини**, Умер ок1470. Ученик Фабриано, венецианец (через него Джантиле влияет на Венецию). Развивает некоторые веяния новой культуры (культ античности) в рисунках. Закладывает основу движения, которое превзойдет готическую культуру. Его влияние испытывали Якобелло дель Фьоре, Микеле Джамбоно, Андреа Мантенья, его сыновья Джентиле и Джованни (круче).

**Лоренцо Монако, ок1370, Сиена – 1425, Флоренция.** Флорентийский художник, в 1391г вступил в монастырь, стал дьяком, но покинул его до принесения обетов (но прозвище осталось). Это интернациональная готика сиенской школы: многофигурные композиции, роскошные аксессуары, обильная позолота. Для него характерно: хорошее чувство колорита, прекрасные контрасты и дополнительные цветовые эффекты. В ранних вещах есть влияние Тадео Гадди, работал для бенедиктинцев (все делал). Предполагают, что он был учителем Фра Беато Анджелико. Полиптих Коронование Марии, 1414г.

**Пизанелло.** Отдельный билет – ярчайший представитель готического направления.

**15. Брунеллески.**

**Раннее Возрождение**: в первую очередь, архитектура Флоренции. Антропоморфность, но для героической личности, последовательно светский характер; по-настоящему начинают работать ордером; архитектура не мыслится без теории (Альберти, Филарете, Мартини). Суть архитектуры утверждается во Флоренции, выделаются направления: тосканита (ясная, спокойная, нежная, потом заглохнет) и романита (традиции Рима, от Альберти к Браманте, перейдет в 16в).

**Филиппо Брунеллески**, 1377-1446г, Флоренция. Из семьи нотариуса, высшая прослойка, был в должности приора, увлекался оптикой, математикой, геометрией. Благодаря нему, Флоренция опять выдвигается на передний план, он дал развитие и теоретическое основание использованию перспективы (он открыл прямую перспективу, чтобы зрители лучше воспринимали рисунки реконструированных им терм и театров). Художественную деятельность начал как ювелир (с 1393г обучение, уже в 1398г самостоятелен), потом находит себя как скульптор (участвовал в конкурсе на северные ворота баптистерия). Архитектурой начинает заниматься только с к1310х. Много путешествовал, был в Риме (1432-1434г, возможно, после того, как проиграл конкурс на двери, решил изучать античную скульптуру). Особенности: это 1й классик в архитектуре 15в (гармония и изящество, не разменивается на частности и детали), нежная гармоничная архитектура (он практиковал строительство, а не как Альберти). В момент строительства мог менять свои замыслы. Структурные моменты прозрачны, важны ритм и пропорции. В основном, строит из пьетра сиера (камень), стены оштукатурены, архитектура линеарна, антропоморфна. Очень дружил с Донателло (тот с ним был в Риме).

Купола Санта Мария дель Фьоре, 1420-1434г. Собор очень долго строили, было что то 6в, потом проект Арнольфо ди Камбио, Джотто, Андреа Пизано, Симоне Таленти, к 1380г здание подвели под купол и объявили конкурс. Купол – 1й памятник ренессансной архитектуры. Легкий пустотелый купол с двойной оболочкой, каркас (8 основных ребер и 16 вспомогательных, опоясанных кольцами), потом добавили фонарь. Новинка еще и в строительстве, не было опирающихся на землю лесов. Изначально Брунеллески позвали как консультанта для барабана, потом он победил в конкурсе на купол (а у основания барабана с 3х сторон трибуны). По сути, это сомкнутый 8 лотковый стрельчатый свод (готические элементы вывернуты наизнанку). Кладка под углом, а не горизонтальная (все держит). Фонарь строит Антони Манетти в 39г уже по его проекту (нужен, чтобы собрать купол), аркбутан оформляется как волюта.

Воспитательный дом, 1421-1425г. 2эт, очень ясная по ритмике аркада (мотив внутреннего двора переносится наружу – здание более открытое). Позднее была сделана майолик. Архитектура очень проста. Четкие горизонтали карнизов, прямоугольные наличники и небольшие фронтоны. Сочетание белой штукатурки стены и серого камня – еще одна его типичная примета, которая станет чисто Тосканским стилем. 9 арок, получается, что центр выделен, но не нарушается логика фасада; на стене нет пилястры, только консоль. Используется мотив колоннады дворца Диоклетиана в Сплите (квадрат, на который накладываются полукруглые арки). Вспарушенные своды, композитные капители для двора мальчиков и ионические для двора девочек. А в левом крыле есть ниша, где люди могли анонимно оставлять подкидышей. Брунеллески сделал план и фасад, строительство по инициативе Леонардо Бруни.

Сан Лоренцо. Рядом с палаццо Медичи (Козимо покровитель), церковь планировалась усыпальницей (потом Микеланджело построит там капеллу Медичи). В 1419г ее начал строить мастер Дольфини, заложил идею (прямоугольная восточная часть и подкупольный квадрат) – проблема базиликального и центрического пространства, к тому же, были остатки ранне христианской базилики (они определили форму). Это обычная 3н базилика, но вот боковые фасады – вспарушенные своды и прямоугольные апсиды (кажется, что 5н), каждая капелла чуть приподнята над полом (выделяется). Внутри полное соответствие опор и декорации (колонны и пилястры), здесь арки на колоннах (а не столы), есть импост, хотя подчеркиваются именно горизонтальные членения, на боковом фасаде пилястры соответствуют внутренним. Потолок плоский (важная для Флоренции традиция). Есть идея мавзолея (над средокрестием гробница Козимо). Старая Сакристия: ее заказал еще в 1419г Джованни ди Биччи (основатель рода, отец Козимо), Б создал гармоничную центрическую композицию. Квадрат 11м, зонтичный купол, с востока квадратный алтарь тоже с куполом. Углы отмечены коринфскими пилястрами, антаблемент, наложенная аркада, в люнетах полуциркульные окна. Паруса, люнеты, двери – рельефы Донателло. Тектонические сочленения из темного камня на белом.

Ораторий Санта Мария дельи Анджели, 1434г. В поздние годы он едет в Рим, архитектура теряет легкость, становится сочной и пластически артикулированной. Это ораторий (там еще собрания и воспитание юношей) ордена камальдолезцев. На деньги по завещанию кондотьера Пиппо Спано. 8уг, по кругу капеллы (в овал вписанный квадрат), фасад во двор монастыря (не могли общаться с миром), купол (похож на Византию). Снаружи как бы 2яр, в нижнем будто 16уг с 8 нишами, вверху 8уг. Вдохновение: мавзолей Елены, нимфей Венеры в Риме (8уг внутри, 16 снаружи).

Санто Спирито, 1438г. он только начал, завершал Антонио Монетти и может Джулиано де Сангало (они изменили). Хотел 4 входа на фасаде (не канонично), полукруглые ниши (но их закрыли стеной), мощнее выявлен трансепт и хор, полукруглые капеллы, колонне соответствует полуколонна. В основе греческий крест. Использует барабан под куполом

(впервые). Капеллы полностью по периметру.

Палаццо ди парте Гвельфа, 1421г. Это общественный дворец гвельфов (папа?), строился очень долго. Здесь новое понимание – предлагает 2ч структуру, где нижний этаж четко противопоставляется верхнему.

Палаццо Питти. Тоже не достроен, только 7 пролетов – первоначальный план. Нет середины, подчеркнутых углов, уступов. Призматическая глыба, грубый руст.

Брунеллески, постановка Благовещения в церкви Сантиссима Аннунциата. Многие архитекторы прославились и театральными постановками. Мистерии могли проходить в нартексах, дворах, в самом пространстве церкви. Брунеллески придумал создать несколько ярусов-планов. Совсем высоко на троне Бог-отец, который посылает Гавриила с благой вестью к Марии. Был проведен специальный канат, по которому архангел слетал к Богоматери. Еще на верху были юноши, переодетые в ангелов и еще была вращающаяся конструкция, там тоже были юноши, они воплощали хор ангелов.

**16. Капелла Пацци Брунеллески.**

Капелла Пацци, 1429-1443г. Во дворе Санта Кроче, они были противниками Медичи. Строился долго, а в 1478г заговор Пацци, в результате, искусственно прерванное строительство. Купол точно строили уже без Брунеллески. Перед фасадом простой открытый 6к портик с аркой по центру (мотив триумфальной арки или арка из дворца Диоклетиана в Сплите). Колонны несут «аттик», там плоская декорация (спаренные пилястры, а внутри каждого получившегося прямоугольника рисуется крест). Над «аттиком» вроде бы деревянный навес. На фасаде прямоугольная дверь с фронтоном, а по сторонам по 2 вытянутых полуциркульных окна. Над самим входом тоже куполок (то есть купола поддерживают ось). В портике простой куполок и цилиндрические своды, а не вспарушенные, тч скорее всего Брунеллекси его не хотел и может даже не делал; хотя это оформление отвечает внутреннему пространству. Внутри опять же тектонические элементы подчеркнуты темным, белая штукатурка и майолики из мастерской делла Роббиа. В плане прямоугольник (вместе с портиком стал бы квадратом), прямоугольная апсида, 12 лотковый купол (окно вверху и окна в основании), 12 лотков – 12 апостолов. Не выявлен барабан, кажется, что купол на распалубках и почти плоский. Декорация ордерная, пилястры плоские, потрясающая градация рельефа (в 2-3 пальца, что не загромождает пространства), широко расставлены, 2 боковые арки – цилиндрические своды.

**17. Альберти.**

**Леон Баттиста Альберти, 1404-1472г**. Исключительная фигура для всего гуманизма. Альберти – старинный род, они были сторонниками Медичи и в свое время были изгнаны вместе с ними из Флоренции, поэтому роился он в Генуе. Незаконнорожденный, такие дети, особенно мальчики, воспитывались в семье, их поддерживали, но они не могли претендовать на наследство. Поэтому, ему нужно было хорошее образование и достойная профессия (учился гуманитарным наукам в Падуе, праву в Болонье, 1428г закончил универ – секретарь у кардинала Альбергати, а с 1432г место в папской канцелярии, в 1462г оставил курию, до смерти жил в Риме). В основном, его жизнь была связана с Римом. Также выступал и в качестве теоретика. Для Альберти, архитектор в первую очередь – проектировщик. Само строительство ведут рабочие, он же только составлял проект и просто контролировал. Черты: рационализм, классицизм, научный метод и полная вера в природу, нет идеи воображения в трактатах (все на счет разума, подражания и измерения). Не считал Витрувия последней инстанцией, 4:1, он критикует его стиль (оставляет за собой право судить о своих проблемах по своему мнению). В 1443-1455 – «Описание Рима» (археология и топография). 1447г папой Николаем 5 становится гуманист-друг Альберти Томмазо Парентучелли, попытка реконструкции Рима, нужен теоритический базис: в 1452г Альберти предоставляет 10 книг о зодчестве.

Палаццо Ручеллаи, Флоренция, 1446-1451г. Главное, что делает Альберти – новый фасад. Нижний этаж – руст (гладкий) и пилястры «дорического» ордера, прямоугольные «порталы» с верхнем сандриком (заимствования из античности) вместо широкого арочного проезда, те не крепостные ворота, а парадная дверь. – под утилитарные нужды (зависит чем занималась семья). Каждый этаж четко разделялся, верх всегда завершался сильно выступающей крышей. Пьяно нобиле – второй этаж – парадный. Там были представительские помещения. Третий этаж –жилые помещения, делились на мужскую и женскую половины. Еще одна особенность для Флоренции – внизу ставятся наружные скамейки. На фризе парусники, там еще бывают черепахи: девиз семьи – поспешай медленно. Последовательное использование ордера во всех 3х ярусах. Желто-серый местный песчаник. На 1эт окна еще маленькие, но уже не крепостные. Двор прямоугольный, аркады.

Церковь Сан Панкрацио, капелла Руччелаи, 1467. Примыкает к палаццо, в центре уменьшенная «копия» гроба Господня с пилястрами и инкрустацией. По его проекту.

Санта Мария Новелла во Флоренции, 1456-1470г. строительство вел мастер Джованни ди Бертино. Структура готическая, но благодаря фасаду этого не скажешь. К готике относится самый нижний ряд, там большая дробность, стрельчатые арки. Центральный портал превращается в 1пролетную триумфальную арку (там даже есть небольшое кесонированное углубление с розетками). В верхней части круглая роза, вписанная в квадрат (но не ровно). Пилоны на верху приобретают характер пилястр. Господствуют горизонтальные членения, антаблемент над полуколоннами раскрепован. 2слойнай декорация, напоминает инкрустационный стиль. Верхняя часть более плоскостна, дорические пилястры в полоску, но орнаментация строго геометрична. Верхние оси не совпадают с нижними (широкая полоса аттика, чтобы скрыть). Нижний фриз – вздувшийся парус, геральдический символ Ручеллаи. Волюты – находка Альберти (соединяет центр и крылья). В итоге, своеобразное сочетание античных, готических и инкрустационных форм.

Церковь Сан Франческо в Римини, проект 1450г. Готика, античный футляр (Сиджизмондо Малатеста решил в юбилейный год перестроить ветхий храм), не завершен как планировали. Работы вел мастер Маттео де Пасти (Альберти план и следил. Но либо письма, либо наезды). Хотел обстроить с 3ст новыми фасадами (есть медаль 1450г), новый свод, хор и купол. Легкий деревянный свод (другой не выдержат стены). Центральный фасад – триумфальная арка (по сторонам еще должно было быть 2 саркофага), бока – аркады на столбах образуют по 7 ниш для саркофагов). Однонефная, пролеты решены как большие арки. Античность здесь торжествует. Низкий беломраморный рельеф, потрясающая скульптура, там небольшие капеллы. Здесь фреска Сиджизмондо перед святым Сиджизмондо, Пьеро.

Церковь Сан Себастьяно в Мантуе, проект 1460г. Пригласил герцог Гонзаго. Тоже построена не так, как хотелось. Вотивная в честь выздоровления Гонзаго. План: равноконечный крест (завершается полуциркульными нишами). Очень высокий подиум, внизу крипта. Входы с двух сторон по бокам, в центре получается 3 больших окна, центральное – прямоугольная триумфальная арка, говорят, что консоли взяты из конкретного римского памятника, а рельефы внизу копируют рельефы античных саркофагов. При жизни Альберти только вестибюль.

Сантиссима Аннунциата, 1451-1477г. Перестройка по заказу Людовика Гонзаго, хотел тут выставлять трофеи и флаги. Хор перекрывает полусферический купол, это многогранник (почти круг), 9 ниш погашают распор. Композиция восходит к храму Минервы Медики.

Сан Андреа в Мантуре, начал в 1470г. новая пространственная трактовка традиционной базилики. Гармоническое соединение центрического и базиликального плана (единственная, где Альберти соединил требования культа и свои архитектурные идеалы). Почему то, именно эту форму он называл этрусским святилищем. Главный неф сильно расширен, боковые заменены капеллами. Фасад – 3пр арка, большой вестибюль. Капеллы связаны между собой. Цилиндрический свод в нефе. Продуманное сочетание большого и малого ордера.

**18. Джулиано да Сангало.**

**Джулиано да Сангало**, ок1445, Флоренция – 1516, Рим. Также многозначный человек, но связан, в основном, с архитектурой (формификации, укрепления, гражданское и религиозное строительство). Работал по приглашению Лоренцо Медичи, потом 2х римских пап. Он завершает развитие флорентийской архитектуры 15в, является самым значительным из преемников Брунеллески и Альберти. Он разрабатывает мотив идеального храма (центрический, купольный).

Санта Мария делла Карчери в Прато, 1484-1491г. По сути, это идеальный крестово-купольный храм. В квадрат вписывается круг (купол), по сторонам по 4 прямоугольника, не очень сильно выступают. Все достаточно графично и легко. Наружное оформление церкви закончено не до конца. 4 фасада – 4 рукава креста, выделяется прямоугольная дверь с треугольным фронтоном, есть 2яр членение. Декорация – темный и светлый мрамор (?). по светлому темным окантовываются большие квадраты и прямоугольники (нет дробления), а все элементы – светлые, так же это не утяжеляет вид. Углы поддерживают пилястры, так как угол, получается 3 пилястры (одна заворачивается, но если Брунеллески заворачивал 1, то Сангало как бы заворачивает 2 спаренных, то есть с каждой стороны, эта пилястры смотрится полноценной). Пилястры поддерживают антаблемент (довольно широкий), то есть продолжается традиция Брунеллески подчеркивать диагональ. На 2эт тоже пилястры по углам, а по центру прямоугольное окно, в обрамлении, тоже антаблемент. Завершает все треугольный фронтон (тоже подчеркнут темным и круглое окно). Есть барабан, там круглые окна, и купол с фонариком.

Сакристия Санто Спирито, 1488-1492г. Это 8уг, который вписывается в квадрат, в углах (на сторонах) 4 полукруглые ниши.

Вилла Медчи в Поджо-а-Кайано, 1485-1492г, под Прато. Одна из лучших вилл Медичи. Много подражаний античности. Эта новый тип загородной резиденции. Портик – наиболее примечательная часть архитектуры 15в. Это очень большой кубический объем, высокий подиум, внизу открытая аркада, вверху галерея-балкон. В центре выделяется ризалит, на уровне цоколя это 3 арки (будто прорезаны, в 2х пилонах там маленькие нишки), по сторонам от этих арок две загибающиеся лестницы, ведут на открытую площадку. Ризалит на верху – это 6к портик с треугольным фронтоном, колонны расставлены достаточно широко, центр чуть-чуть шире. Основное 2эт, там окна центральной части единый ритм, вместе, а по краям окна разнесены (таким образом, тоже будто трех частность, к тому же, есть 2 тонкие вертикальные тяги, отделяющие боковые части). Гладкие стены, только подчеркивается оформление прямоугольных окон, руст только по углам (характерно для семьи Сангало). Завершается все сложной формой, там часы. Здесь фреска Понтормо.

Палаццо Гонди, 1490-1494г. Совсем не его тип, классический ренессансный городской дворец. 3эт, первый рустован, там 3 мощных полуциркульных входа (между ними по 2 квадратных окошка), дополнительно оформлены рустом. 2эт – плоский руст и оформление окон, 3эт – гладкая стена. На 2м фасаде та же схема, мощный вынос карниза. Внутри арочный двор, там вынесенная открытая лестница.

**19. Дворцовая архитектура раннего возрождения (Флоренция, Урбино, Рим).**

В дворцовой архитектуре есть несколько истоков. Основной – это дома-башни, которые к к14в стремятся к регулярности на фасадах, нижний ярус оформляется арками (там магазины и службы), уже есть внутренний двор и руст, который ассоциируется с силой, мощью и крепостью. Так же важны и римские инсулы, они переосмысляются.

**Флоренция**: здесь основные заказчики – Медичи (но есть и другие). Разрабатывается тип палаццо с 3эт, внутренним двором, но это замкнутая структура. 1эт рустован, там либо несколько больших арок, либо только маленькие окошки, он обычно был функциональным. На 2эт жилые и представительские комнаты (пьяно нобиле), а 3эт для слуг. Нет центральной оси, выделяются горизонтали, все венчает огромный выступающий карниз. Появление городских палаццо это и отражение новых социальных условий (выделение пополо гроссо), дом – выражение достоинства и богатства. Палаццо – это память о хозяине во времени, поэтому почти все пополо гроссо старались построить себе дворец (хотя не все могли). Через руст обращение к утраченной античности (Порто Маджоре в Риме), к тому же, это великолепие и величие. Выделяются 2 типологии: ордерные и безордерные фасады.

Палаццо Медичи-Рикарди, Микелоццо, 1444-1464г. Первое светское здание Ренессанса. Огромное трех этажное здание. Нижний ярус самый высокий, там рустовка (несколько больших арок,-порталов и маленьких окон), на втором этаже графическая рустовка, на третьем этаже рустовки нет. Здесь нет ордера – особенность, используются слепые окна, чтобы сохранить ритм. Наверху со стороны двора был открытый портик. Сильный выносной карниз, двойные окна (как римские гладиаторы). Этажи разделены карнизами, верхний относится ко всему зданию.

Палаццо Строцци, Симоне Кронака и Джулиано да Майано, 1489-1539г. Одна из самых богатейших семей. Проект Джулиано да Сангало. Огромный кубический объем, одинаковый со всех 4х сторон, одинаковые входные арки (по 1) с каждой стороны (те уже выделяется центр). Безордерный фасад, грубая скульптурная рустовка (спокойная рустовка на 2 и 3 этажах), мотив рустованных аркад вокруг окон (и на 2, и на 3 этаже). Очень сильно вынесенные козырьки фасада. В нижнем ярусе очень маленькие окна.

Палаццо Питти. Начат в 1458г возможно по проекту Брунеллески. Безордерный фасад (такие вообще характерны для Флоренции). К Брунеллески относят только центральную часть (6 окон). Это было узкое 3эт здание, полностью рустованное. Потом постепенно палаццо перестраивалось и в итоге, получилось громадное сооружение.

Палаццо Ручеллаи, 1446-1451г, Альберти (проект). Здесь появляется ордер, но он не играет особенной роли. Просто между окнами в 3х ярусах вставляются пилястры. А в 1эт уже не мощные арки, а несколько больших, немного трапециевидных дверей и маленьких квадратных окон. Соотношение элементов близко к золотому сечению; горизонталь доминирует, но за счет вертикали облегчается; ордер облегчается (дорический, ионический, коринфский).

Палаццо Гонзи, 1490е, Джулиано да Сангало. Все вышеперечисленное (3эт, нет ордера, карнизы), только руст становится мягче. В 1эт 3 арки, между ними по 2 на центральном и по 1 на боковом маленькие квадратные окошки.

**Урбино**: главный памятник – это палаццо Дукале. Там Фредерико 2 да Монтефельтро – еще 1 пример гуманистического тирана (но не боялся подданных, в отличие от Медичи). В городе работали, в основном, Лучано Лаурано и Франческо ди Джорджо Мартини. Важен классический, ясный стиль, но здесь тоже есть сплав традиций.

**Рим**: до 1378г Авиньонское пленение, папа Николай 5 живет в Риме, дальше: Пий 2, Павел 2, Сикст4 – все гуманисты, все хотели создать новый Рим. Николай перестраивает базилику, заново строит Ватиканский дворец, пытается сделать город более регулярным. Дворцовое – главное направление в строительстве. Все большее значение начинают играть кардиналы (отстраивают свои дворцы). С Флоренцией сближает 3эт, но здесь нет четкого плана и фасада, нарочито крепостной характер. Чисто римский дух: плинфа и травертин (элементы), всегда были башни и бельведер (смотровая площадка); окна и двери расположены нерегулярно (есть маленькие прямоугольные, есть крестчатые как у Альберти, старые окна – 3 лопастные с арками). Все кардинальские дворцы имели особенность латеранского дворца – в них включалось церковное здание.

Палаццо Капраника, 1451г. Гладкая стена, нет ордера, крепостной характер, башня.

Палаццо Венеция. Крепостной характер (машикули), мощная башня, плинфа и травертин, верхняя часть как бельведер и дт. Начинает строить Пьетро Барба, будущий папа Павел 2, венецианец (потом к Фарнезе). Строили в 3эт: консервативный мастер с 1455г, потом новатор (он построил фасад, окна, портик и интерьер внутренней церкви Сан Марко), самый важный мастер – 3й, он построил внутренний двор (здесь наиболее классическая составляющая архитектуры). Сначала 2 части: дворец и храм, потом еще палацетто (где папа наблюдал за бегом лошадей). Рядом с ним Алтарь мира Августа (те античная память и масштаб). Есть укрепленный угол, еще не ренессансные идеи, но уже желание артикулировать угол; выделяется главный портал. Внутренний двор – 2яр и опыт театра Марцелла (он в 3мин), травертин естественен (замковые камни, раскреповки), есть лоджия (двор предназначен для представлений). двор – 2яр аркады.

Палаццо Канчеллерия, Рим, 1483-1495г, Бреньо (?). Считается, что внутренний двор принадлежит Браманте. Это колоссальное дворцовое помещение. Бреньо ломбардец, что объясняет сухость, или строил Мартини, который из Урбино (тогда еще идеи Альберти). Заказчик кардинал Рафаэльо Риалио (пляменник Сикста), станет кардиналом церкви Сан Лоренцо ин Дамазо, которая включится в массив дворца. Уже ренессанс. Снаружи 3эт членение, но нет мощного руста, нет мощной артикуляции. На 2 и 3эт наложенная ордерная декорация и очень странный ритм, но он совпадает. Великолепный внутренний двор, идеи Урбино в масштабах Рима. 2яр арочных портиков и плоская стена на 3эт (одновременно и аттик). Вымостка – крест (организованность). На углах L-образные столбы (как бы из 2х пилястр с капителью).

**20. Палаццо Дукале в Урбино.**

Палаццо Дукале в Урбино, Лучано да Лаурана, 1468-1472г и Франческо ди Джорджо Мартини, 1472-1483г (в 1482г Фредерико умер и строительство прекратилось, то есть он несколько не закончен), для Фредерико Монтефельтро и Батисты Сфорца. Это замок-дворец, одновременно и парадный дворец, и укрепленная герцогская резиденция (это усложняет композицию). Также композицию усложнила и необходимость включения в новый ансамбль старого средневекового дворца и укреплений. Все еще есть крепостной характер, но замок занимает центральное положение в городе. Здесь особый материал – в Урбино используют местный золотисто-розовый песчаник. Лучано да Лаурана сначала работал при дворе Сфорца, потом переехал в Мантую, а с 1468г стал главным архитектором урбинского двора (основной заказчик – Фредерико де Монтефельтро). Фредерико (как я поняла) захотел построить дворец уже давно, с 1449г там работал несколько тосканских скульпторов-архитекторов, но они не смогли воплотить его замыслы, а Лаурано предложил построить новую резиденцию. Довольно неудобное место – холмы, к тому же, есть остатки прошлых построек.

План: в основе флорентийский городской дворец с большим внутренним двором, вокруг которого группируются парадные, жилые и хозяйственные помещения. Есть висящий сад, двор (образован 2 выступающими южными корпусами), есть тенденция к регулярность, но из-за старых построек полной симметрии и логики нет. Лаурана работает над регулярной частью (?). 1эт строительства – крыло Иолая (на пьяцца Ринашименто), старое, много стены, мало окон. Лаурана – центральная часть, фасад обращенный к окрестности (доричини), 2 башни (ориентация на Кастень Нуово в Неаполе). Контраст гладких массивных стен и полукруглых башен с проработанными деталями многоярусной лоджии-балкона и ордерными наличниками окон. Балконов 4, они различны по трактовке форм, чем выше, тем легче и изящнее.

Интерьер: здесь и в парадном дворе наиболее ярко проявились тенденции кватроченто. Со стороны главного южного входа и на северной стороне по 5 арок, восток и запад – 6 (то есть вход во двор помещается на главную ось). Двор немного удлинен, но в перспективе воспринимается как правильный квадрат. Аркады, скрепленные пилястрами, смыкаются под углом 90, впервые найдено решение угловых опор внутреннего двора, там L-образный столб (там аркада на колоннах, а в месте перемычки пустые медальоны). Появляются идеи Альберти: низ – ордер, портик, арка; верх – сквозная структура первого яруса, перенесенная на плоскость (на 2эт пилястры и прямоугольные окна, а на 3м маленькие окна – хозяйственные). Декор здесь – это профилировка архивольтов, антаблементов, наличников, капителей и латинская надпись, прославляющая герцога. Двор отражает 2яр структуру.

В интерьере дворца особое место занимали энтарсии – картинные деревянные панно. Это особый вид искусства, который получил расцвет в к15в. Вообще, дворцовые интерьеры строгие и сдержанные. Лаурана работал в тронном зале (там сложный свод на распалубках, а не резной флорентийского типа), зале дельи Анджели и Маньифико. В залах гладкие (белые?) потолки и своды, выделяются ключевые элементы – оформление дверей, потолочные розетки, тонкие консольные капители распалубков, мраморные камины. В парадных покоях росписи Лаураны, Пьеро и других. Студиоло Федерико да Монтефельтро, то есть кабинет для ученых занятий. Оформляется под руководством Мартини: внизу энтарсии (перспективные декорации, пейзажные композиции, книги, шкафы, добродетели и тд), наверху портреты ученых мужей (Данте, Петрарка, Пий 2, Фома Аквинский, Августин и др). Студиола связана с капеллой (их 2 – отпущения грехов и прощения). Парадные помещения изолированы от личных покоев, комнаты владельцев рядом, нижние помещения для свиты, слуг и стражи. С северной стороны центрального двора выступающая часть, там личные покои (приемный зал, спальни, гардероб, молельня), раскрывались в сад или на главный фасад.

**21. Архитектура раннего возрождения в Северной Италии и в Венеции**

На север Италии ренессанс проникает только к сер15в, это результат сплава многих традиций. Широко используются балочные перекрытия (крестовые своды в нижних частях), кирпич, камень для облицовки, стрельчатые арки широкие и приземистые – легко заменяются полуциркульными. Архитектура, в целом, низкорослая, часто аркады в нижнем ярусе (характерно для города), декоративен в первую очередь ордер (логические его не понимают, аркады еще романская традиция). На севере именно а ля антика – малые формы, то, что легко сделать, не меняя принципа архитектуры (портал, обрамление).

**Болонья**: Палаццо дель Подеста, 1470-1480г, приписывают Аристотелю Фиораванти. Он сын местного архитектора Фиораванте Фиораванти (палаццо комунале), друг Филарете (флорентинец). Это понимание классической традиции в классическом варианте, «город портиков» - наложенная ордерная декорация. На 1эт большие арки (хотя не аркада в чистом понимании, достаточно толстые перегородки, на которые накладывается полуколонна), рустованы именно опоры и углы. На 2эт – гладкая стена, там полуциркульные окна (обрамление – рустованные пилястры и подчеркнутый архивольт), между ними пилястры (они не совпадают по оси с нижними опорами) и «антаблемент», где по центру над каждым окном 2эт круглое окно. Еще есть готический принцип заполнения пустоты (вообще характерны 2эт дворцы с мезонином с круглыми окнами).

Оратория Санто Спирито. Опять же господствует принцип наложенной декорации (терракота и кирпич – удивительная фактура), более-менее готический интерьер, там наложенная якобы классическая декорация.

Палаццо Бевилаква. 2яр фасад, все рустовано, внизу нет аркады (мастера связаны с Флоренцией), оси нижних (почти квадратных) и верхних (двойных венецианских) окон совпадают. Подчеркиваются горизонтали: цоколь, карниз под окнами 1эт, карниз между этажами, карниз на крыше. Внутри 2яр двор, аркады (нет проблем в угловой колонной), во втором ярусе в 2р больше колонн.

**Феррара**: долго правит род Д’Эсте, это характерный пример того, как в рамках ренессансной культуры процветает феодальная рыцарская культура, но при этом гуманистические интересы. Правители меценаты, понимали значение художественного развития. Феррара – это редкий пример города, который получает продуманную планировку (при Борсо 1 и при Эрколе 1), придворный архитектор Пьяджо Росетти с 1483г, для него характерна эклектичность. «В этом городе скучно», но за фасадами творились страшные дела.

Палаццо Скифанойя. Это городская «вилла» на окраине города, архаичная, из кирпича. Идеи Альберти сюда пока не дошли, выделен только вход. 2эт, стены гладкие, нет разделения, окна не совпадают.

Палаццо деи Диаманта. Для Сиджизмондо (он бастард), на углу 2х широких регулярных улиц, все подчеркивает систему. 2эт, бриллиантовый руст, горизонтальные членения, оси окон совпадают, выделен угол, на 2эт завернутый балкон, есть мезонин с круглыми окошками. Все формируется вокруг двора, но ось сбита (она декоративная).

Палаццо Людовико Моро. Он ломбардский герцог, архитектура масштабная, тектоничная, логика и структурность в понимании фасада.

Палаццо Роверелла. Жесткая 2яр структура, наложен ордер (горизонтальные карнизы и вертикальные пилястры), все совпадает по осям, но очень странный ритм.

Сан Франческо, Росетти, к15-н16в. Есть волюты, есть ордерная декорация, но нет регулярности, ритма и и пропорций, из кирпича, а внутри вспарушенные своды на травею.

Замок Д Эсте. Это просто особый город.

**Ломбардия**: в 1450г торжество романики и готики кончается, на смену Висконти призодят Сфорцо (там брак, пожтому династия Висконти-Сфорцо). Архитектурные перемены: чтобы упрочить свою власть обращаются к новому легитимному языку, классика имеет больше возможностей для прославления (работают Филарете, Микелоццо, Леонардо, Сангало).

Филарете (Антонио Аверлино), принимает антикизированное имя, флорентинец, учился у Гиберти, Медичи рекомендуют его Сфорца. С 1452г главный архитектор Миланского двора и собора, там пишет свой трактат об архитектуре (принципиально в разрез с Альберти, это скорее утопически-рыцарский роман о фантастическом городе Сфорцинде, план 8уг звезды, все важное в центре – укоренение старых вкусов). *Кастелло Сфорцеско*, 1450-1470г, 2 башни, система дворов, похож на кремлевскую архитектуру.

Оспитале Маджоре, Филарете. Сфорца посылают Филарете во Флоренцию, план регулярный, система дворов: центральный по оси и по 4 с каждой стороны. 2яр структура, на обоих этажах наложенные аркады и пилястры, многоплановая разработка поверхности. Это регулярная структура, но местные традиции (объемы, материалы, декорация). Много готических черт, конфликтная система.

Банк Портинари. Микелоццо ди Бартоломео строит, сам банк из трактата Филарете, вписывается не во флорентийские вкусы, а в местные (много готических черт), от банка Медичи остался портал в кастелло Сфорцеско.

Капелла Портинари в Сант Эусторджио. Напоминает старую сакристию, но зонтичных свод (16 долей), структура более дробная, но вписывается в общий декоративный характер.

Чертоза в Павии, Амедео и братья Монтегаца (скульпторы). Заложена еще Висконти, принадлежала семье Салари. Традиционная для севера церковь, башня над средокрестием. Структуру нельзя отделить от пластики, это украшенный занавес, который накладывается на здание. Много классических элементов, но они растворяются (Павия – столица лангобардских королей, тут верность средневековым чертам).

Бергамо. Санта Мария Маджоре и капелла Каллеони, тут конная статуя, он сам в мавзолее – центрический, сложноорганизованный фасад. Весь из мраморной декорации, тондо с римскими императорами, но сохраняются местные черты (роза и ломбардская арка).

Санта Мария Прессо Сан Сатиро. Его делал Браманте, там иллюзорная живопись в алтаре.

**Венеция**: все особенное, центр мир просто (смешение традиций), свой ритм, все воспринимается о одной главной позиции, отсюда плоскость и вертикаль. Главный элемент – вертикальные составляющие. Другие конструкции: кирпичная коробка с тонкими стенами, балочные перекрытия, все легко (стена имматериальна), быстро строится. В плане кишка, нет боковых фасадов, очень редко есть задний.

Скуола ди Сан Марко, Кодуччи, Ломбардо, 1485-1495г. На первом этаже мастерская Ломбардо сделала что то вроде картинных панно, рельефных фасадов, там передача пространства интерьера. Сам Марко еще Византия, в 14в расцвет готики, там еще много всего разного (кони, тетрархи, столбы сирийской работы).

Палаццо: очень украшенные, много готических черт, которые накладываются постепенно на ренессансную структуру. От Ка Д’Оро развивается в Ка Фоскари, Фондаки деи Турки, палаццо Лоредан, палаццо Вендрамин-Калерджи. Постепенно, фасад становится симметричным, выделяется центр (что отличает венецианские палаццо от флорентийских). Постепенно ордер становится не только декорацией, но и важным фактором тектоники (в последнем палаццо), там же выделяются и горизонтальные оси. Подобные процессы и у здания *Старых прокураций* (оформляют площадь Сан Марко), все в аркадах, но они – сплошные горизонтали. Лестница из палаццо Канторини.

Церкви: велика роль нищенствующих орденов.

Санта Мария деи Мираколи, Ломбардо, 1481-1489г. Так как Ломбардо все таки больше скульптор, здесь множество скульптурных и рельефных деталей. Она стоит на маленьком острове, как настоящее сокровище. Все очень сжато, колокольня как будто прилеплена, аркада опирается на античные пилястры. Один от другого этаж отделен полным антаблементом. Все облицовано белым и цветным мрамором. В интерьере продолжена идея мраморной инкрустации. Коробовый свод – вообще для Венеции характерны навесные потолки (росписей не может быть в силу климата, а навесные потолки – это деревянные рамы, в которые вписывается живопись), хотя на самом деле там 1н. Опять же выделяется центральное прясло (всего их будто 5, причем крайние несколько шире средних), завершается все полукруглым сводом, он единый, там 4 круглых окна (как в Архангельском). А в интерьере идеи Альберти, пространство ясное и обозримое, стены тонкие, поэтому свод кесонированный.

Сан Дзаккария, 1483г1500г, Мауро Кодуччи. Монастырь, центр научной жизни, один из центров гуманизма. Здесь центральное прясло выделяется и высотой (боковые ниже), решается проблема оформления базиликального разреза, формы мягкие и круглящиеся. Ордерная декорация, много горизонтальных членений. Многоступенчатость, обилие декорации.

**22. Миланский период в творчестве Браманте.**

**Донато Браманте**, 1444, Ферминьяно – 1514, Рим. Он основоположник и крупнейший представитель архитектуры Высокого возрождения. Юность провел в Урбино (влияние Пьеро и Лучано Лаураны), начинал как живописец и в 1476г именно в этом качестве был приглашен в Милан ко двору Людовико Моро-Сфорцо (там встретился с Леонардо, его идеи в области градостроительства – большое влияние на Браманте, вместе читали Леонардо), а может у Моро был инженером, но в любом случае, в его росписях уже чувствуется конструктивное начало. У Леонардо идея: город – социальная функция, несколько уровней. Его творчество делится на два периода: Миланский (длился 20л) и Римский (в Риме создал самые значительные свои произведения). В Рим бежал в 1499г после захвата Милана французами, он дружил с будущем Юлием 2. Там развивается его «большой стиль» в архитектуре, тяга к масштабным монументальным формам, год изучал классические памятники. Миланский период подготавливает римский, в его творчестве достижения 15в сливаются с классическими элементами. В *Милане*: утяжеленные мотивы (Альберти), но тонкая декорация (Брунеллески), античные формы и местный декор.

Санта Мария прессо Сан Сатиро, 1482-1486г. Это тетраконх 6в, в 1476г строят ораторий, а в 1482г вместо оратория 3н базилику. Всего 3эл: Санта Мария (церковь, маленькая капелла и октагональная сакристия (объединяются)). В итоге, все перестраивается в типичную ротонду с куполом Сан Сатиро, с римскими нишами в интерьере и на фасаде (влияние римских памятников). Короткая Т-образная в плане 3н базилика, цилиндрические своды и полусферический купол на парусах и низком барабане (все основные конструктиво-архитектурные элементы купола заимствованы у Брунеллески, как бы дальнейшая проработка купола Пацци). Ордерная декорация накладывается на структуру, но рваный ритм, некоторые элементы декорации терракотовые. Апсиду сделать не мог (Т-образная постройка), поэтому вспомнил Альберти, сделал большой ордер, цилиндрические своды, столбы и арки. Но сама апсида сделана элементами живописи – это монументальная обманка (есть стуковые декорации, яркий декор). Купол очень низкий, но опять же стуковая декорация – иллюзия (живопись изменяет реальную архитектуру). У октагона зонтичный купол, а в капелле Сан Сатиро стремление к идеальной центричности. *Сакристия и баптистерий* – это 8гр, вписанный в квадрат (дворец Флавиев на Палатине), явно используется система античных построек, но более дробная система (например, ниши с раковинами от Пьеро). Наверху сочетаются большие и малые формы, но они не пропорциональны, те используется декоративность севера вместе с классикой.

Дворы Сант Амброждо. Планировал 3, но построил 2 – система монастырских дворов. Решения различны: первый – тосканский, дорический и ионический; есть легкий классический характер (колонны с импостами). Интересно решение 2яр – там наложенный мотив аркады.

Санта Мария делла Грация, 1492-1497г. Он перестраивает (до него Солари в 1460х, он сделал продольный неф). Хотел сделать из церкви мавзолей (семейная усыпальница Сфорцо), но ему принадлежит лишь идея, при нем построены хоры, огибающие купол снаружи и основная часть здания без купола. Он построил трапезную, где Леонардо написал Вечерю. Главное: ступенчатое расположение частей, что выявляет купол. В базилику вставляется центрический мавзолей, между главной апсидой квадратный объем, там 8гр купол (по сторонам еще экседры). На фасаде местные традиции: кирпич, штукатурка, много терракотового декора (есть ниши, но они кирпичные). Пространство огромное, больше базилики. Основные формы – круг (окна, ниши), но огромным барабаном купол скрыт. Мощные подпружные арки, античность мерцает через орнаментику (красота полихромии, выразительность деталей, четкая геометрия). Он еще не был в Риме, но у него уже римский масштаб.

 **23. Донателло.**

**Донателло** (Донато ди Николо ди Бетто Барди), 1386-1466г, Флоренция. Не ходил в школу, плохо понимал латынь, но это мастер-реформатор, делает разрыв с прошлой традицией. Не известно, у кого он учился, вероятно, первую выучку прошел у ювелира, придерживался реалистических принципов. Условно в его творчестве выделяют ранний период (1й Флорентийский: до августа 1432г; Рим: август 1432 – май 1433г; 2й Флорентийский: после 1433г; Падуанский: 1433 – 1453г) и поздний период, он возвращается во Флоренцию – 1453-1466г. В 1403-1407г работал в мастерской Гиберти (помогал с рельефами северных дверей), 1410г – становится самостоятельным мастером, знаком с Брунеллески (тот приобщил Д к гуманистическим идеям и манере алянтика). В ранний период выполняет общественные заказы, в поздний – частные. Создавая скульптуры, использовал рисунок, для него главное выразительность, нет заглаженных до глянца поверхностей. Не просто античность, интересовала экспрессия (римский портрет 1-3в, исторический рельеф (колонна Траяна), саркофаги), нет прямых заимствований (подчинял античность своему замыслу). Статуя – центральная проблема раннего творчества, а с 1420г стал разрабатывать проблему перспективного построение, много планового рельефа.

Распятие из Санта Кроче, 1412-1413, дерево. Еще много от готической традиции, но трактовка тела Христа явно другая – больше развито пластическое начало (обработка поверхности формы за счет мощного рельефа).

Украшения ниш кампаниллы Джотто, 1416-1435г. Заказ на 5 статуй пророков, сделал 4: Аввакум, Бородатый пророк, Жертвоприношение Авраама и Иеремия, фигуры в нишах. Образы отличаются характерной выразительностью, фигуры для 2яр – воспринимаются снизу вверх. Он учитывает перспективу: выдвигает голову вперед или укрупняет руки, или делает более мощными складки одежд . Образы отличаются характерной выразительностью, обогащение психологической жизни и средств индивидуальной характеристики (внутренняя сосредоточенность), есть и влияние римской портретной пластики.

Дель Фьоре. Также для собора он выполнил Давида (для контрафорса), потом свиток сменили на пращу и статую поставили около палаццо Веккьо. Здесь Давид впервые молодой. Еще есть многое от готики: изгиб фигуры, изящные конечности, тонкое милое лицо, но в контрапосте уже есть стремление свободно развернуть фигуру. А еще евангелист Иоанн, 1412-1415, для фасада. Это первая подлинно ренессансная статуя, уже контрапост в сидящей фигуре, есть материальность и устойчивость, внутреннее напряжение. Объем передается с помощью глубоких складок плаща, ими же усилено движение, контрасты света и тени. Ниша неглубокая – срезал спину – появилось ощущение глубины.

Ор Сан Микеле. *Святой Георгий* (цех оружейников) –фигура отличается чертами нового стиля – постановка ориентирована на античный контрапост, между ног опирается щит, лицо молодое, но уверенное. *Битва Георгия с драконом* (цех оружейников), сплющенный рельеф, он разрабатывает глубину (хотя основные персонажи на 1м плане), есть мощное движение, порыв. *Евангелист Марк*, 1411-1413г, сильнее, чем у Иоанна выражена индивидуальность, одеяние полностью подчинено телу. *Людовик Тулузский*, 1423-1425г. Он сделал и нишу, она уже ренессансная (колонны, раковина, портик), Людовик из бронзы – новый материал для Донателло, все цельно, тема цветущей молодости.

Лев, «Марцокко», 1418-1420г, песчаник. Эмблема Флоренции, для дворика Санта Мария Новелла. Мощное выразительное животное, очеловечивание, тоже есть что то вроде контрапоста.

Давид, бронза, 1430е. Зрелый период. С одной стороны, он изменяет традиции, с другой –идет по библейской легенде (Давид – юный пастух, победивший великана). Есть круговой обход, но много угловатых деталей. Еще ново то, что он обнажен. С одной стороны, есть изгиб, отсылающий к готическим образцам, с другой – античность. Есть и психологические оттенки.

Кенотаф кондотьера Гаттемелато (мягкая кошка), Падуя, 1447, установлена в 1453г. Это замещение надгробия, сам кондотьер погребен в соборе. Настоящее имя – Эразмо ди Нарни. Именно он возрождает античную традицию конных портретов (первый конный после античности, по образу Марка Аврелия, античные доспехи). Постамент в виде склепа-часовни, есть дверь внутрь (исход в другой мир, с В полуоткрыта, с З заперта). Наверху рельеф: гении смерти с потухшими факелами держат герб покойного. Расчет на боковую точку зрения, диагональ жезл/меч – композиционное объединение, главные всадник, а не конь. Это обобщенный образ героя. Ноги коня утолщаются (учет перспективы).

Поздние работы Донателло отличны, возвращается к дереву (характерно для готики), герои стареют, любимые темы – страдание и смерть. Нарастает реалистическая тенденция, но большая одухотворенность и выразительность. В итоге потрясающая экспрессия. Когда возвращается во Флоренцию в 1453г уже другой город, но Медичи дают заказ.

Юдифь и Олоферн, 1455-1460г. Для фонтана (или для палаццо Медичи), группа, бронза (литье отточил в Падуе). Это не момент отсечения головы, а только замах (драматизм), ее рука лишена силы (образ надломлен). Олоферн на подушке, оттуда вода. Есть некоторая двойственность: с одной стороны, героический, жертвенный образ во имя спасения народа. С другой стороны, это не героизм чистой воды, она убивает возлюбленного. Внизу на постаменте Горгона и путти. Соединение христианского и языческого образа.

Мария Магдалина, дерево, 1454-1455г, Сокристие Флорентинского собора. Иссохшая плоть Марии Магдалины, есть внутренняя драма между несовершенством плоти и внутренней красотой (замаливает грехи молодости). Дерево, крайний натурализм. Она в виде старухи-отшельницы (необычно), знание анатомии.

Проявил способности в области психологического портрета, в основным, в терракоте (не сохранились): Бюст-реликварий Сан Россоре, 1425-1427г, Бюст Никколо Уццано, 1430е. Раскрашенная терракота (республиканский Рим).

Также разрабатывал и надгробия, тип большого пристенного. Папы Иоанна 23 во Флорентинском баптистерии. Микелоццо как архитектор, между 2 колоннами (еще много от готики). В 1419г он видел папу, гробница по воспоминаниям, не по посмертной маске. Низ: на цоколе плита, там 3 почти плоские фигуры (христианские добродетели, ордер, раковины), потом что то вроде балкончика на консолях, потом плита, там 2 гения скорби присели, фланкируют эпитафию. На этом «балкончике» еще львиные консоли и саркофаг, там умерщий папа, над ним в ракушке Мария с младенцем и балдахин. Гробница кардинала Ринальдо Бранкаччи в Сант Анджелло а Нило в Неаполе. Внизу три фигуры как атланты поддерживают саркофаг. Сочетаются готические и античные черты (завершения готические, а гении и путти античные). То есть показывается триумф личность, проявленный через его дела.

**24. Рельеф в творчестве Донателло.**

Донателло является родоначальником чисто ренессансной линии развития. С 1420г он начинает разрабатывать проблему перспективного построения и многопланового рельефа. Он часто использует (или изобретает) технику сплющенного рельефа, в котором впечатление глубины достигается через градацию объемов. Используются принципы прямой перспективы, персонажи пластичные, объемные на 1м плане, графичные на 2м. Велика роль линии, контуры фигур не отрываются от фона, а мягко сливаются с ним, существуют не изолированно от плоскости, а в 1 пространстве.

Мадонна Пацци, 1425-1427г. Сплющенный рельеф, часто здесь вспоминают проторенессанс и Пизано. Мария и младенец срастаются, составляют единое целое. У самой рамы есть перспектива, но она плохо скоординированна (3 точки схода линий). То есть на этом этапе Донателло еще не знал геометрии и основных перспективных правил Брунеллески (потом он съездить в Рим, там с ним познакомится и будет все правильнее). Хотя рельеф не высокий, но многоплановость. То же самое в Мадонне в облаках, у лестницы, Успении – появляется больше фигур, много планов, но рельеф плоский.

Мадонна с младенцем из Санта Кроче, 1430г. Готический рисунок, высокий рельеф, есть использование цвета (позолота), но при этом есть и перспективные сокращения в фигурной группе. Она на троне, что то вроде овала, фронтальная, по раме ангелы.

Сиенский баптистерий, Пир Ирода, ок1425г, бронза. Перспектива уже имеет единую точку схода (воздействие Брунеллески), многоплановые аркады (архитектурные кулисы алянтика), рельеф не очень выпуклый, но и не плоский. Действие развивается в глубину, работают реальные объемы. И в самих фигурах градация объемов (не без Гиберти). На 1 плане драматическое напряжение. Рама перерезает фигуры и архитектуру – кадрирование, может быть продолжение (влево, вправо, а не только вглубь).

Алтарь Кавальканти, ок1437г, Санта Кроче. Разные материалы – раскрашенный камень и позолота, не похож на готические табернакли. Античная ниша с фронтоном, пилястры по сторонам, полочка опирается на консоли. Фигуры, почти круглые, на фоне стены (позолоченные антикизирующие мотивы).

Кантория флорентийского собора, 1433-1439г. Это певческая кафедра. Мраморная балюстрада, на ней на фоне блестящей мозаики, за колонками изображается хоровод танцующих путти (такой же на наружной кафедре в Прато). Над входами в С и Ю сакристии. Богатое декоративное обрамление, свобода выполнения, динамика, орнаменты (там золотая паста – мерцание).

Кафедры Сан Лоренцо во Флоренции, 1460е. 2 бронзовые кафедры. Особый мир переживаний старого художника. Историю Христа он соотносит со своей. Увеличивается качество живописности. Северная кафедра – страсти и Воскресение (распятие, снятие, гроб, воскресение, Мария у гроба); южная – мистическое преображение Христа. Его Моление о чаще (ступенчатая композиция горы), некоторые рельефы не его. Особенно выразительны рельефы южной кафедры, там большие драматические рельефы (Сошествие во Ад, Воскрешение), иногда фигуры просто вываливаются. Обычно Христос воскресает в облике Бога, а здесь Донателло показывает изможденного старика, который с трудом преодолевает тлен смерти. Положение во Гроб – очень экстатическая, нервная по графике линия, ломаное тело Христа. Снятие с Креста – диагональная лестница, ее ритм задает общее развитие композиции. То есть у Донателло появляется нервическая эмоциональная нота. По существу, в его творчестве есть анти классические интонации. Часты асимметричные архитектурные кулисы, порывистые движения. Закончена она его помощниками ок1470х, всего 11 рельефов.

Он первый систематически начал изучать механизм движений человека. Первый: дал изображение сложного массового действа, одежда в связи с телом, поставил задачу в скульптуре выразить индивидуализированный портрет, внимание на психологию, живописные эффекты из камня, 3х плановый рельеф на основе перспективы.

**25. Гиберти.**

**Лоренцо Гиберти, 1378-1455г**, старше Донателло, именно в его искусстве видят переход от готики к Возрождению. Начинал как ювелир, учился у отчима, который золотых дел мастер (не совсем монументалист, работал не с камнем, а с бронзой). Практически не покидал Флоренцию (хотя вроде работа еще в Венеции, Риме и Сиене), собирал античную скульптуру. В начале 15в он выиграл конкурс на создание вторых или северных дверей Флорентинского баптистерия, позже он делает третьи двери (Карьеру скульптора начал только в 1401г). В последние годы жизни Гиберти посвящает себя «комментариям». Они состояли из трех частей – первая – попытка сделать первую историю итальянского искусства (составляет биографии местных флорентинских мастеров, доходит до Лоренцетти, практически до своих современников). Вторая часть – попытка написать автобиографию. Третья часть – компиляция, он говорит о мастерстве скульптора, об основных нужных скульптору навыках, он ее не закончил. Характерно: компромисс между готикой и новациями. Также делал картоны для витражей дель Фьоре (тут тяготение к поздней готике).

Жертвоприношение Авраама – два конкурсных рельефа-финалиста Брунеллески и Гиберти, 1401-1402г, музей Борджелло. У Брунеллески все достаточно очевидно и жизненно, он идет по пути создания драматической ситуации; внизу слуги, выше алтарь; поза Исаака резкая, вывернутая, фигуры трактованы очень экспрессивно. У Гиберти – высочайшее качество рельефа. Он идет по пути гармонизации, классических мотивов у него даже больше чем у Брунеллески. Есть интерес к античной пластике. Выбрали Гиберти в том числе и за то, что он предлагал новый метод, более экономичный в использовании бронзы, да и более лиричный.

Двери Флорентинского баптистерия, северные, 1403-1424г. Уже стояли двери Андреа Пизано, Гиберти решает свои также: 28 клейм (20 – христологический цикл, 8 – евангелисты и пророки), на каждом двери по две сцены по горизонтали. Договор был заключен с отчимом, тк Лоренцо еще слишком молод. Все рельефы заключены в сложные готические квадрифолии – характерно для готической миниатюры. В фонах используется архитектура или лещатки – это для увеличения пространства изображения; иногда еще вводится полочка на консолях. Также используется градация низкого и высокого рельефа и почти круглой скульптуры. Позолота также давала впечатление света. Форма квадрифолия сложна, нужно было вписывать фигуры. По мере выполнения рельефов (они делаются сверху вниз), у Гиберти появляется все больше мастерства (детали, позы и жесты). 2 нижних регистра: евангелисты и отцы церкви, дальше история Христа. Ему помогали Донателло, Микелоццо, Учелло. Это повествование, все тщательно, гармонично, но есть и масштаб. Есть архитектурные кулисы (передают глубину), фигуры стоят, есть античные детали (в Благовещение в квадрифолий вставляется портик, внутри которого Мария, есть порыв, динамика, но это очень легко и изящно). Есть свободные сцены, а есть набитые персонажами (Вход в Иерусалим – все др на др; Вечеря – тоже много, но все сидят за столом, головы на 1 уровне). Очень много античных архитектурных фонов.

Иоанн Креститель, 1412-1416г, Матфей,1419-1422г, Стефан, 1425-1429г Гиберти для Ор Сан Микеле. В Иоанне больше готических элементов – в трактовке складок, в отделке бронзы. Вообще он более вытянутый и резкий, готическое завершение ниши, но колонны довольно классичны. Матфей уже ренессансный, сложное, но мягкое движение, как будто шаг и поворот. Складки мягче, стрельчатая готическая арка, но оформляется она классически (коринфские пилястры (по сторонам и 2 внутри) и раковина, тоже стрельчатая). Стефан – наиболее удачная скульптура, связана с возросшим интересом Гиберти к античности. Тоже готическое оформление сверху, но внутри оно обыгрывается (чем то внутри напоминает инкрустационный стиль). Рука приподнята, полушаг, полу разворот, мягкие одежды, вдохновенный вид.

Купель сиенского баптистерия. Гиберти в составе других мастеров. Флорентинские мастера делали нижние рельефы для балюстрады.

Восточные двери баптистерия (райские), 1425-1452г. Гиберти как мастер уже вырос, в 1424г был в Венеции, плюс, он под влиянием Донателло (в Сиене) в плане перспективы и техники гладкого рельефа. Считается что автор программы – Бруни, секретарь Флорентийской республики. Помогали Донателло, Учелло, Гоццоли, А. Поллайоло, Лука дела Робибиа. 10 рельефов, 37 сюжетов, большие композиции. Библейская история от Сотворения мира до царицы Савской, в нишах по карнизам пророки и сивиллы. По сторонам уж цветочная гирлянда – подражание античности возрастает. Есть рельефы с архитектурным и с пейзажным фонами – два типа (но все сложнее и по фонам, и по композиции). Выбирает квадратную форму (больше всего можно поместить). Почти круглый рельеф впереди и сплющенный сзади. Среди головок по сторонам портрет его и сына. Копия этих ворот в Казанском в Спб, сейчас все клейма – качественные копии. Давид и Голиаф – Соломон и Савская; Моисей со скрижалями – падение Иерихона; Иаков и Исав – Иосиф Египетский (архитектура, правильная, пропорции, перспектива, пластическая аркада, уменьшающаяся вглубину); Ной – Авраам (природа); Адам и Ева – Киан и Авель (природа, от круглой скульптуры до плоского рельефа).

**26. Якопо делла Кверча.**

**Якопо делла Кверча, 1371 (Кверча Гросса) – 1438г (Сиена)**. Работал в разных городах, учился от отца – резчика по дереву. Испытал сильное влияние от Ди Камбио и Пизано. Он принадлежит к переходной эпохе от средневековья к возрождению. Первая работа выполнена в 19л: Сиена воюет с Флоренцией, умирает сиенский военачальник, ему пышные проводы – перед гробом должны нести его конную статую (больше реальной величины). Якопо сделал деревянный каркас, обмотал его сеном, глиной и еще много чем, потом покрасил – и легко, и будто мрамор. Потом ему поручили мраморные статуи пророков и деревянные барельефы с их лицами – не закончил, чума – бежал в Лукку. В целом, в Сиене был экономический упадок, культурная отсталость, активные связи и севером и Францией, засилие тречентистских традиций. Характерны неправильные пропорции, сухость форм (может из-за того, что учился у резчика), но величественность и глубина чувств. Среди современников у него не было последователей, зато его открыл для себя Микеланджело.

Надгробие Иларии дель Карретто, жены правителя Лукки, Сан Мартино,1406г. Это свободно стоящий мраморный саркофаг, не итальянский тип (в Италии пристенные, влияние французской готики). Много античности – на стенках гирлянды и танцующие путти, только сильно увеличены в размере. Она лежит сверху на подушках, спит. Молодое лицо обрамляет ворот, складки платься нежно подхватываются под грудью (по-моему, тут учитывается, что фигуры лежит, по складкам), у ног выглядывает собачка. Жители Лукки не любили сеньора, вскоре устроили восстание, разгромили все, но надгробие не тронули.

После этого вернулся во Флоренцию, чтобы участвовать в конкурсе на двери Сан Джованни, всем понравилось, но там были маститые мастер – Донателло и Брунелески. Якопо очень их уважал, уехал в Болонью, где 12л работал над мраморын порталом Сан Петронио.

Фонтан радости в Сиене, 1409г (1412-1419г). Пьяцца дель Кампо, напротив палаццо Публико. Ок1340г Синьория решила соорудить фонтан, работы поручены сиенским скульпторам и архитекторам Агостино и Аньоло. Они сделали прямоугольную чашу и подвели трубы. 1 июня 1343г торжественное открытие. Потом Аньоло уехал в Ассизи, а Агостино начал делать рисунки для украшения, делая рисунки, умер рядом с фонтаном. В 1408г на родину вернулся Якопо, уже знаменитый. Сеньория немедленно заказала ему мраморное украшение фонтана (3 стены). в центре Мария с Христом на руках .вокруг нее ангелы, 8 добродетелей и Рея Сильвия с Ромулом и Ремом на руках и Акка Ларенция (это мать и кормилица Р и Р, аппеляция к патриотическим чувствам – город основал Сенис, сын Ромула). Также сделал мраморные рельефные композиции Изгнание из Рая и Сотворение Адама. Внизу под скульптурами львы и волки, эмблема города. Украшение было готово в 1419г, восторг – его стали звать Якопо делла Фонте. Сохранился его рисунок. Фонтан сильно пострадал от времени, сохранившиеся части перенесены во дворец сиенской Синьории. Все пространство имеет ордерное членение – организация пространства, все скульптуры в нишах (полуциркульные или с треугольным готическим завершением). Нет пустого пространства, пространства между нишами (они свободно отстоят), решено как наложенные друг на друга пилястры и заполнено антикизированными цветочными розетками (и другими растительными орнаментами). Объемные, пластичные фигуры, нет статики.

Мадонна с младенцем, 1406г, Ферррара. С одной стороны, тяготение к монументальности образа, с другой стороны – есть определенные моменты готики. Фигура не свободная, несколько закостенелая. Нет зрачков, волосы по готически орнаментальны, а фигура хоть и небольшая, но по античному монументальная.

Благовещение, 1421-1426г. Две разнесенные деревянные скульптуры, покрашенные. Здесь просто поздняя готика. Нет эмоций, хотя есть закостенелость, все таки интересные позы и достаточно свободные складки.

Купель Сиенского собора. Мощные формы архитектуры, рельеф «Захария в храме». Над рельефами много кто трудился. Здесь есть уже попытка передать перспективу (хотя она непосредственно его не интересует, только фигуры переднего плана), но пока она небольшая, а люди не соотносятся с пространством.

Алтарь Трента, 1416-1422г, Лукка, Сан-Фердиано. Абсолютно готическое обрамление, мраморный полиптих. В фигурах тоже много от готики – вытянутые, изгибы, вписываются в свое обрамление.

Сан Петронио в Болонье, портал, 1425-1438г. Сама церковь готическая, по сторонам портала в ряд по пять рельефов на ВЗ (по сторонам и на верху (НЗ с Рождества), всего 15), от Сотворения человека до потопа. Это поздний период творчества, здесь несколько суровые и героические рельефы, истрийский камень (темный, как металл). Арка над порталом – мраморные Мадонна с младенцем, Петроний и Амвросий. Фигуры занимаются практически все пространство квадрата рельефа, уже правильная анатомия (где то есть ошибки, но незначительные). Например, есть пророк, так он почти не помещается в рельеф, сложный поворот, задумчивый взгляд, свиток развивается и обвивает его, рукав даже свешивается за раму. Но не закончен (по сторонам люнета должны были быть Петр и Павел, а портик увенчиваться рельефом Вознесения. Адам – непокорный, идеал волевого человека.

За свои заслуги перед Сиеной возведен в 1435г в рыцарское достоинство, также назначен попечителем собора. Вазари: у Якопо счастливая судьба, тк нашел признание на родине, а такое бывает редко.

**27. Лука делла Роббиа и его мастерская.**

Роббиа – семья флорентийских скульпторов, использовали технику майолики, передавалась по наследству. **Лука делла Роббиа**, 1399/1400 – 1482г, Флоренция, глава семьи, учился у Гиберти, влияние от Донателло и Брунеллески. Вазари: он изобрел глазурованную терракоту (глазурь особого состава на основе олова). Начинал как ювелир, но потом перешел на мрамор и бронзу, особый интерес к рельефу. Характерно: дальнейшее распространение реалистических принципов, их смягчение, утонченность форм, нежные лирические образы, особенно много Мадонн (радостные, праздничные, больше всего Умиления), земной, жизнеутверждающий дух и чувство лирической одухотворенности, но не чужд и напряженный драматизм (Встреча Марии и Елизаветы из Пистойи). В 16в мастерская делла Роббиа продолжила развивать технику цветной майолики, которая стала применяться к круглой пластике и рельефах. После Луки Андреа делла Роббиа (племянник), потом Джованни (Андреа сын). В сер16в утратили монополию на майолику.

Кафедра певчих в дель Фьоре, рельефы, 1431-1438г. Одна из первых, парная к кафедре Донателло (делали одновременно). Юные музыканты, по бокам поющие ангелы(у них ноты перед глазами, рот по разному открыт и тд). Это еще не майолика, а мрамор (вроде).

Рельефы для алтаря трибуны Зиновия. Освобождение Петра из темницы (сцена между 2мя колоннами, мы в интерьере, а сзади решетка-окно, там еще 2 стражника). Распятие Петра (есть градации рельефа, зрители почти плоские, основные фигуры практически симметричны). Есть дух классической гармонии.

Люнеты флорентийского собора, 1442-1451г. Он первый применил технику глазури в круглой скульптуре и рельефах, давал их в сочетании и архитектурой. Воскресение и вознесение. С одной стороны, нужны украшения для новой архитектуры, с другой – влияние севера с полихромной скульптурой. Это уже майолика. Фигуры белые, красится фон. Воскресение: композиция практически симметрична, Христос над гробницей как победивший бог, по сторонам от него в небе (синее) 4 ангела, внизу лежал 4 стражника (позы у них разные). Еще есть разнообразные растения. В целом, нет перспективы, композиция сильно заполнена, рельеф достаточно высокий (отбрасывает тени, которые на майолике дополнительно усиливаются). Вознесение: синее небо и зеленые деревья, серая земля. Христос – S-образный изгиб, уже ноги оторвались от земли, 2 больших дерева фланкируют (симметрия), ученики внизу на коленях, молитвенные позы. Они располагаются по эллипсу (есть ощущение глубины).

Капелла Пации. 12 медальонов с апостолами и 4 с евангелистами (паруса). Тут уже полностью раскрашенные рельефы (и фигуры, и животные). Есть кое где природа сзади (уходящие горы), но все равно не ощущения перспективы. Апостолы в тондо, между пилястрами под антаблементом. Синие фоны, фронтально расположены, белые фигуры, серое обрамление (как пилястры и др), классическая трактовка.

Свод капеллы кардинала Португальского в Сан Миньято аль Монте, 1461г. Очень красочно, потолок – перспективные кубики (черный, желтый, зеленый), вписываются 5 медальонов (белая окантовка, сложный синий фон в 3 ряда полукругами, потом еще толстый белый круг, потом уже простой синий фон, там белая фигура). В центре святой дух, по сторонам 4 добродетели кардинала.

Свод студиолы Пьеро в палаццо Медичи. 12 медальонов – труды и месяцы. Тут как будто гризайль, почти плоский рельеф, разные градации синего (фигура тоже, так что особо не выделяется). Появляется пейзажный фон.

**Андреа делла Роббиа**, 1435 – 1525/1528г, племянник, работал только в майолике (использовал ее для передачи живописных эффектов). Лука в основном, выполнял заказы Медичи, Андреа работал для монастырей и нищенствующих орденов (назидание масс). Характерно: в барельефах фигура практически отделяется от фона, пластично, убедительные фигуры, увеличение полихромности – сближение с живописью.

Аркада двора Воспитательного дома. В месте соединения арок медальоны с младенцами в пеленках (чем то они похожи на Христа). Как будто стоят. Вытянутые, руки внизу разведены (синий фон, белые тела, но цветные пеленки).

Цикл для монастыря Ла Верно в Ареццо. Монументально, это лучшая его работа. *Благовещение*: архитектурное оформление орнаментированными пилястрами, синий фон (облачка), нет земли. Мадонна, ангел, голубь, Бог с ангелами и лилии. Все очень нежно, изыскано. *Рождество*: тоже арх. оформление, в антаблементе головки серафимов. Она на коленях перед сынов, по сторонам от нее в облаках по 2 ангела, в небе бог-отец (тоже радуется и умиляется) и много ангелов. Различные позы, жесты, ощущение радости. *Распятие*: более цветно (синее небо, голубое обрамление с ангелами, еще 1 оформление с цветами и фруктами). Крест задает композицию, симметрия. Хотя сцена трагическая, все скорее красиво. *Вознесение* (с Франциском и антонием-аббатом): такое же оформление, Христос уже над землей. *Мадонна делла Чинтола*: сине-белая, сложное обрамление, много фигур, Мария в ангельской мандорле, ее коронуют.

Встреча Марии и Елизаветы, 1491г. Для Сан Джованни Фуорцивитас в Пистойе. Круглая, белая, выразительные жесты, строже, но искренно. 1 (старуха) падает на колени перед 2й.

**Джованни делла Роббиа**, 1469-1529г. Он вырождается в хорошего ремесленника, бытовые мотивы, маньеристические черты и эклектизм, перегруженность деталями, экспрессия, для низов общества.

Фриз на фасаде госпиталя в Пистойе, 1514г. Очень цветно, ярко, богатейшие венки, вся композиция заполнена.

**28. Флорентийская надгробная пластика раннего Возрождения (1410/1425 – ок1500г).**

15в –расцвет монументальной скульптуры. До этого, в основном, в интерьерах, теперь выносится на фасады церквей и общественных зданий, становится неотъемлемой частью городского ансамбля (хотя все равно сильно связана с архитектурой). Тем не менее, наделяется достаточной степенью самостоятельности и часто трактуется как памятник, поскольку несет достаточно актуального общественного смысла и художественной независимости. В пластике 15в немаловажное значение имеет стремление увековечить своих современников и с этим связано развитие таких жанров как скульптурный портрет, портретная медаль, и надгробие. Ренессансная гробница: гуманистические представления (нет бессмертия, но есть идея растворения души в садах, метафора памяти); римские надгробия (ретроспективность, но и прославление свое потомкам); христианские саркофаги (они наоборот обращены в будущее, там труп, но он ожидает воскрешения).

**1п 15в**: Якопо делла Кверча, сиенец (традиции восходят к Джованни Пизано), в традиции поздней готики вплел гуманистические представления – надгробие Илларии дель Каретто, ок1406г.

Гробница Райнальдо Бранкаччи, 1428г. Неаполь, привезена из Пизы, Донателло и Микелоццо ди Бартоломео. Архитектурно выраженная тема триумфальной арки, мир реальный, аллегории добродетели, ангелы отодвигают занавес и Мадонна – добродетель, мир горний и мир земной.

**2п 15в**: классическое решение для надгробия находит **Бернардо Росселлино 1409-1464**, надгробие Леонардо Бруни, 1445-50, Санта Кроче. Он гуманист, канцлер флорентийской республики, не хотел себе публичной гробницы, но республика посчитала, что его надо увековечить (даже похороны гуманистические). Нет места святым, аллегориям христианских добродетелей и тд (только наверху Мадонна с ангелами). Сохраняется классическая пристенная форма, но меняется программа: не спасение, а воспевание гражданских добродетелей (арка на пилястрах – апелляция к триумфальной). Саркофаг близко к зрителю, а в руках у него его же труд. Напротив него через 20л Сеттиньяно сделает гробницу Карла Мусурпини, где идеи триумфа усилятся.

Капелла кардитнала Португальского, 1461-1466г, Сан Миньято. Росселино А, архитектор Манетти. Прекрасный синтез искусств (майолики делла Роббиа, алтарная картина Поллайоло). Надгробие оформлено в отдельной нише, кардинал в высоком саркофаге, балдахин (+4 путти), Мадонна в медальоне. Сын португальского короля, там переворот, он в темнице, Карл Смелый настаивает, его отпускают – уезжает в Италию. Пий делает его кардиналом, отправляет в Австрию, но до этого во Флоренцию (там общается с гуманистами и Медичи), жил 25л. Умер девственником, это и обыгрывается. Идея: куб, перекрытый куполом, на фасаде читается структура. *Алессо Бальдовинетти*, Благовещение – доска, луч света из сада связан с Благовещением через реальное окно, оттуда свет на окно с Мадонной, оттуда на лицо кардинала. Внизу: Убийство митры, череп, торжество смерти в христианском и языческом смысле. А купол с добродетелями.

**Дезидерио да Сеттиньяно:** снижается пафос Донателло, искусство теряет характер рассказа. Гробница Карло Марсуппини в Санта Кроче. Большая детализация и отточенность архитектурной формы, тоньше и изысканнее, антикизированная орнаментика. Гробница Беноццо Фредерика в Санта Тринита. Майолика и мрамор, антикизированный характер (аркосоли (ниши), там саркофаг), вместо Мадонны Христос, но смысл не меняется.

**Антонио Поллайола ок.1431/33-98.** Надгробие Сикста 4. 1484-92, Ватиканские музеи, бронза. Отошел от традиционной схемы, созданной Росселлино, вернулся к старой традиции свободно стоящего невысокого надгробия. Но иная композиция: огромный саркофаг с вогнутыми боковыми гранями. Куча рельефов, узорочье делают его похожим на драгоценный ларец. При этом сверху – иссохшее тело, веризм. Но в целом перекликается светотенью с декоративной отделкой саркофага. По бокам – антикизированные хорошие фигуры Добродетелей и Искусств, полные внутренней энергией, которой часто не хватало персонажам 50-60х гг. Надгробие Иннокентия 8, 1492-98, собор Петра. Старинная традиция: изображение умершего живым и мертвым.

**Андреа дель Верроккио 1435-88.** Первые работы (в старой сакристии ц.Сан-Лоренцо, Флоренция) очень декоративные и утонченные – «лавабо» - мраморная раковина для омовения ок.1465-70 и гробница Джованни и Пьеро Медичи 1469-72. Раковина украшена гарпиями, надгробие – просто саркофаг, приобретает самостоятельность и образную выразительность памятника.

**3/3 15в**: важная роль у северных школ (раньше только Рим и флоренция) – Ломбардия и Венеция, а там влияние Франции (поздняя готика), поэтому антиклассичность не редка, еще все декоративно. В Венеции скульптура менее декоративна и более самостоятельна. Ведущее место как раз принадлежит надгробной пластике. Тип венецианского надгробия существенно отличался от флорентийского. Это сложные сооружения, напоминающее многоярусные алтари или фасады венецианских церквей. Пышность и светская зрелищность.

 **29. Флорентийский скульптурный портрет 2п 15в. 30. Скульптура второй половины XV века во Флоренции.**

Середина века – новый этап художественного развития. Во Флоренции Донателло, Лукка делла Роббиа, но рядом с ними на появились новые мастера: Дезидерио да Сеттиньяно, Антонио Росселлино, Мино да Фьезоле, Бенедетто жа Майяно, Агостино ди Дуччо и др. У них нет выраженного монументального начала, все более утонченное, тяготеет к камерным формам, отмечено лирическими интонациями. Они почти не обращаются к отдельно стоящей статуе (важно для Донателло, Нанни ди Банко), зато их привлекают репрезентативные надгробные памятники, кафедры, небольшие алтари, рельефы для семейных капелл. Очевидно светское и антикизирующее начала (ангел – гений). Появляются и новые гуманистические программы – куча аллегорических смыслов, новые образы и мотивы.

**Дезидерио да Сеттиньяно** (1430-1464) и **Антонио Росселлино** (1427-79) – два важных мастера этого времени. Для обоих характерны сложные силуэты, прихотливые складки одежды, разрабатывали новый образ Мадонны. Рельефы плоские, но нет линеарности.

**Скульптурный портрет:** в 1450х-60х появляется интерес к личности современника. Портрет не мыслим без идейного окружения (проблема и идеалы к гражданского гуманизма), при тираниях расцветает. После 1434г – расцвет портретного искусства (представляется героическая личность, пафос человека и его свершений), повлияло изучение античных текстов и медалей. Есть натуралистичность, но и стремление к идеализации. Это жанр светской скульптуры, образец – римский республиканский портрет.

**Антонио Росселино**. Портрет нотариуса Джованни Келлини, 1456г, Лондон (интерес к старческому лицу, но есть некая скованность, он будто удивился, уши прижаты – из-за того, что по восковой маске). Погрудный, а не бюст, это форма реликвария – смешение традиций. Он 1 из 1х точно датированных. Портрет Маттео Пальмьери: тоже погрудный, есть попытка передачи эмоций, но в итоге, он какой то неказистый. Здесь проявлен интерес не только к чертам лица, но и к его выражению.

**Мино да Фьезоле**. Ищет определенные формы, его портреты отличаются острой характерностью, создает тирпологию бюста, причем отталкивается скорее от рельефа, чем от статуарной пластики (нет героического и монументального). Его портрет Пьеро Медичи (или Джованни), 1453, тоже точно датирован (веризм, жизнеподобие, сила характера, военные доспехи, волевая личность). Портрет Никколо Строцци предназначен для рассмотрения в профиль, там четкая трактовка личности. Портрет Никколо да Удзано – воображаемый портрет оратора Цицерона. Антикизированный образ оратора и борца, возможно Донателло (?). Объем лепится скульптурными массами, мощные драпировки, но раскрашено, а еще интересный поворот, изгиб, голова приподнята, есть некоторая мечтательность.

 **Дезидерио да Сеттиньяно** занимается разными портретами, часто детскими, они все обычно служат функции памяти, обычно создаются с рано умерших. Именно ему принадлежит заслуга сложения классического типа женского скульптурного портрета с его значительностью, одухотворенностью, чистотой форм, легкостью линий. Женский портрет – это обобщенность, нежность (2 рода красоты: женская – прелесть и мужская – достоинство). Ему принадлежат Портрет молодой женщины, Флоренция, портрет принцессы Урбинской (Мариэтты Строцци?) и др. Большая заслуга – детский портрет, у него ребенок становится именно ребенком, а не маленьким взрослым (живой, эмоциональный, не вписывается в рамки). Однако в 1470х-80х он уходит в сторону жесткости и строгости.

**Бенедетто да Майано.** Портрет Пьетро Меллини (делал кафедру Санта Кроче): с живой модели гипсовая маска, путь максимальной характеристики облика. Старик (большой ног, оттопыренные уши, проработан орнамент одежд).

**Андреа Вероккьо, 1435-1488г:** Джулиано Медичи: погрудный, доспехи (а ля римские, там маска, как будто орет, на груди), появляется поворот головы и мимика (молодой, гордый, задорный), это уже психологическая модель личности с индивидуальным миром. Лоренцо, 1480г: раскрашенная терракота, похож на мультик, потрясающая мимика, глубокие складки (на голове шапка-носок). Дама с подснежниками: сознательно не особо красивый образ (толстая шея, мужиковатое лицо), но эмоциональность.

**Франческо Лаурано, ок1430-1501г и юг**: его тип портрета отличен от флорентийского. Портрет Батисты Сфорца. Ок1475г: хотели наследника, она в родах умерла – посмертный портрет, сохранилась маска, но вот бюст намеренно идеализирован (молода и прекрасно). Елена (Изабелла) Арагонская: неаполитанский ренессанс, портрет из Флоренции перебирается на юг, внизу антикизированный фриз. Обтекаемые формы, волосы идеально подобраны, черты сглажены (все параллельно со сфумато Леонардо).

**Надгробный монумент**: также развивается в это время. Донателло считается создателем нового типа надгробия (Иоанна 23), но классическое решение находит **Бернардо Росселлино**, 1409-1464, старший брат Антонио. Надгробие Леонардо Бруни, 1445-50. Он 1 из основоположников гражданского гуманизма, даже программа похорон гуманистическая. Нет места святым, аллегориям христианских добродетелей и тд (только наверху Мадонна с ангелами). Классическая пристенная форма, но не средневековая идея спасения, а воспевание гражданских добродетелей. Арка на коринфских пилястрах (триумфальный характер), саркофаг близок к зрителю, в руках усопшего его труд. Гробница кардинала Португальского, Сан Миньято, 1461-1466г. Архитектор Манетти под руководством А Росселино. Капелла-крест, много мастеров, но единый стиль. Саркофаг на высоком цоколе, балдахин (+4 путти), медальон с Мадонной сверху.

Новый этап развития флорентийской скульптуры связан с последней третью 15в, с временем правления Лоренцо Великоепного.Унаследовав утонченность и одухотворенность А.Росселлино, Дезидерио, Дуччо, скульптура начинает тяготеть к более масштабным решениям, героическим и духовно сильным образам. В это время выделяются два мастера – скульптора, живописца, ювелира –универсальные мастера, выполнявшие самые разные работы.

**Антонио Поллайола** ок.1431\33-98. Надгробие папы Сикста 4, 1484-92, Ватиканские музеи, бронза. Отошел от традиционной схемы Росселлино, вернулся к старой традиции свободно стоящего невысокого надгробия. Но иная композиция: огромный саркофаг с вогнутыми боковыми гранями. Куча рельефов, узорочье делают его похожим на драгоценный ларец. При этом сверху – иссохшее тело, веризм. Но в целом перекликается светотенью с декоративной отделкой саркофага. По бокам – антикизированные хорошие фигуры Добродетелей и Искусств, полные внутренней энергией, которой часто не хватало персонажам 50-60х гг. Надгробие папы Иннокентия 8, 1492-98, собор св.Петра. Старинная традиция: изображение умершего живым и мертвым.

**Андреа Вероккьо, 1425-1488:** начинал скульптором в мастерской Дезидерио да Сеттиньяно. Первые работы в Сакристии Сан Лоренцо (старой) – «лавабо» (мраморная раковина для омовений) и гробница Джованни и Пьеро Медичи, 1469-1472г. Все довольно декоративно и утонченно, раковина украшена гарпиями, надгробие – просто саркофаг, это уже самостоятельная образная выразительность памятника.

**Остальное:** разумеется, также существовала и остальная скульптура. Например, скульптурный декор Сан Франческо в Римини, 1418-1481г разрабатывает идею храма усыпальницы. Цикл рельефов посвящен Сиджизмондо и его возлюбленной Изотте (он правитель). обширная гуманистическая программа, в ряде капелл, под руководством Агостино ди Дуччо. Работы его помощников суховаты, но вот его – грациозные, тонкие, со сложным рисунком, в чем то предвосхищали Ботичелли. Для **Поллайолло** характерно желание передать экспрессивность позы и жеста, внутреннюю энергию: Геракл и Антей, Юдифь.

**Андреа Вероккьо**, 143501488г. Конечно, он выделился больше всех. Учитель Леонардо и Боттичелли, в конце жизни из Флоренции уехал в Венецию, сначала был ювелиром. У него была 1 из самых крупных мастерских. Главная тема в его творчестве – отдельно стоящая статуя (причем рассчитанная на обход). Творчество Веррокьо завершает развитие флорентийской скульптуры 15в. В 90-е гг появились первые памятники мастеров уже Высокого возрождения – Леонардо в Милане, Микеланджело во Флоренции, Болонье и Риме.

Давид, до 1476г, бронза. Для виллы Медичи в Кареджи, но Лоренцо и Джулиано передали ее во дворец Сеньории. Утонченный, рафинированный, тщательно отделан (ювелир; на одежде надписи вязью, которые прославляют Аллаха). Он молодой (юношеский облик носит индивидуальные черты), одухотворенный и грациозный. Схож, но в полемике с ясностью и естественностью Донателло (этот более спокойный, нет героики). Используется позолота, а это светско-торжественный характер.

Мальчик с дельфином, 70-е, палаццо Веккио. Сначала украшала фонтан в вилле Медичи в Корреджо.

Дама с цветами (Девушка с подснежниками), бюст, мрамор, 1470-80е. При всем изяществе и светскости они не пустые, внутренняя энергия, духовность. В композицию вводятся руки – расширяется (у груди, держит цветы). Нежная проработка линейных складок, скульптурная техника сближается с живописной.

Неверие Фомы, Ор Сан Микеле, ок1465-1483г. Это монументальная скульптурная группа (сложная задача). Уже сформировано архитектурное пространство. Здесь видны его навыки в области живописца: складки (демонстрируют пластику тела), светотень. Равновесие реального и идеального (высокий уровень мастерства), пространство между фигурами взаимодействует пластически.

Конный памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони, 1479-1488г. Для его создания уехал в Венецию, но не успел закончить, отливал Алессандро Леопарди (он же делал и пьедестал). Коллеони завещал поставить себе памятник на площади Сан-Марко, но по закону нельзя, поставили на Сан Джованни-э-Паоло. Памятник очень соответствовал аристократизации вкусов 15в во Флоренции. На высоком постаменте, величественный, чеканный силуэт, героический, рыцарский идеал. Горделивость, жесткая сила, огромная внутренняя потенция. Недаром всадник в седле не сидит, а стоит, а конь не стоит, а идет, это воин-победитель.. У Донателло было – мудрость античных героев и их самообладание (к тому же, нет и намека не кенотаф).

**31. Мазаччо.**

**Мазаччо** (Томмазо ди сер Джованни ди Гвиди), 1401 (Сан Джованни Вальдарно, Тоскана) – 1428г, Рим. Крупнейший мастер флорентийской живописи, ее реформатор эпохи кватроченто. Семья нотариуса, его дед по отцу был мастером художественного ремесла (мебель), вскоре его отец умер, а мать вышла за аптекаря (тот тоже скоро умер).рано переехал во Флоренцию. С 1424г член гильдии Луки (цеха), в 1428г уезжает в Рим. Учителями считают Брунеллески и Донателло (может просто влияние), они были его старшими товарищами (к 1416г Б занят разработкой линейной перспективы, а у Д Мазаччо позаимствовал новое осознание человеческой личности).

Триптих Сан Джовенале, 1422г. Из церкви Ювеналия. Мадонна с младенцем на троне и 2 ангелами, на створках справа Варфоломей и Блез и слева Амвросий и Ювеналий. Центральная створка шире и выше, у всех стрельчатое завершение. внизу подпись, первая не готическая в Европе. Золотые фоне, но везде есть доски пола, показывающие перспективу и землю . Трон подобен архитектурной нише, ангелы спиной – разные уровни реальности.

Портрет: с М ассоциируют 3 портрета молодых людей, но только из музея Изабеллы Гарднер, Бостон точно он (может там Альберти). Красный тюрбан, темный фон, профиль.

Мадонна с младенцем и Анной, ок1424г, Уффицы. Видимо, совместно с Мазолино (кто то говорит, что Мадонна, младенец и правый ангел – Мазаччо, кто то добавляет туда еще Анну (тк ее рука в нужном ракурсе для передачи пространства), остальное Мазолино). Иконографическая схема соблюдена, фигуры слиты в пирамиду. У Марии несколько грубоватые массы, нет грации. Пространство – несколько параллельных планов, а фигура сидит уже именно внутри трона. Мария как будто закостенела, взгляд в точку, Анна держит одну руку у нее на плече, другой тянется в Христу, но застыла. Ангелы поддерживают ткань, а сзади виднеются золотые фоны.

Пизанский полиптих, 1426. Много створок, части разбросаны по музеям. Для капеллы церкви дель Кармине в Пизе, работал вместе с учениками. По 1 реконструкции, здесь 5 арочек, но единое пространство, нет разделений, тогда были ступени, подводящие к трону, это и разные планы, на них святые. Получалась пирамидальная композиция. Центр – *Мадонна с младенцем на троне*, у ее ног на разных ступенях 4 ангела. 2 спрятались за трон, 2 нижних сидят на ступеньке (ноги обрезаны, вообще сильно пострадал), не смотрят на Марию, играют на лютнях (они симметричны, но позы разные). Это 1 из первых алтарей, композиция которого основана на недавних законах перспективы с линией схода в 1 точке. Судя по Мадонне, все центральны фигуры были написаны так, словно освящены единым светом. Полный отказ от готики (плавные линии), лепит форму цветом, упрощает, все монументально (может от Джотто и от скульптуры), отказывается и от декоративных узоров, золотой фон почти закрыт антично-классичным троном (по торцу 2яр маленьких коринфских колонн). Тип младенца позаимствован с античного Геракла, он сосет виноград, нимб-тарелка просто придавливает его. Над Мадонной *Распятие* (тогда виноград – прообраз евхаристии и крови). Золотой фон, только под ногами узкая полоска земли, Мария, Креститель, в ногах спиной к нам с раскинутыми руками Магдалина. Тело показано в перспективном сокращении (но не очень удачно), несмотря на экспрессивный жест Магдалины, сцене присуща статичность. *Павел* и *Андрей*, золотой фон, соблюдены иконографии, но фигуры больше похожи на античных философов (на Андрея вид снизу). Пределы (3): Поклонение волхвов; Распятие Петра и казнь Крестителя; История Юлиана и Николая (последние разделены на 2). Нет золотых фонов, важная роль в развитии ренессансной картины (горизонтальный формат – сближение с античным рельефом). Современный одежды. Петр не висит, а упирается головой в землю. Нет красочной декоративности и сказки, все приобретает конкретный характер, фигуры монументальны, язык лаконичен, появляются тени и сложная объемно-пространственная конфигурация фигур.

Троица, 1425-1428г. Это фреска из Санта Мария Новелла, потом перенесена на холст. Визуально 2 части: внизу гробница со скелетом Адама, вверху распятие, его поддерживает Бог-отец, по сторонам Мария и Богослов, на ступень ниже молящиеся донаторы. Кто конкретно донатор не понятно. Это 1 из главный произведений, которое повлияло на европейскую живопись. Полностью иллюзорная архитектура, причем люди ей соразмерны. Обрамляется сцена 2 коринфскими пилястрами (поддерживают антаблемент), в них вписана арка, которую поддерживают гладкие ионические колонны, дальше развивается цилиндрический кесонированный свод. Мария смотрит на зрителя, на зрителя, указывает на Распятие, а донаторы на ступени, на которую опираются пилястры, перекрывают их основание. Нижняя часть несколько шире, оформлена по 2 ионическими колонками. Архитектура воплощает законы перспективы Брунеллески(единая точка схода: гвозди, нити, линии, вот и перспектива).

**32. Фрески Мазаччо в капелле Бранкаччи церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции.**

Это главное произведение Мазаччо, он работал с Мазолино (ему вообще то заказали), ориентировочно с 1424 по 1427/1428г, когда он уехал в Рим, оставив роспись неоконченной. Капелла в правом трансепте церкви. Уже в 1480х работу завершил Филиппо Липпи. Фрески посвящены жизни Петра, но нет хронологического изложения жития, это набор разновременных сюжетов. Три источника: Евангеля, Деяния апостолов, Золотая легенда Иакова Ворагинского. Начинаются с первородного греча. Мазаччо исполнил 6 фресок.

Цикл: левая стена, верхний ряд: Изгнание из рая, Чудо со статиром, Проповедь Петра 3тыс (Мазолино). Лево, низ: Павел навещает Петра темнице (Диппи), Воскрешение сына Теофила и Петр на кафедре (Мазаччо, закончил Липпи), Петр исцеляет больных своей тенью (Мазаччо). Право, верх: Петр крестит неофитов (Мазаччо), Исцеляет калеку и воскрешает Тавифу (вместе с Мазолино), Грехопадение (Мадолино). Право, низ: Петр распределяет имущество общины между бедными, смерть Анании и Саффиры (Мазаччо), Диспут с Симоном волхвом и распятие Петра (Липпи), освобождение Петра из темницы (Липпи). Оба Грехопадения находятся у входа в капеллу, те фрески лева перечислялись от входа к алтарю, а права – от алтаря ко входу. Был еще 3яр – росписи люнет, но утрачен. Характерна монументальность, передача объемов, архитектура (причем это реальная архитектура города). Исторические эпизоды включаются в современный контекст.

*Изгнание из рая*: драматизм, экспрессия, они рыдают, ангел с мечом вылетает из врат. Это сильно контрастирует с Грехопадением Мазолини. Там статичные фигуры, все утонченно, красиво. Воздержание Джованни Пизано – прообраз Евы, а еще Венера Пудика. В 17в их прикрыли листиками. Адам, вопреки сложившейся традиции, грешник, но не утратил духовной чистоты. *Чудо со статиром* (Подать): из евангелия от Макфея, они пришли в город, там нужна пошлина (1 статир), Иисус сказал Петру выловить рыбу (тот на заднем плане), из живота достали деньги прошли. Христос в окружении апостолов говорит Петру, что ему предстоит, сзади тот ловит рыбу, справа он отдает деньги сборщику. В это время во Флоренции была налоговая реформа, может поэтому сюжет включен (подчеркивается законность требования налога). Группа выстроена по горизонтали, но явно образует круг (в античность это Сократ с учениками, дальше Христос), схему использовал Джотто и Андреа Пизано. У всех яркая индивидуальность, одежда на античный манер. Возможно, голову Христа выполнил Мазолино. *Крещение новообращенны*х: из Деяний. Много планов, образуют люди. Тот , которого крестят – сложная поза (очень естественно), полуразворот, а Петр соответственно, отвернут от нас. *Исцеление тенью*: из Деяний, архитектурный фон (современный), очень резкая перспектива, уходит, а не развивается. Возможно, там есть реальные портреты (Вазари считал, что человек в красном берете это Мазолино). Раздача имущества и смерть Анании: Деяния, община собирала имущество в общее пользование, а Анания продал свое имение, но часть денег утаил. Петр его укорил, а тот от страха умер. Здесь соединены 2 сюжета. *Воскрешение сына Теофила и Петр на кафедре*: чудо Петра после того, как его вытащил из темницы Павел, по Золотой легенде. Петр оживил мальчика, сына префекта, который умер 14л назад. В городе построили храм, там сделали кафедру для Петра (после нее от отправился в Рим и восседал на папской кафедре). Опять 2 сюжета, включены реальные члена кармелитского братства (там и Мазолино, и Альберти, и Брунеллески). Сцена между 2мя домами, но перспективы нет, ее перекрывает ограда, дальше сад.

В целом, характерна четкость линий, жизненность и конкретность в изображении персонажей, способность проникать в их характеры. Используется линейная и воздушная перспектива, особое внимание анатомии (отсюда реальные массивные тела). Учитывает и окно в капелле, написал все так, будто освещается из окна (реального), поэтому персонажи кажутся трехмерными, мощная светотеневая моделировка. Люди соотнесены с пейзажным фоном (он тоже с учетом перспективы). Цвет у него плотный и весомый.

**33. Флорентийская живопись второй трети XV века (Мазолино, Фра Анджелико, Учелло, Андреа дель Кастаньо, Филиппо Липпи, Беноццо Гоццоли).**

Мазаччо создал новую систему синтетического характера (перспектива, пластика, свет и цвет), это мастер эпоса. Но продолжить его систему нельзя. Следующие мастера компромиссные, берут от Мазаччо отдельные части. Искусство носит героический характер, есть портретно-индивидуализированные черты

**Мазолино да Паникале (Томмазо да Кристофоро-Фини)**, ок1383-1447. О первых 40л ничего не известно, может учился у Гиберти, был в Риме, но скорее, художник школы Джотто. Работал в Венгрии и на севере, там архаичные черты. Часто называют художественным антиподом Мазаччо, хотя они часто работали вместе. Испытал влияние Джентиле да Фабриано, также апеллирует к несколько архаическим тенденциям (благообразные, грациозные, простодушные персонажи, проступает готический идеал), но часто пользуется линейной перспективой. Его герои

Капелла Бранкаччи. Расписывал вместе с Мазаччо. Грехопадение (справа, напротив Изгнания Мазаччо), Воскрешение Тавифы, Проповедь Петра. Адам и Ева абстрактно красивы, изящны, чувственны, однако они не стоят на земле. Горный ландшавт Проповеди – продолжение Чуда со статиром Мазаччо (они рядом). А Воскрешение Тавифы напротив Чуда, там Воскрешение и Исцеление Петром калеки (2эп). Декорация итальянского города, сзади обыденная жизнь, перспектива и глубина.

Капелла Екатерины Александрийской, Сан Клементе, 1427-1430г. Приехал в Рим вместе с Мазаччо, но тот умер, эта работа по заказу кардинала Бранды Кастильоне. Возобновляется старая традиция: готический ковровый принцип, есть перспектива, но не учитывается точка зрения, фигуры на 1 плане, но не в пространстве.

Баптистерий Кастильоне Олона. Это его самая известная работа. История Крестителя, снова стезя интернациональной готики (шпалерный ковровый принцип фресок), есть портики, которые уходят вдаль, но это не мастерство, а трюк он не имеет использовать). Для цикла характерны широкие пространства, светлые краски, “сияющая” поверхность, нарядные одежды, живость деталей. В этом регионе вообще еще сильны традиции готики, поэтому даже такое качество было тут уже новаторством. По центру Крещение, там речной пейзаж, который уходит далеко вдаль, считался 1 из самых удачных. Были еще накладные золотые детали, большая часть утрачена.

**Фра Беато Анджелико**, ок1400-1455г. Доминиканский монах, лучшие работы связаны с монастырем Сан Марко, которому покровительствовал Козимо Медичи. Он сочетал новое и старое, все переводил на свой язык образов. У него светлый, радостный мир, происходит из миниатюры (в которой он в начале работал), главенствует золото, персонажи нежные. Эмпиризм готики, но ясность, стройный порядок, живое очарование, 3х мерные фигуры от Мазаччо и Гиберти.

Благовещение, 1430е, Прадо. Ангел входит к Марии в арочную лоджию, он немного преклоняется и она, потрясающе нежно. Слева пейзаж, там вдалеке Изгнание, но оно не трагично (Бог их мягко выдворяет). Есть еще 1 Благовещение, Кортон, тоже 1430х, там та же схема, тоже лоджия, а слева Изгнание, только все как будто ночью, все светится золотом. Здесь арка связывает 2 сюжета: после Грехопадения понадобилось примирение человека с Богом, которым и станет Благовещение.

Росписи Сан Марко, 1440е-1450е. Росписи встраиваются в реальную архитектуру (люнеты аркады дворика, зал капитула, трапезная и 45 келий). Фрески в кельях располагаются напротив входа на стене с окном, то есть появляется как бы два окна – в реальный мир и в духовный. Фигуры преобладают над простым интерьером, поскольку цель фресок – не подробный рассказ, а помощь в молитве. Наличие доминиканских святых в некоторых фресках не только указывает на основателя монастыря, но и подчеркивает созерцательное, молитвенное начало. *Благовещение* (коридор), та же схема, что и у картины, но нет Изгнания. *Благовещение*, келья, уже меняется схема – полностью в интерьере, совершенно неподвижны, звенящая тишину (в углу стоит монах и молится). *Осмеяние Христа*, келья №7, 1440-41. Редкая иконография (Христос сидит фронтально, занавес с символами страстей). Эмблематичность, нет драматизма и лишней повествовательности. *Суд* – классическая композиция.

Алтарь Сан Марко, ок1438-1443г. Мадонна с младенцем и 8 святыми. Ковер показывает глубину, ест воздух, сзади пейзаж, но он не развивается. Это новый тип алтарной картины (пала), вместо отвлеченности непосредственный контакт. Это святое собеседование (перед ней на коленях к нам спиной, очевидно, донатор).

Снятие с креста, 1437-1440г. Полиптих, есть готические треугольные завершения, но нет узорочья, есть как бы консольки, но центральная картина едина. Панорамный пейзаж.

Капелла Николая 5. Последние 10л он провел в Риме за украшением капеллы. Житие Лаврения и Стефана, преобладает повествовательное начало, а не молитвенный образ, сложные архитектурные фоны (знание античности), полнотелые тяжелые фигуры, нет золота.

**Паоло Уччелло**, 1397-1475. Работал с Гиберти, принимал участие в создании дверей, современники негативно оценивали (Вазари: он любил решать трудные проблемы с перспективой, но это вредило его фигурам, когда жена звала его в постель, говорил, о, какая прекрасная вещь, эта перспектива), а еще держал кучу птиц (отсюда прозвище). Долго был в Венеции (отсюда чувство цвета), потом в Падуе, Урбино. Но для него перспектива не столько математическая логика, сколько игрушка. Тяга к реалистичности сочеталась с готическими формами, необыкновенно велик элемент художественной ффантазии, для многих работ характерна сказочность, ряд овеян духом куртуазности.

Санта Мария дель Фьоре, 1436г, конная статуя Джону Хоквуду. Это фреска, профиль, чеканный скупой силуэт, предвещает Гаттамелату. Цоколь снизу, постамент и статуя в профиль (у Кастаньо все будет более правильно). Цвет – бронза (техника терра верде – зеленая земля, типа состаренная).

Портреты Уччелло писал профильными, определенными, на нейтральном фоне.

Санта Мария Новелла, 1430-144е. В 30е стена с Сотворением Евы и Грехопадением, на другой стене сотворение мира и Адама. А в 50е двор Кьостро Верде (люнет восточной стены), там Всемирный потоп, ниже жертвоприношение и опьянение Ноя. Тоже техника терра верде. Во Всемирном потопе тема борьбы за жизнь, вопреки всему. Несколько нескладно и тяжеловесно. Сцена с ковчегом – это прорыв пространства, то есть за 30л он разрушает ренессансные традиции и разрывает пространство.

Георгий и принцесса. Это 2 работы. В первой, из Парижа, его игры с перспективой доходят до того, что он задирает горизонт и сильно выносит фигуры на 1 план. Во второй, из Лондона, перспектива более мощная, фигуры ей подчинены. Но вот второй есть ощущение детской сказки – принцесса держит дракона на привязи, тогда его убийство вообще бесполезно (снимается драма), у лошади сильно завернута шея.

Палаццо Медичи. В 1456г Козимо приглашает Учелло для украшения дворца, тот пишет 3 картины на дереве – Битва при сан Романо (флорентинцы победили Сиену). Вроде висели в спальне Лоренцо Великолепного. Левая в Лондоне, центральная в Уффицы, правая в Лувре. Слева как шпалера, все на переднем плане, выстраивается перспективная коробка. На центральной большая артикуляция (там лошадь странно козлит). На левой картине, флорентийский главнокомандующий Николо Толентино на белой лошади в соправаждении пажа, на правой его союзник на вороном коне Сиколетто да Котиньола с толпой рыцарей, центральная картина – битва. Картины отделены с пилястрами, у всех перспективная коробка, очень высокий горизонт.

**Андреа дель Кастаньо**, ок.1420-1457. Учился у Джованни дель Понто (?), готицизирующий, у Венециано, большое влияние Донателло (скульптурные формы). По легенде он был пастушком, когда кто то из Медичи его заметил и обучил. Стремится к суровости и героике, есть жесткость и грубость, любил ракурсы. У него уже законченная ренессансная живописная система, велика роль рисунка (но и колористическое чутье). Замыслам свойственна новизна и развернутая программа.

Вилла Кардуччи Пандальфини, 1450г. Серия портретов знаменитых мужей и женщин (3 военачальника Флоренции, 3 женщины и 3 поэта), лоджия. Эсфирь, Томирис (царицы), Сивилла Кумская; Бокаччо, Петрарка, Данте. Все в нишах, могут выходить (носки выступают, головные уборы). Цикл начинается с Мадонны с младенцем и Адама и Евы (Кумская на них указывает пальцем, тут они герои, тк основатель рода человеческого).

Трапезная монастыря Сант Аполлония во Флоренции, ок1447-1449. Чечилия Донати, настоятельница заказала (она вообще ему помогала и покровительствовала). Единая композиция объединяет 2 разнородные части. Вверху, широкое пространство, светлый пейзаж – Страсти (Распятие, гроб, воскресение), трактованы эпически, величественно. Внизу, Тайная вечеря, отделана мрамором, более приземленно. Интенсивная гамма, резкая светотень, своеобразная перспектива – композиция то приближена, то удалена. Иуда по другую сторону, профиль, у остальных разнообразные выражения (каждого можно оценить). Эта фреска – для многих образец. Это момент Один из вас предаст меня, реакция. Распятие – все фигуры проработаны, крест и 4 фигуры, почти симметрия (хотя все свободны). В Воскресении революция, там в центре дырка. Это фреска, надо работать быстро, но хочется деталей, поэтому он сделал Припорху (проработанный картон в величину, основные моменты шилом, в дырки угольную пыль, дальше уже фреска). А так, момент восстания из гроба, как победитель-триумфатор.

Конный портрет Николо да Толентино, 1456г, Фьоре. Тоже фреска, тоже оформлена, но все правильнее и другой колорит (мрамор).

**Фра Филиппо Липпи**, ок.1406-2469. В детстве был отдан послушником в монастырь кармелитов (родители рано умерли), бежал, захвачен бербирийскими корсараами, отпущен после того, как нарисовал на стене портрет их предводителя, похитил из монастыря Маргариты Лукрецию Бутти и женился на ней. Все это свидетельствует о светском духе эпохи и попытке воплощать земные чувственные наслаждения. Поскольку его юность прошла в монастыре Санта Мария дель Кармине, фрески Мазолино и Мазаччо создавались на его глазах. Герои полны жизни, искренности, красивы, здоровы. Сильный, блестящий колорит. Увлечение мотивами архитектуры, однако нет нарочитого «упражнения по перспективе».

Несколько «Благовещений», одно – для Сан Лоренцо в Италии (еще – в Старой Пинакотеке и в Вашингтоне, ок.1440). Везде используется архитектурная рама, соотносится архитектура реальная и идеальная.

Многие «Мадонны» Липпи (Мадонна из музея Палаццо Медичи; Мадонно с младенцем и сценами из жития, тондо, 1452, Питти; Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем, 1450-е, Уффици) схожи с Мадоннами его ученика – Сандро Боттичелли своей человечностью, одухотворенностью, элегичностью, нежностью.

Филиппо Липпи первый обращается к форме тондо, которые стали популярны в 1440-х и часто стали заменять в церквях и домашних молельнях триптихи. Идея происходит от росписей рождественских тарелок, чем также занимался художник. Одно из таких блюд выполнено совместно с Фра Анджелико, сюжет – Поклонение волхвов, Вашингтон, ок.1445. Все элементы композиции расположены по спирали, повторяя форму тондо. Четко прорисованные фигурки персонажей и их одежд на переднем плане обычно приписываются Липпи. Очаровательные детали и богатая, искрящаяся живописность.

Коронование Марии, 1441-47, Уффици. Для Сант-Амброджо во Флоренции, 1 большая панель, но есть разделение 3мя арками (традиционная форма триптиха). В треугольник (вершина – корона Марии, точка схода перспективы). В центре фигуры большего размера. Фигуры монументальны и пластичны (близко к Мазаччо), но более изящные, плавные линии с помощью светотени.

Собор в Прато, 1452-1464г. Житие Иоанна и Стефана. Фигуры размашисты («летящая» Соломея в танце), нет готической жеманности Пизанелло. Но видно, что сначала прорисовывалась архитектура, а внутри нее – композиции.

**Беноццо Гоццоли**, ок.1420-1497. Как и Липпи, ученик фра Беате Анджелико, также испытал влияние Доменико Венециано (цветность), работал у Гиберти (влияние интернациональной готики), много путешествовал. Лучшее сделал во Флореции, много повествовательности и жанровости (очевидная архаика).

Палаццо Мидичи-Рикарди, капелла Волхвов, 1460е. На 3х стенах шествие волхвов в Вифлеем. Заказ Козимо и Пьеро ди Козимо. В 1458г был страшный заговор против семьи Медичи, они вышли с достоинством, но отсюда возникла их желание украсить свою капеллу. Мастер провинциальный, но Медичи знали, что он ученик Фра Анджелико (расписал Сан Марко, что субсидировал Козимо). Фра Беато Анджелико умирает, а Филиппо Липпи работал в Прадо по заказу Медичи. Медичи хотелось пышность и торжественности, они решили, что именно Гоццоли справится. Капелла была уже отделана архитектурно (Микелоццо, который и построил весь дворец): продумана архитектурная и структурная организация, был и штуковый потолок, декорация центра – Вифлеемская звезда. Все виды искусства должны были соединяться в единый художественный и смысловой ансамбль, сделав капеллу парадным и сакральным центром. Самой росписью руководил Пьеро, а не Козимо; у него был советник – Роберто Мортелли (они уточняли не только программные, но и художественные моменты). Техника работы не была классической – Гоццоли работал часто по сухой стене, что давало ему возможность тщательной проработки. Краски очень дорогие (ултрамарин, ляпис-лазурь). Росписи как единый фриз, тем не менее разбиты на 3 композиции, каждая из которых посвящена отдельному волхву. На правой стене – молодой волхвов, входная– средний по возрасту, восточный, на левой стене – старый (Бальтазар, Гаспар и Мельхиор). На внутренней стороне алтаря – Ангелы, которые спустились с небес, чтобы поклониться младенцу Христу. Были еще и символы евангелистов. Сама алтарная картина была сделана Филиппо Липпи – Поклонение младенцу Христу. Программа: есть три высших дара (приношение волхвов, молитвы ангелов, любовь Марии), подражая им, верующие вносят свою лепту (делом, словом и сердцем). Расположение фресок имеет продуманный сакральный смысл. Шествие волхвов начинается от горы вниз (два движение: спуск и подъем), именно Иерусалим наверху, с него они спускаются, чтобы потом подняться на гору к Вифлеему. Торжественность, парадность и благородство участников шествия – это идеал рыцарской культуры, которые вновь начинает играть роль. Множество подробностей, персонажей и изображений. Среди сопровождающий важны охотники, их много, даже есть гепард. Люди имеют портретный характер (пребывающие в капелле люди видели себя великолепными). В молодом волхве традиционно усматривают Лоренцо Великолепного. На правой стене, приближающуюся к переднему плану кавалькаду возглавляют Козимо и Пьеро Медичи, а среди следующих за ними флорентийских горожан Гоццоли изобразил себя (подпись на шапке).Изображена была не только семья Медичи, но и их приближенные. Трактовка плоскостная, это не только язык Гоццоли, но и программа – капелла меленькая, если бы были сложные пространства – разрушилось бы единство. Есть ковровый принцип. Фреска плавно перетекает с одной стены на другую и плавно сливается со стеной. Необычное для флорентийской живописи декоративно-плоскостное решение, возможно, было подсказано нидерландскими шпалерами. Это все архаично, но целостно и очаровательно. К тому же, все помещается в пейзаж. Есть наследие поздней готики, есть перспективные искания, есть и влияние от Нидерландов (свет). Левая и правая стена очень насыщенны, задняя очень спокойна. На другой (правой) стене – торжественное и мерное восхождение к Вифлеему с дарами. Благовестие пастухов, более прозаичный характер (чтобы эта композиция не мешала главному) – поющие ангелы, которые поют Глорию младенцу. Гоццоли создает пестрый мир с монументальным размахом, мажорными интонациями, наделяя его гармоническим началом, делая в нем господствующей человеческую фигуру. Для мастеров поколения Гоццоли умение видеть мир через призму человека становится почти врожденным.

**Доменико Венециано, 1410-1461г.** Последний мастер 1п 15в Флоренции, на нем завершается формирование традиции, заложенной Мазаччо. Пришел с севера (Венеция), это помогло создать собственный новый язык. Жил в Перуджи (ок1438г), не сразу приехал во Флоренцию (свой переезд организовал сам). Сложился под влиянием Гиберти (скульптура и готическая традиция), Паоло Учелло и Филиппо Липпи, Костанья. Тонко чувствует цвет и поэзию света. У него во Флоренции работал Пьеро. Цветом обязан и Флоренции – Альберти: нужно содружество красок. Для него важна тонкая, поэтическая натура (этим же отличался Джорджоне).

Поклонение волхвов. Сделано во Флоренции, нужно сравнивать с поклонением Джантиле де Фабриано, он учитывает его: обращается к тондо. Здесь многое его сближает с Пизанелло и кругом (интерес к деталям костюма, пейзажа – то есть готизирующая традиция); он очень отзывчив к нидерландским влияниям. Явно стремится объединить все в масштабную блоковидную группу – он конструктивен, но пространство живописно. Горизонт опущен; синтез внимание к деталям, но и композиционная продуманность.

Алтарь святой Лучии, 1445-1447г. В этой вещи весь Доменико, для Санта Лучия дель Иманюи. Святой Франциск, Креститель, Зиновий и Лючия рядом с Марией. Это один из первых алтарных образов как алтарной картины Сакра конверсационе. Выделение Марии, соподчинение фигур, соотношение архитектуры (Мадонна-церковь), внутреннее духовное общение (они погружены в себя). Обилие камня, но камня цветного; отказ от объемно-пространственной пластической трактовки каждого. Форму строит свет и цвет. Это вещь не будничная, она поэтическая, проникновенная. То есть Доменико вносит во флорентинскую живопись цвет – в этом его значение. Пределы: чудеса Зиновия – разбившийся мальчик, есть пространство (цвета, света, атмосферы, воздуха). Даже такая драматическая тема решается скромнее. Придэла центральная – Благовещение; Иоанн Креститель в пустыне – очень маленькая фигура в центре, главенствует тут пейзаж.

Капелла Кавальканти из Санта Кроче, Франциск и Креститель, 1460г. Большое внимание к ракурсам, поворотам (это явное влияние Костаньи), но все равно все более нежно и поэтично. От его творчества выйдет Пьеро– тот, кто изменит всю ситуацию живописи во 2п 15в, но его искусство пройдет мимо флорентийских мастеров. То есть сам он не изменил ничего, но обогатил.

**34. Пизанелло.**

**Антонио Пизано** (или Пизанелло), 1390е, Пиза – 1455, Рим. В семье суконщика, после смерти отца, мать перехала в Верону. Там первый его учитель Стефано да Верона, потом наставник и друг Джентиле да Фабриано. Самый крупный мастер интернациональной готики. Уже в 1415г (20л) он начинает работать в Вероне, основное творчество приходится на 30е. С Джантиле де Фабриано он работает в Венеции (росписи погибли в пожаре 70х). Работая в Вероне он принимает участие в войне против Венецианской республики, Верона за Венецию – его в 1449г приговаривают к конфискации имущества, изгнанию и лишения языка (языка не лишили). После этого он не мог работать в Вероне, поэтому много путешествовал по северу, и делал многое в Неаполе для Альфонса Арагонского. Вбирает в себя ряд традиций, он во многом солидарен с мастерами готики, для него важны рыцарские идеалы. В изображении фигуры следуют заветам готики, стилизованная человеческая фигура, но он не только берет образцы, но и сам делает зарисовки (тут появляется нота натурализма). Большее проникновение в понимании мира. В этом отношении можно сравнит с Леонардо (но для Леонардо природа – некоторое подспорье, то, что он привлекает для изображение других вещей, а Пизанелло удивляется красоте и разнообразию). Есть фигуры из образцов, но также его интересую сама фигура (как она будет двигаться, поворачиваться, в пространстве). Аллегория похоти (есть и женщина, изломанная, и заяц, копна волос). Многие его работы погибли (росписи дворца Дожей в пожаре, сан Джовани ин Лотерано погибли, в замке Висконти в Павии в 16в из-за войны с Францией).

Мадонна с куропатками, Верона. Типичная готика – золотой фон, есть трава, там цветочки и две куропаки (трава выгибается полукругом, как полукруглое завершение доски), стилизация, младенец и боится, и интересуется, перед ним еще 1 куропатка (то есть даже в стилизованном мире появляется нечто настоящее). Тонкая проработка волос и вуали (она прозрачная, но есть складки, вуаль и на младенце). Ее коронуют 2 ангела. Все очень нежно, изыскано, потрясающе.

Надгробие сан Фермо Маджоре, гробница Никколо Бренцони. Нанни ди Бартоло делает скульптурную составляющую. Это типичная готика. Иконография ренессансного надгробия: обязательно присутствия Мадонны (заступницы). Здесь Христос, к тому же, больше повествовательности (сюжет Воскресения, два путти раздвигают штору). Пизанелло вставляет две композиции: благовещение и два архангела. Объем и плоскость совмещаются, сочетается скульптура и живопись. Рафаил и Михаил – сочетание профиля и фаса, стилизованные волосы. Нежная и деликатная живописная система.

Декорация Санта Анастазия в Вероне, 1435-1438г. Типичный образец средневекового собора. В одной капелле есть изображение легенды о святом Георгии. Принцип противостоит Мазаччо (стена – своя архитектурная реальность, ее нужно организовать). Пизанелло не нужна архитектоника или структура, он следует за стеной. Перед нами ковровое, плоскостное, декоративное изображение. Много принципов средневековой философии. Важна идея предмета, а не общая конструкция. С одной стороны он любит ракурсы (лошадь с крупа и лошадь в фас). Это прием, а не пространство. В итоге, все распадается на части – Георгий, конь, принцесса, рыцари, собаки, освобожденный город. Есть типичные повешенные – аллегорический принцип торжества правосудия (средневековое), но относится это назад. Здесь поэтизация рыцарского быта и жизни, показана сцен после боя. Он тяготеет к профильным изображениям (любое такое изображение – это некоторое суммирование, возможность показать контурное решение). Есть татарский воин, наемник, показывается этнографическая необычность. Работает в большей степени не доброй фреской, а по сухому. Есть отдельные наброски того, что его интересует: принцесса, повешенные (много вариантов), татарский воин, лошади.

Видение святого Евстафия, 1440г. Пизанелло поднимает горизонт – вещь уплощается, уподобляется ковру, много профильных композиций (они не разрушают пространственной структуры). Готические традиции начинают размываться – эволюция внутри мастера. Темный фон, нет неба как такового.

Мадонна с младенцем, Антоний-аббат и Георгий. Отказывается от плоскости показывает глубину. Фигуры в пространстве, двигаются. Но это пространство разрушает красоту интернациональной готики.

Палаццо Дукале, Мантуя. Изображение легенды о рыцарях Круглого стола. Плохая сохранность, может была не закончена (но один искусствовед занимался восстановлением после войны, нашел архивы и в результате открыл эту фреску). Работа плоскостная, рыцари сражаются, кони, люди – феерия и прославление рыцарского духа и мира. Синопия отличается – высокая мера работы над подготовительным рисунком.

Так как работал при дворе, нужен портрет. Портрет Принцессы из дома Д’Эсте, 1433-1435г, Лувр, доска, темпера. Ковровый принцип, сзади кусты, цветы, бабочки. Цвета одежды – карминно белый, это цвета дома Гонзаго (Маргарита Гонзаго была женой правителя Феррары, Д’Эсте). Сзади нее можжевельник, по-провансальски – дженевро. У Леонелло Д’Эсте была сестра Дженевра Д’Эсте. В итоге, много вариантов. Это этап ренессансного портрета, который начинается с профильного. Образ женщины идеализирован и носит геральдические знаки.

Леонелло Д’Эсте, ок1441г. Два принципа красоты торжествуют. Мужской портрет уходит корнями в римский (точный), плюс, сам Леонелло был фанатом Цезаря, а женский – идеализированный. Портрет возникает в придворной среде, это правитель. Есть все идеалы рыцарственности, он герой, владыка, но в образе (постановка головы, характер трактовки одеяний) есть ренессансные идеалы (достоинство, мужественность и благородство). Цвета его одежды соответствуют цветам его гороскопа. Это и типизированный портрет придворной культуры, и героическая личность.

Есть и ренессансный Пизанелло, двух частность его творчества. Он начал делает медали. Первые в Вероне делали на рубеже 13-14в. Пизанелло подхватывает традицию – делает синтез (традиции готики – профиль, традиции Рима). Это правитель как гуманистический идеал героической личности, полный чувства собственного достоинства. Любая медаль – это мемориальное искусство.

Медаль Леонелло Д’Эсте, сделана была в честь свадьбы его на дочери Альфонса Арагонского; то есть это свадебная медаль. На верху буквы: зять короля Арагонского (уже не просто правитель Феррары). Эта медаль – литье, дальше он будет делать чеканку. В медали он меняет поворот головы – другая динамика, другое прочтение образа – мощное движение. Вся концепция более мощная, динамичная, в ней есть что то львиное. Вводит шрифт – классическая латынь. Есть четкая архитектоника построения портрета. На реверса сложная аллегорическая композиция: лев (Леонелло и Леоне) – сознательное сопоставление звучания. Медаль к свадьбе – лев очень мягкий, стоит перед купидоном, тот держит свиток с нотной записью. К тому же, сам Леонелло любил музыку. На ветке сидит орел – героическая птица рода. Надпись – дата создания медали и дата свадьбы.

Сиджизмондо Малатесте. Две медали. Вторая более лаконична, выделяется образ правителя и главнокомандующего войсками церкви. Показывается классический ренессансный правитель. Героический образ на аверсе, на реверсе – повествование о рыцарской доблести (подписывает – Произведение художника из Пизы).

Чичилия Гонзаго, дочь правителя Мантуи. Он ее просватал за брата правителя Урбино, Оттантонио да Монтефельто. Дочь внезапно взбунтовалась, отказалась замуж, захотела в монастырь. Отец написал жениху, сказал, что лучше ее привести к жениху связанной. А тот оказался благородным, отказался жениться. Папаша чуть с ума не сошел, потом умер, а дочь настояла на монастыре после его смерти. Очень чистый и ясный образ, на другой стороне месяц (Диана), которая сидит рядом с единорогом (это реверс). Очень пространственно, меланхолическая и поэтичная, но сдержанная композиция величия духовного подвига. Тогда ее религиозный подвиг превращается в гуманистический подвиг.

Медаль Альфонса 5 Арагонского, это вершина. На аверсе он отходит от лаконичности портрета, помещает корону и шлем – война и мир. Надпись: триумфатор и миротворец (отражена концепция правления). Реверс: сидят три ястреба-стервятника, которые ждут, когда орел разрешит им притронуться к добычи.

Иоанн 8 Палеолог, это его ранняя медаль. Показан в шапке, которая всех очень потрясла.

**35. Пьеро делла Франческо.**

**Пьеро делла Франческо**, 1415/1420 (Борго-Сан-Сеполькро, Умбрия) – 1492г (там же). Начинает карьеру во Флоренции у Доменико Венециано в 1430х (в Сант Эджидио). Работал в Феррари, Римини, Риме, Ареццо, Урбино, Борго С.Сп. Через северные города познакомился с Альберти, с его последовательным классицизмом. Ренессансные правители 15в очень боялись своих подданных, в 16в это достигло апогея, когда Козимо Медичи сделал себе улицу, чтобы не выходить из дома. Фредерико де Монтефельтро был другим – он принимал на улице, на крыльце своих граждан, без доспехов и охраны. Знаком с новшествами, через северные города знаком и с Нидерландами. От Нидерландов он взял и чувство цвета, и чувство света, и пантеизм. Его искусство синтезирующее, оно мощное и масштабное (итальянские мастера часто разменивались на детали); вся его творческая деятельность пронизана единством научного и художественного мировоззрения (у научного метода надо расчленить и понять; а в художественном мире лирика и поэзия). Весь его мир построен с помощью линейки и циркуля – все вычерчено, спропорционированно (но есть музыкальная гармония, поэзия, ясность и чистота). Мир, который он создает, существует между миром богов и людей, лишен низменности, грязи и страсти людей, но лишен и возвышенной божественности. Его искусству свойственны не личностные закономерности. Все ставит по нужным местам. Это героический, но конкретный; реальный, но идеальный мир. В итоге, его мир сакрализован. Не нуждается в динамике и экспрессии, это искусство очень спокойное, ясно и гармоничное. Всю систему избавляет от частностей. К тому же, он демократ, но его искусство лишено социальной окраски – это демократизм мерного и взвешенного отношения к человеку. Это искусство величественного и героического эпоса. Его искусство всегда одухотворено. Формальные особенности: перспективный синтез цвета и света. Великолепные перспективы (Мазаччо), цвет и свет (Нидерланды). Он великолепный теоретик (О перспективы в живописи; книжица о 5 правильных телах), к концу жизни он совсем ослеп, тогда начал писать. Его искусство – объединяющее звено между Венецией (Дж. Беллини), Центром и даже югом (А. де Мессино).

Мадонна делла Мизорекордия, Сан Сеполько, 1445-1462г. Ранняя работа, заказана еще в 50е, долго делал (не организован). Огромная вещь (3х4м), полиптих (она обнимает плащом маленьких фигурок). Боковые фигуры по периметру делал его ученик. Сам он делал сначала левую, потом верхнюю, потом правую часть. Левая – Себастьян и Иоанн Креститель. Сохраняется золотой фон, но его фигуры стоят, отбрасывают тень – объем, помещенный в пространство. Распятие – верхняя часть, он учитывает опыт Пизанского полиптиха Мазаччо (у него все более драматично). Здесь все сакрализовано, интересен Иоанн (уподобляется распятию). Справа два поздних святых, все усложняется. Центральная часть – творчески воспринял иконографию северных Мадонн. Он не изображает Мадонну в интерьере церкви, у него Мадонна сама уподобляется архитектуре. Единство, синтез и живопись, которая уподобляется геометрии.

Крещение Христа, Лондон. Проявилось влияние Нидерландов – холодный цвет, колористическое богатство, долевые пейзажи. Но есть и итальянское чувство формы – единство объемов. Ствол дерева уподобляется колонне – архитектоника природы. Фигуры вписаны на переднем плане. Прозрачный колорит, цветовые рефлексы, широкое использование пейзажа. 3 ангела не участвуют в Крещении (не держат одежду Христа), их роль – только присутствие, к тому же, они отделены деревом (как будто в другом пространстве), но там есть 2й план (хотя все основные персонажи вынесены вперед).

Сан Франческо в Римини (Темпио Малатестиано), показывает Сиджизмондо Малатеско перед святым Сигизмундом – умение вписать фреску в архитектурное пространство. Четко выстроенная композиция фрески. Есть пилястры от Альберти, есть круглые постройки (отличительная особенность этой постройки). Прямое влияние архитектуры на живопись. Трактовка живописных изображения уподобляет ее барельефу. Он берет изображение Сиджизмондо с медали. Разное пространство – религиозное состояние.

Бичевание Христа, Урбино, 1455г. Странная вещь, не понятен сюжет и его расшифровка. Главная тема уносится назад, вперед выносятся три фигуры. Либо Иуда в присутствии Калияфа отдает 30 серебряников. Либо Антонио де Монтефельто и заговорщики (его убили в результате заговора). Идеальный мир и конкретность передних образов. Может быть здесь представлены идеи между восточным и западным христианством. Композиция: все построено по законам перспективы, велика роль архитектуры, все выстроено по принципам очевидной линейной перспективы. Любой зритель должен стоять прямо, а за ним в картине все перспективные сокращения сходятся (Альберти), здесь это есть. Низкий горизонт, все убегает вдаль. Перспектива закрывается, чтобы не разрушать пространство. Христос у колонны – стоит как Себастьян, но на колонне статуя – это мотив колонны Траяна (статуя на колонне) – мотив триумфа.

Фреска воскресение Христа, 1463-1465г. Тонко выписана архитектура, при всей любви к перспективным сокращениям, он закрывает горизонт. Главная фигура выделена. Христос с крестом встает из гроба, внизу спят стражники.

Портрет Герцога Урбинского Фредерико де Монтефельтро и его жены Батисты (бывшей Сфорцо). Портрет дает удивительное ощущение всего смысла ренессансного портретного искусства. Это жанр придворного портрета, но это и гуманистическая интерпретация образа. На обороте показаны триумфы. Это взгляд сквозь окно на фоне окна и на фоне пейзажа. Парные портреты объединены в диптих, продуманная архитектоника рамы обыгрывает портреты. Героическая гуманистическая личность получает сакрализацию (диптихи были алтарными). Традиционно мужчина слева, здесь же Фредерико справа (кондотьер, ранен в глаз и переносицу – в реальность привносится идилия, а не трагический момент). Фигуры придвинуты к нам, пейзаж очень далеко за ними. Важно, что это единый пейзаж, конкретный (Урбино) – правитель над своими землями (не на фоне, а над пейзажем). Еще гуманистическая трактовка – человек над природой. На обороте единый пейзаж, навстречу едут 2 колесницы, вроде это аллегории добродетелей (внизу большое пространство под общую надпись).

Мадонна ди Сенигалия (с ангелами), Урбино, 1470е. Пока еще вещь довольно камерная, но масштаб людей явно преувеличен. Лица не выражают эмоций – покой и высшая мудрость. Повышается роль крупных пластических масс, но также обращается внимание и на мельчайшие детали (в это время в Урбино работал Йосс ван Гент).

Алтарь Монтефельтро, 1482, Милан. Это вершина, незадолго до смерти Фредерико. Архитектура – идеи Альберти (цилиндрический кессанированный свод сант Андреа в Мантуе). Мадонна в церкви – полностью нидерландская иконография. Нет жеманности, Мадонна в окружении святых. Все святые молчат, это святое собеседование. Специально играет перспективой, мы возвращаемся к главному персонажу. Зачем то на раковине висит страусиное яйцо (в 15в была традиционно вешать его; но есть еще идея – страус не высиживает яйцо, а откладывает его в песок и уходит). Это трагический смысл – Батиста, рождая наследника умирает, но на помощь приходит Мадонна. Он без шлема, ниже всех на ступень (снятый шлем – он победитель). Младенец, он и спит, и одновременно как бы мертв.

**36. Фрески Пьеро делла Франческо в церкви сан Франческо в Ареццо.**

Сан Франческо в Ареццо, 1452-1466г, росписи хора. Работу заказал аптекарь, богатый и гуманистически образованный; возможно он и составил программу. Начал с художником Биче де Лоренцо, стены и торцовая стена – Пьеро. Сначала левая стена, потом правая, потом торец. Это история животворящего креста (очень интересная легенда), в основе «Золотая легенда» Якопо да Вораджине (но он не придерживается сюжетной линии, нет повествования). Здесь последовательность смысловая, а не хронологическая. История сложная, о потере и обретении. К ней обращались, но выдергивали сюжеты, а сейчас нет. Деление на 3 яруса. На нижних две битвы (Макценция и Ираклия) – композиционное построение в виде скрученных масс, ощущение, что они опора. 2й – Посещение Савской Соломона, на противоположной стене История нахождения креста – композиция более разряжена, фигуры=стройные фризы. 3й – Смерть Адама и Возвращение креста в Иерусалим (они в люнетах, Ираклий вносит крест), господствует небо, фигуры далеко др от др. Хотя нет непосредственной последовательности, он не отказывается от повествовательности, в сценах есть второстепенные сюжеты.

По стенам: торец – сцены Христа и нахождения истинного креста. На верху по сторонам от окна какие то святые (2, написал Бичче де Лоренцо), ниже пытка Иуды Кириака (тоже Пьемонте по картону Пьеро, это история раскопок Елены, она узнала, что Иуда знает, где истинный крест, пытала его, через 7 дней он показал, где начинать раскопки) и перенесения священного древа (Савская предсказала, что этом дереве будет казнен Христос и царству иудеев придет конец, Соломон испугался и спрятал древо, фреску написал Джованни да Пьемонте по картону Пьеро), ниже Благовещение и сон Константина1 из 1х ноктюрнов (приход в мир Христа и христианства). Правая: смерть Адама, ниже Прибытие Савской и встреча с Соломоном (она ему говорит, что этот мост – то самое дерево); ниже – победа Константина. Причем сцены нижних ярусов сливаются с теми, что на торце (в тч и пейзажем). Левая стена: люнет – Воздвижение креста и Ираклий вносит крест в Иерусалим, 2 – обретение и испытания (раскопки Елены; нашли 3 креста, чтобы понять, какой из них истинный, епископ Макарий прикладывал их к мертвецу, истинный его воскресил); 3 – битва Ираклия с Хосровом (историческое событие, возвращение животворящего древа из Персии после 14л плена в 7в).

Санта Кроче – это один из источников, сан Франческо в Альтере, Сан Агустино в Эмполе. То есть все сюжеты, связанные с крестом используются у францисканцев. Выбор сюжета соответствует назначению церкви, ее посвящению, задаче заказчика. Специально опирается на опыт Мазаччо, следует за капеллой Бранкаччи организует всю стену, то есть структура и перспектива от Мазаччо. Рисунок удивительно пластичен. Выучка Доменико Венециано – богатство цвета, хотя колорит очень нежный. Композиции обобщены, последовательно развертывается весь рассказ. Смерть Адама – есть влияние античности – нагота, изокефалия (фреска уподобляется рельефу), последовательность рассказа, но все разнесено по времени. То есть на одной фреске показываются разные сюжеты. Он отказывается от точки зрения снизу вверх (она усиливает драматизм), хотя это и верхняя фреска – покой, мы смотрим на нее, как будто она перед нами. Дерево не только центральный сюжет, но оно не дает разрушить перспективу. У него фигуры уподобляются статуями, но они сделаны средствами живописи. Всплеск рук одной из дочерей Адама напоминает о будущем распятии, так как она на фоне дерева, из которого потом сделают крест. То есть при всем живо подобии, огромное богатство смысловой наполненности. Фрески были очень сильно реставрированы. Был очень нежный и тонкий колорит, было ощущение объема, существующего в цвете и в пространстве. Встреча Соломона и царицы Савской. Естественное развитие действия, но очень мерное. Она преклоняется и постигает судьбу обрубка дерева (пророческий дар). Почти симметричное расположение пейзажа и архитектуры. Ни один из персонажей не смотрит на нас – либо профиль, либо глаза смотрят вниз. В портике происходит таинство единения, движение остановилось (царица рассказала Соломону тайну креста). Слов уже нет, есть только осмысление этих слов. Отсутствие прямых контактов, ему открывается судьба распятия и всего человечества. Реалистическая живопись, но благодаря ей он достигает сакральность изображения. Когда царица подходит к портику, есть дерево – то есть опять же тема дерева. Благовещение – специально использует старую иконографию, фреска делится на 4 части: Бог-отец посылает архангела, тот с Мадонной разделены колонной; в другой части окно, но оно пустое – то есть это оно и есть место, где должен появиться Христос. Битва Макценция и Константина – нет никакого напряжения и трагедии в схватке, все предельно напряжено, но не разрушает гармонии (это провидческая битва).

**37. Мантенья.**

**Андреа Мантенья**, 1431г (Венето) – 1506г (Мантуя). В основном связан с севером, у него свой вариант развитого языка раннего Возрождения. Сын плотника (сохраняя особенности характера, обладает удивительным творческим дарованием), учился у Франческо Скворчьоне. В 1448г он считает, что учитель не делится с ним поровну, уходит от него, начинает работать самостоятельно (вот пример жесткой черты его характера). В Падуе до 1406г правила династия Карара (кондатьеры, тираны, но образованные гуманисты, тут жил Петрарка (Падуя, Арква)); Падуя – это древнеримский город. Тут старейший университет (тут много кто учился, в тч и Николай Кузанский, у него естественно научные интересны). Самый крупный мастер флорентийской школы – Донателло, так же приезжал и работал в Падуе. С 1448-1459/60 – Падуанский период, потом уезжает в Венецию (женился на дочери художника Белини). С 1459/60г – Мантуанский период. Мантуя – другой город, там Гонзаго, они традиционно предельно образованные (в первую очередь не тираны, а гуманисты). Там работал Альберти. Из Манути ездил во Флоренцию, в Пизу; а потом он уехал жил и работал в Риме.

Особенности: человек, который страстно любил античность (любил, знал, смотрел), у его учителя была коллекция античных обломков. Но его любовь к античности – это романтическое преклонение перед античным прошлым, а не археологическое воспроизведение. Он чувствовал наив античности, его искусство всегда последовательно классично. Эта античность воспитала триумфирующее мироощущение жизни. Искусство отвечало личности – суровой, жесткой, грубой (но у него не было мужицкой простонародности). Его язык отличается оскульптуренностью, форма масштабна, тяжеловесна – все это создается живописными формами, а не копируются со скульптуры. У него очень тонкое понимание цвета, он всегда работал в темпере. У него очень яркий и интенсивный цвет.

Первый его контракт подписывает за него родственник (был не совершенно летним). Церковь Эримитани в капелле Оветари, 1449-1455 (57)г, Падуя. Монастырь рядом с капеллой Дель арена Джотто, там же Порто Альтинате. Фрески погибли полностью, бомбили американцы. Фреска в средневековом готическом интерьере, Мантенья должен был приноравливаться к архитектуре и пространству. Заказывал Антонио Авитари, негоциант, местный, очень богатый. В 1446г в завещании добавление – он добавляет денег на роспись, считает, что там должны быть истории Христофора и Иакова. По договору 1448г, правая стена, крестовый свод, входная арка и стена над ней – Антонио Виварино и Джовани Делемани (венецианцы). Левая стена и 5гр апсида – Никколо Пиццоло и Мантенья (падуанцы). Но в 1452г Делемани умирает, а Пиццоло прекращает работать. В итоге, Мантенья делает всю левую стену, левую нижнюю фреску на правой стене, часть апсиды. А мастера (бывшие) делают незначительные части. Принципиально меняет принцип декорации – вносит жесткую продуманную структуру, но каждый регистр дробит на две части. Левая – история апостола Иакова, правая – истории Христофора. Сверху-вниз, слева-направо. Это мечта о Риме. Античная архитектура еще обильно украшена барельефами (либо копии, либо сознательно выдуманные), то есть крестьянский сюжет помещается в узнаваемую античную обстановку. Он везде использует точку зрения снизу вверх (необычно) – отсюда большее напряжение. Он всегда управляет зрителем (но это связано с ренессансом, а не с барокко). Жесткость и сила усиливают эмоциональный момент. Его рисунок жестковат, все формы подобны скульптуре (это видение мира). Картинная плоскость исполняется как барельеф. У Мантеньи всегда драматизм в рассказе (у Пьеро такого не может быть). Апостол Яков перед Иродом Агриппой, вводится идея триумфально арки (Яков стоит на фоне арки, его фигура проецируется на нее) – это триумф, христианский герой воспринимается через героическую античность. Очень хорошо продуманная система перспективных сокращений (Пьеро останавливал перспективу), у него драматичная архитектура, прорывы. Шествие апостола Якова на казнь (нижний ярус). Сами фрески чуть выше человеческого роста, но точка зрения снизу – сильно преувеличенное сокращение. Есть момент иллюзионизма – фигура сознательно нависают над нами, сейчас свалятся. Фреска правой стены хоть немного сохранилась. Он ее делал после фресок левой стены, здесь он пытается найти новые подходы к монументально декорации. Он отказывается от дробности структур – в одном регистре одна композиция (характерно для Пьеро и для Мазаччо), но нужно разделение – в центре колонна (казнь Христофора и влечение тела Христофора), но единый фон. Прошлое органично входит в современность; важны моменты переживания прошлого (Христофора казнят, а одна стрела чудесным образом попадает прямо в глаз тому, кто был главой казни и наблюдал с балкона). Есть копии 15в на дереве. Ассунта (вознесение Мадонны?), один из свидетелей обнимает колонну, хочет на нее залезть (такое же у Донателло).

Поклонение пастухов, Метрополитен, сер1450х. До его отъезда в Мантую. Это характерная падуанская манера, очень жесткая. Пустынный каменистый пейзаж, там такие же каменноподобные фигуры, будто безвоздушное пространство. Здесь портретная дотошность, доскональность, есть некоторая грубоватость – отсюда иное понимание священного сюжета.

Алтарь из Сан Дзено в Вероне. Сакра конверсасионе – святое собеседование. Придэлы (нижние части – это копии, французы грабили при Наполеоне) верхняя часть – подлинник. Сохранилось родное обрамление (ренессансный мастер – ремесленник, они сами делали все, либо делали рисунки). Трехчастное построение, это триптих (старая традиция), но иллюзорная архитектура – это единое пространство. То есть по сути, это портик, сквозь который мы видим пространство. То есть идеи Донателло, важные для Падуи не прошли мимо Мантеньи. Соединяется скульптурная и иллюзорная архитектура алтаря. Увеличивается соприсутвие и соучастие – на Распятие (центральная придэла, нижняя часть) входят стражники, их фигуры обрезаны (момент нашего участия).

Моление о чаще, Лондон, ок1455г. Одна из последних вещей перед отъездом. Видим метание героя, но это не метание лирического персонажа, а человека, которые уже знает, чем все закончится. По масштабу трагизма сравним только с Бахом. Показывает стражников, это мотив дороги, они неизбежно будут здесь. Орел и засохшее дерево – гибель языческой религии и римского мир, но торжество нового мира.

Потом он переезжает в Мантую, но почти до 70х сохраняет жесткую, трагическую манеру (характерна для падуанского периода). В Мантуе сталкивается с ситуацией просвещенного двора, сталкивается с Альберти (он построил дом рядом с церковью Альберти).

Светой Себастьян, ок1460х, Вена. Это первый из его Себастьянов. Связь с прошлым, но и новая стилевая линия – работа более светлая, пейзаж более пантеистический, больше воздуха, но есть стоическое понимание героизма. Есть античность, но триумфальная арка разрушена (хотя сама идея триумфа не ушла, она осталась, но принадлежит уже христианскому герою). Этот герой одинокий, оставленный (арбалетчики ушли). Он в одиночестве умирает на обломках античного мира – смерть язычества и торжество христианства.

Портрет кардинала Людовико Медзалотто (Мандзиротти?), 1459-1460г, Берлин. До этого мы видели только профильные портреты, а это ¾. Очевидно влияние Нидерландов, но только в типологии. Личность совпадает с художником, он падуанец, был папским врачом, полководцем, священником. Не стеснялся ничего. Будучи священником любил есть, пить, обожпл деньги, ни перед чем не останавливался, но мог отдать 200 дукатов (безумные деньги) за 1 античный халцедон. Жесткая, резкая, более сложная характеристика персонажа, перед нами римский характер, стоической сложной фигуры.

Портрет Карла деи Медичи. Все тоже самое.

Роспись камеры делла Спози. Замок, где жили Гонзаго (кастелло ди сан Джорджа). На подоконнике есть надпись 16 июля 1465г, но ангелы держал картуш 1474г. Заказана маркизом Людовигом 3 Гонзаго, был женат на Барбаре Бранденбургской (связь севера Италии и Германии). Камера де ла Спози – комната новобрачных, это позднее название, но в 15в нет четкого определения комнаты с ее функцией, менялись, тут скорее что то официальное (аудиенции?). Комната небольшая, почти квадратная, очень низкий потолок (средствами живописи надо было его увеличить и сделать более светлым), 2 двери, 2 окна и камин. Западная стена – **Охота**, конюхи с собаками, амуры с картушем встреча (туда вышел сам Гонзаго, его старший сын-наследник, Фредерико, и они встречают Франческо, младшего сына – кардинала). На своде окулюс. На своде 8 римских императоров. В распалубках истории мифов, связанных с творчеством (сюжеты, важные для двора). То есть внизу как бы реальная жизнь, а наверху античные темы решены как скульптуры – разные виды искусства разное соотношение с реальностью. Все пронизано очевидной иллюзорной доскональностью, только консоли и обрамление дверей настоящее. Пилястры расчленяют сцены и организуют декорацию, все помещение получается неким павильоном, в котором мы находимся, за ним стена, там есть пейзажи, там сидит весь придворный круг Людовига (на северной стене). То есть у нас иллюзорная система, которая достигается средствами живописи. Изображение только на 2х стенах – северная и западная, южная и восточная тоже украшены, но там нет сюжетов. На консолях иллюзорные медные трубы, на которых висят кожаные портьеры, одна из них отодвинута (это тема явления). То есть мы сакрализуем светскую жизнь, а именно придворную. Здесь единая система, живопись просто оформляет все помещение – это новый, необычный принцип. Это не череда отдельных картин, а весь мир придворной живописи. Камин уже был, нужно вписываться. Камин – это огонь, вводит светлую живопись, теплые тона, работал и фреской, и по сухому (чтобы живопись выдержала). Вроде показан быт, но он сакрализирован, есть ступенька (на ней придворные и боковые дети). Занавес отодвинут и перед нами видение придворной жизни, это понимание величия, которое есть во дворе. Сзади показан узнаваемый облик Рима, он ка видение (Колизей, пирамида Цестия, стены). На левой пилястре от Встречи, Монтенья показал себя как скульптурный портрет (лицо, вписанное в пилястру).

Себастьян, Лувр. Сама трактовка усложняется, идет в сторону большей героизации образа, лучники – обрезаны (есть потенция движения). Триумфальная арка развернута в три четверти – новое пространство; живопись светлее и мягче.

Святое семейство, Дрезден. Это темпера на холсте. Очень жидкий грунт (его фактура просвечивает через красочный слой), темпера, которая ложится на холст, повторяет его структуру (становится рыхлой, с зернами). Его манера более жухлая. Фигуры сбиты очень тесно. Он использует опыт нидерландцев мастеров, но вместо лирической поэзии, героический опыт.

Мадонна де ла Каве, Флоренция, Уффицы. Есть привычное возвеличивание Мадонны с помощью трона (но тут придворный). Вокруг пустыня, гора. Кто то считает, что тут трактовка жанровой сцены, но потом отказались. По одному из поисков, перед нами 1 из библейских сюжетов: погибает истукан из золота, камень, который его разбил стал горой и наполнил собой весь мир (это Явление Христа в мир). Если присмотреться, видно, что левая часть зеленая, освящена солнцем, справа ни травинки, тень. То есть две концепции мира – мир до Христа, во время Христа и после Христа (цветущий).

Мертвый Христос, пинакотека Брера, ок1500г. Темный цвет, усиление драматизма. Кадрировка – эффект присутствие, видим Марию, она и близко, и далеко. Это обращение к религиозному сюжета старика. Сумкар, резкий ракурс (ногами прямо на нас).

Себастьян из ка д’Оро. Сохраняется иконография и идея, но уменьшается размер, все урезается (святой вываливается из мраморной ниши), убираются все атрибуты, нет ничего лишнего, даже пейзажа. Тема героизма, страсти и смерти – предельный характер. Контрапостная схема.

Холсты для декорации сен Себастьяно (дворец). Это огромные композиции (9 холстов на подрамнике), монохромная гамма, большая скульптурообразность и триумфальность. Сознательный отказ от конкретики. Холст с триумфами Юлия Цезаря. Из разных источников (римские описания, современные, рельефы с триумфальных колонн) он сделал триумф, хотя не понятно какой.

В более поздние годы, при дворе Франческо 2 Гонзаго (внук Людовико) была его мать, Изабелла Д’Эсте. Очень умная, немного жесткая, по сути управляла Мантуей. У нее во дворце была студиола, ее расписывали разные художники. Мантенья делает Парнас: Гефест выковал цепь, сковал Марса и Венеру (свою жену) и показал олимпийским богам ее измену. Но использовался не этот текст, а более поздний, Гераклита. О том, что Венера – любовь, Марс – раздор, но союза нет, потом от них рождается гармония. И все прекрасно. Еще вроде где то есть 9 муз (когда они танцуют – землетрясения, но когда Пегас ударяет копытом, в мире гармония).

Торжество добродетели. Минерва выгоняет пороки из сада добродетели. А сад добродетели это и есть студиола Изабеллы.

Наряду с Палайоло он реформировал ренессансную гравюру на меди (резцовая на меди – Юдиф, Селен, Битва морских богов).

**38. Феррарская живопись второй половины XV века.**

Феррарская школа – при дворе д’Эсте (1264-1597г). Наиболее последовательная система ренессансного двора, она продумана и регламентирована на столько, что определила всю систему дворов 16в. В 15в на троне сидели 3 незаконнорожденных сына Николы Д Эсте (Лионелло писал, любил рыцарство; Борсо воин, жесткий; Эркали 1 гомунаст, но вынужден вести оживленную внешнюю политику). Город – организованный, жесткий; развит бюрократический аппарат; рыцарская культура. Любовь к шпалерам и миниатюре – любовь к плоскостному языку. Она испытала влияние Мантеньи (Падуя и Мантуя) – сильный рисунок и линейная перспектива; Пьеро (Болонья) – воздушность и яркость красок; есть еще что то от севера. Расцвет школы, синтезировавшей достижения живописцев Мантуи, Венеции, Болоньи (особенно прочные связи), Милана, Флоренции, относится к 15-16в. Феррара – 1 из самых мощных полуфеодальных княжеств Италии. Характерна утрирование, острота видения мира, усложненность образов и изобразительного языка

**Козимо Тура**, 1430-1495. Считается основоположником школы, сверстник Мантеньи, может учился в Падуе у Скварчоне, с 1451г стал придворным художником. Показательна его судьба – он состарился, не смог работать, его вышвырнули и забыли. Он делал все – живопись, роспись знамен и сбруй лошадей, оформлял праздники и тд. В 1465-1467 годах Тура создаёт 10 фресок (не сохранившихся) в библиотеке известного гуманиста герцога Джанфранческо Пико в Мирандоли под Моденой, делал декорацию студиолы герцога Эрколи( серия обнаженных добродетелей). Испытал влияние Нидерланд, но предпочел не круг Яна Ван Эйка, а более ретроградных мастеров (Рогир). Его искусство выступает в облике готического маньеризма. Всегда тщательно отделывает детали, живопись экспрессивная и жесткая.

Аллегория Венеры (Весны) на троне, 1460г, Лондон. Мадонна восседает в наряде знатной феррарской дамы, на троне, который украшен колючими фигурами дельфинов. Любая аллегория должна быть понятна, а тут не понятно в силу изощренности пока готического языка.

Мадонна со спящим младенцем, 1460-е, Венеция. Наиболее эффектны у Туры сакральные сюжеты. Влияние севера в иконографии. Сознательная диспропорция, ракурсы неестественные, сложные, изломанные; художник тяготеет к неприятным и резким лицам, диспропорциональным фигурам, угловато-манерные жесты и позы.

Декорация створок органа для собора Ферары, 1469. Виден масштаб монументального мастера – огромнейший размер (413х339м вместе). Закрыты – Благовещение, открыты – Принцесса и Георгий. Нет перспективы, просто сопоставлены два плана, но не оформлены как единое художественное пространство. Но это художнику не нужно – он мастер декоративного звучания, фигуры существуют сами по себе. Принцесса и Георгий представлены в живом, непосредственном переживание – сложные ракурсы, закручивающееся пространство. Здесь показан момент схватки, а не ее итог. Конь вздыблен и оскален, лицо всадника перекошено, принцесса уродлива и сбегает, однако дисграмония здесь доходит до художественного уровня и сила образов притягательна. Цвет то «эмалево» густ, то полупрозрачен.

Пьета, Кареро, Венеция. Небольшая работа. Это интерпретация знакомой темы, выгородка пространства (персонажи восседают на саркофаге).

Алтарь «Мадонна Роверелла», 1474. Разрозненный, в разных музеях. Многофигурная композиция, все погружено в тень, композиция рациональна, пластически и пространственно аргументирована (это верхняя часть, Париж). Центр – Мадонна с трубящими ангелами (Лондон). Более четкая градация пространства, четкая архитектура, общее впечатление – искусство уходит от традиций интернациональной готики. Однако сохраняется прихотливая игра линий, дробность композиции, некоторая беспорядочность в цвете (зеленые, розовые, синие пятна).

**Франческо дель Косса**, 1436-78. Еще один ведущий мастер Феррарской школы. Впервые упоминается как мастер Феррарского собора, он оттуда уезжает, потом возвращается и получает самый главный заказ в своей жизни – декорация Палаццо Скифанойя в Ферраре, но мастер остался недоволен тем, сколько ему заплатили и как с ним обращались, обиделся и уехал.

Палаццо Скифанойя в Ферраре, Зал месяцев (окончены в 1470-71). Палаццо – это только название, а так, резиденция для развлечений, украшен Пьяно Нобиле. Феррарская архитектура – здание готическое, но портал классический (это легко скопировать). Украшением занимался ряд мастеров, может Косса руководил. Несомненно, ему принадлежат «Март», «Апрель», «Май» (лучшие работы). Программа – аллегории средневековые и гуманистические, связывающие месяцы и времена года с планетами, персонифицированными в образах античных божеств и человеческих занятий: триумфы богов, сцены земледелия, ткачества в верхнем регистре. В нижнем регистре – жизнь феррарского двора и заказчика – Борсо д’ Эсте.

Портрет: фигуры живые, но не натуралистичные, лицо объемно на фоне пейзажа (опора на Пизанелло – живописца).

Острая жизненная энергия, любовь к контрастам, театральности, неожиданным сопоставлениям. Это проявилось и в станковых работах:

«Благовещенье», Дрезден. Праздничная декоративность, обилие деталей великолепие архитектуры – все напоминает придворный спектакль, даже нимб у ангела держится на конструкции.

**Эрколе ди Роберти**, 1450-1496. Характерные тенденции школы преувеличены и получают более внешнее выражение. Рянняя смерть, но много работ.

Палаццо Скифанойя, наиболее вероятный мастер фрески Весы-Сентябрь.

Алтарь для Сан Ладзаро, Болонья. Разрушен в ВОВ.

Полиптих Гриффони, предела Чудо Винсента Феррер, Сан Петронио, Болонья. Замечательной силой воображения.

В грандиозном алтаре «Санта Мария ин Порто» (1481, Милан Брера) очевидно воздействие Антонелло да Мессина и Беллини.

**39. Антонелло да Мессина.**

**Антонелло да Мессина** (из города Мессина), ок1430 – 1479г, представитель южной школы, прошел показательный путь в творческом формировании. Выходец из провинциально среды (не было связей с передовыми художественными центрами, Сицилия в это время дыра). Формируясь, он встал в уровень и с Монтенья, и с Пьеро (его ученика, Джироламо Алибранди прозвали Мессинским Рафаэлем). 1445-1455, в Неаполе учится у Кол Антонио (Иероним, компромисс между Н и Б-Пр традициями). В 1460-70х работает в Мессине, ездил в Колабрию (еще одна дыра), сильный, самодостаточный, подписывая работы, говорит, откуда он. В 1470х поехал в Венецию, подружился с Беллини, перенял у него живописную технику (после его приезда из Венеции уходит интернациональная готика). Он 1 из 1х стал работать чисто в масле. Есть интерес к монументализму форм, но и тщательная проработка деталей. Первый мастер именно станкового портрета, никогда не писал фресок со скрытыми портретами. Во многом ориентируется на Ван Эйка. В Венеции его портреты сохраняя нидерландские черты, наполняются героизмом от Мантеньи. Важно, что подчеркивается личная уникальность, а не сословность (все богачи в очень простой одежде). Сицилия принадлежала Арагонской династии – связи с Испанией (и с Бургундским миром, отсюда и связь с традициями Арс Нова). В Испанию ездили нидерландские художники. В итоге, традиции: бургундско-провансальская и испанская; Нидерланды; Неаполь (провинция, но много кто работал, Джотто, Пизанелло). От Нидерландов характер, глубина цвета, техник, иконография, детали; от Италии типизированность и обобщенная линия, гуманистические мысли. Это синтез, а не соединение.

Распятие, 1455г, темпера и масло на доске, это самая ранняя его работа. Очевидна его связь с севером (Конрад Витц) – композиционные приемы, соединение двух точек зрения, сама иконография, верность любым пейзажным нюансам. Это вид Мессинской бухты (то есть либо в Неаполе делал, либо сразу по возвращению домой). Контраст между передним планом и прописанностью задних планов. Не смотря на драматичность сюжетов нет внешней экспрессии.

Святой Иероним в келье, 1455-1460г, Лондон, масло на доске. Это очень небольшая вещь, но образ масштабен. Висела у Антонио Паскуолино, венецианский патриций (по свидетельству Марка Антония Микаэля, который ходил по друзьям и описывал, что у кого есть). Современники говорили, что скорее это произведение ван Эйка или Мемлинга. Но здесь соединяется интимный интерьер и огромное пространство церкви – нидерландский интерьер лишается интимности и теплоты. Каменная рама по иконографии – Нидерланды, но по сути – это идеи Альберти (живопись – это открытое окно). Образ Иеронима – он обращается к профильной трактовке, лицо – обобщенный и симоволический образ гуманиста за работой (нет нидерландской мелочность). Это не келья, а немного ограниченное пространство в церкви, падают тени, перспектива колоннад. Все это как бы в каменном оформлении (больше похоже на камин), на первом уступке две птицы и миска (1 из них павлин).

Христос Спаситель, Лондон, ок1465г, масло на доске. Опять же Христос, за парапетом, там еще прикреплена бумажка (сделана работа Антонелло Мессинцем, который меня написал – перекличка с Яном). Это идеи нового благочестия – личный, прямой контакт. Бумажка – картелина (иллюзорность). Одна рука в пространстве картины, вторая его нарушает – вторгается в наше пространство. Очень крупная голова.

Эссе Хомо. Иконография нидерландская, но понимание итальянское. Все вышеуказанное – не эклектика, это соединение стилей. Итальянский рисунок, понимание линии и пластики, но нидерландский рисунок. На фоне столба, голова немного повернута, скорбное выражение, на шее веревка, привлекают внимание глаза.

Мадонна Бенсон (или Мадонна с младенцем), 1470-1473г, доска, масло и темпера, Вашингтон. Эта вещь сильно испорчена реставрацией. Есть какая то сила благородного примитива. В его Мадоннах прослеживаются в первую очередь, итальянские черты – обобщенная пластическая трактовка форм, статуарность, но гармоничная прозрачность образа.

Благовещение, Сиракузы, 1474г, масло на доске. Это огромна композиция 180х180 (уже итальянская статика, покой). Все фигуры приближаются на передний план. Колонна (организует пространство, важна функция в построении перспектив, в организации отношений между интерьером и пейзажем), несет антаблемент и разделяет Марию и ангела. Там окно (опять Нидерланды, пейзаж). Очень плохая сохранность.

Когда Антонелло приезжает в Венецию (уже крупный, имеет свое видение), попадает в своеобразную художественную обстановку – там обилие готической традиции (интернациональная готика, византийские влияния). Плюс, в Венеции много произведений нидерландских мастеров. Но по дороге, он видит произведения Мантеньи (жесткость, структура); видит и Пьеро (понимание света, колорита, безвоздушного пространства).

Распятие, ок1475г, Лондон, масло на доске. Очевидна эволюция, продолжает художественную схему, но пейзаж по прежнему Мессинский (а не Венецианский), возникает большая упорядоченность. Переживание более идеально, спокойно, взвешено и умерено. Он уходит от мелочности Бухарестского (1е). Здесь только Христос, за ним потрясающий пейзаж (там не вода, а крепость), Мария и Иоанн сидят по сторонам, как бы на границе с реальностью. Иоанн будто даже прислонился к раме.

Распятие, Антверпен, ок1475г, масло на доске. Здесь в подписи вставляет букву О – олио, единственный вариант, где показывает что работает в масле. Возник миф, что Антонелло привез в Венецию технику нидерландской живописи. Ее привезли нидерландцы, но для венецианцев с ним появился новый язык. Антонелло здесь усиливает драматичность. То есть происходит определенная эволюция. Христос на кресте, а двое других – на ветках дерева, соответственно, драматические изгибы фигур. Мария сидит под распятием левого человека, смотрит вниз, а не на сына, Иоанн тоже далековат, но молится.

Мария Аннуниата, 1474г, Мюнхен. Вторая – из Палермо, более поздняя. В первой руки у груди – нет контакта (смотрит в другую сторону); во второй появляется воздух, пустое пространство (она читает, показывает на нас рукой, словно ее прервали). Интересно как трактован плат, удивительная весомость, пластическая достоверность. Лицо – сказка (есть чувство объема женской головы).

Алтарь Сан Касиано, Вена. Явно учитывается опыт современных ему больших алтарных картин. Свое понимание композиции сакра конверсационе. Мадонна возносится высоко вверх, используется архитектура. Здесь торжествует не эллегирующая гармония, а сложна система. Разговор персонажей – это беззвучное общение. А Мария в горнем мире. Здесь создается новая художественная реальность.

Мертвый Христос, Прадо. Все большее устремление к ясному классическому языку. Он не дает жесткость и грубость Мантеньи. Его поддерживают три ангела, тело обваливается, но сзади подробный пейзаж. Есть еще Мертвый Христос, поддерживаемый ангелом. Там опять же прекрасный пейзаж, но Христос как будто жив (рот приоткрыт), на передний план выносится его рана, а ангел чуть не плачет.

Святой Себастьян, Дрезден. Это был большой триптих (ди сан джулиано). Себастьян был левым. Магия живопись, понимания света и цвета, пространства. Но все остальное – это итальянское. Оно тоже четко делится: есть каменистость (арки, пол с плитками – Мантенья), понимание объема и тела – от Пьеро. Но он полностью меняет пафость и драматичность. Полное овладение принципами перспективного сокращения. Себастьян в центре композиции – прикрывает центральную перспективу. У Мантеньи у лучников была экспрессия, здесь же лучник спит (сон – это и смерть, и предельный покой). Тело – классическая образность, обнаженный герой. Герой не страдает, отсюда и сила его триумфа. Сломанная колонна – это и есть гибель античности и утверждение христианства.

Еще он замечательный **портретист**. Он дает свое понимание портрета как жанра и свое понимание личности в этом портрете. Обращается к этому жанру в 70е, то есть уже зрелый мастер. Многое берет от Яна – трех четвертной поворот, погрудная схема (но варьирует). Усиливает темный фон, тщательно передает все физиономические особенности, глаза всегда смотрят на нас (контакт), но все равно мы не можем понять внутреннего мира, еще нет непосредственного прямого контакта. Композицию всегда строит на крупных массах, очень сильные акценты, контрасты (подчеркивает яркую характерность лиц). Его портреты не мыслимы без скульптурных портретов. Все образы полны внутреннего спокойствия (в гармонии с миром, внутри себя) – это в Нидрландах; а Мессино показывает всю неприглядность образа (взгляд сверху-вниз, глаза прищурены, ухмылка. Только знать (социальный статус) могла быть увековечена в портрете.

Портреты молодых людей. Человек (Метрополитен) из себя еще ничего не представляет, но есть желание оживить лицо. Из Филадельфии совсем другой типаж, это не просто радость от мира, а полнокровность, это южанин (насмешливый, грубоватый). Вот здесь есть попытка понять внутренний мир. Еще один молодой человек – это все вышеуказанное, но еще и парапет с картелином. Появляется тяжеловесность. Здесь нет улыбки, губы раздвинуты (только кончил, толи только начал говорить – то есть потенция разговора). Портрет 1474-н1475г, Лондон. Много историй, кто то говорит, что это автопортрет, но вряд ли. Это не активизация эмоционального мира, а спокойствие, камерность и некоторая будничность. Есть зрелая сбалансированная характеристика. «Кондотьер», Париж. Этот портрет был уже сделан в Венеции. Совершенно по другому трактована выразительность портретной характеристики – есть масштабность, но она артикулирована. Это необузданный характер, совсем нет богобоязненности. С этого времен все его персонажи смелые, активные, спокойно существуют в этом мире. Портрет старика, Турин, 1476г. Здесь полное отсутствие фона – его заполняет фигура, которая существует в этом пространстве. Портрет юноши, 1476г, Берлин. Возникает еще один этап – не нейтральный, а пейзажный фон. Происходит очевидная эволюция в портретном образе. Также изменяется и характер. Этот мягче – задумчив и погружен в себя.

**40. Джованни Беллини.**

Он Венецианец, Венеция еще 1 художественный центр (самодостаточна (сначала вы венецианца, а потом итальянцы), ориентирована на море, город рукотворный (Микеланджело, весь город – сплошная живопись), важен пейзаж). Венецианцы – злые, циничные, грубые, но привлекательны. С 15в понимают, что одной торговлей не проживешь, и начинают захватывать крупные земли на континент; демократическая, но очень консервативная патрицианская республика (в 1315г Золотая книга – закрепляются фамилии тех, кто может входить в Совет). Для живописи важен не сюжет и рассказ, а цвет и колорит; покой вместо движения; есть интерес к внутренней жизни и к ее внешним проявлениям. Много влияний (восток (Византия) и север (готика)), живопись в основном светская, а религиозную часто делали станковой (можно перенести). В живописи к 1440м-50м оформляются 2 течения: Муранская школа, там влияния Скворчьоне (тяготение к интернациональной готике, поиск новых путей выразительности, но некоторая оскульптуренность) и та, что связана с семье Беллини.

**Джованни Беллини**, 1435-1516г. По сути, вся венецианская живопись начинает с него, он ее и определяет. Он незаконнорожденный сын художника Якова Беллини, его законный брат, Джентиле, тоже художник, но не такой руки. Где то был очень мягким, а где то наоборот твердым. Хорошо знал падуанские работы Донателло. Все 60е-н70х – влияние Мантеньи (был женат на сестер Беллини), потом влияние на него оказал приезд Антонелло да Мессино. Он был очень восприимчив, часто испытывал влияния, но оставался собой (умел что то брать, как Рафаэль). Не смотря на мягкость, занимал твердую художественную позицию. Его живопись всегда жизнесозерцательная, полная нюансов, поэзии, одухотворенности. Был государственным человеком, живописцем на службе; также его любили патриции (деловой и нежный, умеющий работать и чувствовать досуг). 1455-1465г (иногда до 1470г, когда приехал Антонелло) – это ранний период, он во многом зависит от Мантеньи. Каменистость, жесткость, пустынность пейзажа. Но потрясающий свет и колорит (обратим внимание на облака). Возникает деликатная поэзия созерцания. Его мир неподвижен (в отличие от Мантеньи).

Христос, Милан. Вещь очень маленькая, в пейзаже явные влияния Мантеньи, но при этой каменистости, безлюдности нет силы и грубости Мантеньи (или его пафоса). В пейзаже есть чувство предвосхищения восходящего солнца. Скорее всего, имеется ввиду Пьета, 1460г: Христос будто стоит, внизу гроб, Мария старая, приживается в нему лицом и поддерживает, Иоанн тоже поддерживает, но немного отвернулся.

Моление о чаще, Лондон, 1465г. Довольно большое произведение. Совсем другая композиция, но всегда ее сравнивают с Мантеньей: у Мантеньи справа-налево (это сила, преодоление и тд), а здесь слева-направо – соответственно, иное эмоциональное переживание. Возникает ощущение воздушной среды и атмосферы. Фигуры Мантеньи похожи на скульптуру, а здесь почти нет пластической массивности, фигуры нежные и деликатные. Те же трагические эмоции получают другой окрас. Здесь есть и северный пантеизм, но он лишен всеобъемлимости и масштабного присутствия божества. Здесь тонкость эмоционального строя. Спокойное небо (предрассветное), волнистые линии пейзажа и фигур, нет углов и жесткости (даже несмотря на то, что 1 из апостолов спит в резком ракурсе, ногами прямо на нас). Все фигуры небольшие, возможно даже где то нарушены пропорции. Авдалеке там идут люди (стражники), но они еще далеко.

1470е-ок1500г – зрелый период. В 1474г перелом – влияние и Пьеро, и Антонелло.

Коронование Марии, до 1474г, Алтарь Пезаро. Есть пленер – воздух, атмосфера и растворенный цвет. По моему, тут масло, важно, что оно появилось до Антонелло, так как его привезли сами северяне. Они как бы на общем троне, дальше там оформление, и есть разрыв (окно), там последовательно вводит пейзажный фон (те он оформлен рамой, это всегда есть в итальянской культуре), святые по сторонам (4) закрывают боковые пейзажи. Там внизу несколько предел, в тч и Георгий (лошадь на дыбах, на нас, сзади молится принцесса, замок, все каменистое, очень красиво).

Экстаз святого Франциска, собрание Фрик, Нью-Йорк, 1480е. Огромная работа, возрастает значение колоризма. Чувство пантеизма и трактовка мира и пейзажа отвечает и венецианцам, и само душе святого Франциска, тогда стегмматизация не трагична. Пейзаж, также, это проблема настроения. Есть здесь и созерцательность – 1 из характерных черт. А в природе больше жизни (зелени), хотя преобладают камни.

Преображение, Неаполь. Полностью и принципиально меняется переживание – горизонтальный формат. Это изменение не прихоть, а жесткое условие заказ (предназначалась для капеллы, где была жесткая структура). С одной стороны ограда естественный и реальный момент; с другой стороны она была в росписи какой то капеллы; еще она идет наискосок – тогда получается разделение пространства. То есть разные уровни реальности и разные уровни сакральности. Есть чувство обыденности и чуда. Здесь много атрибутов, но все они вставлены не насильственно (не чтобы помочь понять смысловую ткань), а являются логичным продолжением. Возникают много смыслов и много прочтений. Горы нет, но Христос все равно на приступочке (а внизу камни обрыва и лесенка уводит вниз). Голова Христа над горой, розоватые тона и дают сложную реалистичность. То есть получается, что в поздние годы живопись Беллини реалистична, но одновременно сохраняет огромное количество символов.

Мадонна – 1 из любимых тем (Венеция и у него), небольшие, для капелл, интерьера или личного общения. Есть разные варианты, и в интерьере, и на фоне неба, и в пейзаже. Как правило, есть уступок (характерный для портретов), младенец либо опирается на него, либо сидит там (есть какой то намек на то, что она показывает его). Мадонна Греко, 1450-1460 (есть традиции Византии, иконность – от Муранской школы, но усиливается очеловечивание образа), иконного типа еще Мадонна с грушей (природа, но конкретно за ней натянута ткань). Одна из лучших – Мадонна на лугу (дель Прато), 1505г, Лондон; это другой тип, но тут шикарный пейзаж, младенец спит, а сон еще и смерть, то есть это еще и Пьета. А еще много символов: дерево и орел – ушедший Рим, пасту и стада, весна и тд.

Характерен также тип Пьеты. Тоже много картин, Христос всегда стоит, внизу гроб, его поддерживают (но он как живой, а не мертвый как у Антонелло). Есть варианты, когда Христа поддерживают ангелы.

Также он писал и полиптихи: сакральность есть, но передается новыми средствами. Триптих Себастьяна (золотой фон, но высокая точка зрения, вдули пейзаж, а каждая фигура в оформленной нише (колонны, ракушка)). Полиптих Винченцо Феррера традиционный полиптих (Винценцо, Христофор и Себастьян; у каждого свой пейзаж; там потрясающие пределы – Благовещение (2, поясные), Мертвый Христос – на верху; внизу тоже есть; но архитектура пространства не совпадает с мраморной). В полиптихе Пезаро (откуда Коронование Марии) уже пейзажный фон, пространство. В полиптихе Фрари он сам делает и раму, там центральная Мадонна с младенцем уже стоят в настоящей конхе. А алтарь Барбарино – это нидерландские влияние (Мадонна на троне, ткань, там пейзаж, у ступеней трона донаторы со святыми (пространство благодаря фигурам). В алтаре Сан Дзаккария Мадонна уже внутри пространства (все отодвинута), оно центрическое, купольное, а она в апсиде.

Портреты: начал заниматься с 1470х (государственный художник), немного, есть влияние Антонелло да Мессины. В первых портретах (Йорга Фуггера), еще до Антонелло, есть застылость (от готики); в 80х уже другой характер, они реалистичны, это характерные мечтательные юноши (1 из лучших – портрет юноши в красном, Вашингтон), многие на фоне пейзажа.в целом, идет в сторону более сложной, развитой нюансировки живописного образа. В портрете Кондотьера уже отход от Антонелло, и портрет Леонардо Лоредано (самый большой из портретов Беллини). Тщательная передача черт, деталей, это все ¾ портреты; в поздних показан и внутренний человек (волевые, сильные).

В завершающем этапе творчества, много обращений к античности: Обнаженная перед зеркалом (и портрет, и пейзаж в окне, и Венера, и Ванитос), Пир богов, 1514г (отрывок из Овидия, потом доделывали Доссо Досси и Тициан), это победа нравственного начала над похотью, нет активного действия, каждый занят своим делом и вынесен на передний план.

Аллегория Сакра, 1500е, Уффицы. Базируется на тексте «Паломничество души», нет ясной интерпретации. Скорее всего, это Чистилище, где пребывают души детей, они играют с деревом, собирают яблоки (Христос), Себастьян и Иов молятся. Аллегория правосудия без ног и меча, есть фигура магометянина (он отходит в сторону). Осел – терпение, овца – смирение, коза – умеренность, кентавр – искушение, восточная фигура – мечта купца о процветающей торговле. Есть и момент сакра конвертисьоне, но не алтарная картина, а станковая (частный заказ для частного интерьера). Муратов – здесь воды Леты.

**Джентиле Беллини**, старший брат, официальный человек, именно он создал миф о Венеции. Очень почитаем при жизни, но не такой талантливый. Он работал для скол – территориальные филантропические братства (Пронос реликвий через пьяцца Сан Марко), есть ведутты (здесь образ идеальной Венеции). С ним связано зарождение исторической живописи, много огромных повествовательных картин.

**41. Карпаччо**

**Витторе Карпаччо, 1455/1465– ок1526г,** – венецианец, один из учеников Джованни Беллини (хотя сначала работал в манере Виварини). Сведений мало, но много работ (большинство в Венеции). У Джованни Б впервые появляется потом характерная золотистая светоносность красок, но он берет и от Джентиле (специфические жанровые картины). Тонкий рассказчик, увлекательный новеллист. Жанровые сцены имеют парадный и праздничный образ. Писал в основном по заказу братств и большими циклами. В живописи Карпаччо более всего поражает ее естественность, непринужденность, вольность, особенно если подойти к его картинам после знакомства с флорентийскими или падуанскими живописцами. Нет пафоса, преувеличенных жестов, подчеркиваний. Но именно в этом спокойствии концепции кроется глубокая жизненность его образов. Только глядя на картины Карпаччо, мы начинаем понимать истинное значение венецианской живописи. Она первая открыла тайну чисто живописного рассказа — рассказа, который не может быть повторен словами и который может быть выражен только оптическими символами. Подобный подход к концепции картины должен был, привести к бессюжетному изображению (Виппер: бессюжетное, нет драмы или повествования, сюжет рождается в самой картине, а не предшествует ей). Виппер: Карпаччо 1й пошел по этому пути, но величайшим стал Джорджоне. К сер1510х мастерская разрослась, но был упадок сил, Карпаччо работал в старой манере, а это уже анахронизм (сейчас Джорджоне и Тициан), после 1519г картины не сохранились.

Скуола ди Санта Орсола, 1490-1495, Венеция, галерея Академии. Один из 1х циклов, 1й опыт в масле. История Урсулы, дочь британского Маура, ее руки просили для английского принца (язычник), Урсула согласилась замуж, если папа разрешит (жених становится христианином, она предвидела, а она с девами совершают паломничество). Так все и стало, они заехали в Кельн (там гунны), там и мученическая смерть (ей это ангел рассказал, а она все равно поехала в Кельн). У Карпаччо действие переносится в Венецию, большие холсты со сложной архитектурой и пространством, основные эпизоды жизни святой. Людей очень много, он будто сам погружается в толпу, главных героев не всегда можно выделить. *Английские послы просят руку Урсулы у Мауруса*, прием знатного посольства венецианским сенатом на фоне венецианской гавани, согретой золотисто-зеленоватым светом венецианского солнца. Дальше должен быть объезд послов. *Сон Урсулы*, это 4 картина цикла. Ангел приходит во сне с вестью о грядущей смерти, является со знаком мученичества (ветвь пальмы), но свет от ангела ее не достигает (сон-смерть). Интерьер – спальня венецианской патрицианки, высокий альков, растения, венецианские окна. *Подготовительный рисунок:* там все камернее, много кошек и собак, но они бы разрушили масштабность и цельность.

Скуола ди Сан Джорджо дельи Скьявони, 1502-1507г, цикл картин о Георгии, Иеронима, Трифоне, маленькие холсты. *Победа Георгия над драконом*. Движение справа налево (затруднено). В изображении пейзажных деталей- почвы, камни – прослеживается влияние Монтеньи. Однако здесь мир не столь масштабен и целостен, как в Урсуле, а дробен и насыщен деталями (это та самая картина, которую любил Полунчик). *Видение Августину души Иеронима.* Августин пишет письмо Иерониму, как тот вдруг сообщает, что он уже умер. Очарование кабинета гуманиста, изображенного с использование перспективы, книги, приборы, атрибуты науки, мелкие ренессансные бронзы, все тщательно прописано. Но святому сходит видение о смерти Иеронима, это не просто бытовая ситуация, что также показывает Карпаччо через движение – поворот и оцепенелость – Августина (иконографически он написан как Иероним). На Августина смотрит собака, такие песики будут очень популярны в венецианской живописи. *Иероним привел льва в монастырь* проявлен элемент юмора: несчастная братия в ужасе разбегается (то есть нет пафоса, какой-то натянутости), но движения скованы, действие слева направо – дополнительное движение.

Две венецианки (Музей Коррер). Это картина, не включенная в цикл. Две куртизанки (?) сидит в некотором отупении и оцепенении на балконе, играют с птицами и собаками. Совершенно жанровый сюжет. Этнографически точное изображение одежд, быта по тогдашней моде. Ограда арочная, из одной выходит мальчик, получаются разные размеры, плюс, сами венецианки далеко не идеальны по пропорциям, это скорее шаг назад.

Портрет: у Карпаччо нет отдельно взятого портрета. Те же Венецианки, это тоже портрет (обе профильные, а мальчик в ¾). Есть огромное полотно, Молодой рыцарь на фоне пейзажа, Тиссен-Борнемизе. Венецианский кавалер на фоне загородного замка. Тщательно прорисована растительность, цветы, деревья и проч (как в Нидерландах). Реальная модель на фоне реальной обстановки. Это и портрет, и предпочтения молодого человека – охота, любовь к природе, мечты о путешествиях и военных подвигах (всадник на черном коне), символ чистоты – горностай. Не сюжет определяет картину, а он рождается из восприятия натуры художником.

**42. Братья Поллайоло как живописцы.**

**Антонио Поллайола (Бенчи)**, 1431/33 – 1498г, Флоренция-Рим и **Пьеро Поллайоло**, 1443-1496г. А Работал во всех видах искусств, а П только живописец. Учился у Костаньи (отсюда жесткость и грубоватость), но видел Олессо (отсюда пейзажи и прелести). Принято считать, что в живописный работах А – эскизы и композиции, П – исполнение. Начал как ювелир, в 1460е-1475г работает как живописец, а потом как скульптор. До 1484г во Флоренции, потом уезжает в Рим (там делает гробницу папы Сикста 4 и Иннокентия 8, новый прием и типология ренессансной гробницы). Наряду с Ботичелли и Вероккьо он изменил традицию 1п 15в, дали новую идейную базу, все больше занимают идеи нео платонизма и придворное искусство. Это первый мастер, который начал последовательно заниматься анатомией, его интересовала не только структура тела, но и как оно работает – жизнь тела в движении. Его движение носит иной характер – лишено плавности, постепенности, покоя; экспрессия, ракурсы, динамика, важны линейные ритмы, линия – средство выражения динамики и экспрессии. Он великолепный рисовальщик, живописи свойственна жесткость и пластичность, интересуется угловатыми моментами. Пытается достигнуть передачи душевных аффектов (через динамику поз и жестов). Его искусство носит очень светский характер, Джулиано де Сангало – это его параллель в архитектуре. Много увлекался античностью, но нет утонченности Ботичелли, однако вместе с ним и Векроккьо он считается создателем нового художественного направления Флоренции 3/3 15в эпохи Лоренцо Великолепного (сильно отличалось от предшествующего).

Считается 1 из основоположников мифологического жанра в 15в, к теме впервые обратился в 1460х, серия Подвиги Геракла (для Пьеро Медичи, заказ на украшение Большого зала палаццо Медичи), не сохранилась, но есть копии: Геракл и Антей, Геракл и Гидра. Трактовка в драматическом ключе: изломанные позы, напряженные мускулы, у Антея крик, они будто на пригорке, вдалеке пейзаж (но под ногами), мелкие олени. У Антея сила от земли – Геракл его поднял и отклонился. Во всех сценах выбираются моменты наивысшего напряжения, сознательный интерес к динамике, как внутренней, так и внешней. Для Боттичелли важна неоднозначность, для Поллайоло – четкость, конкретика и определенность. Важно то, что эти же темы он будет показывать и в скульптуре, причем показывать по другому. Геракл и Гидра сохранилось намного лучше. Нет конечного решения, есть процесс.

Аполлон и Дафна, Лондон. Мифологическая сцена опять же драматическая. Это не античные боги, а современные молодые люди, сзади прекрасный пейзаж, они еще бегут, но у нее уже руки-ветки.

Полайола – крупнейший мастер гравюры наравне с Мантенья. На сложение языка повлияли северные мастера (Шангауэр). Битва 10 обнаженных мужчин: изменил технику резцовой гравюры (раньше в основном только контурная линия, теперь есть штриховка – помогает показывать жизнь и движение, развитие человеческой фигуры в пространстве; больший набор резцов, линии гибкие и динамичные). Фигуры показываются с разных ракурсов; сохраняется четкость и твердость самой линии. Вроде бы это экстатический танец, но все довольно статично, есть любимые игры (зеркальное отображение фигур). Специально играет ракурсами. Эта гравюра становится образцовой, по ней ренессансные художники будут учиться, то есть он сам становится антикизирующим мастером наравне с античностью (поражает нагота, раньше прям такого не было). Это одновременно и первая работа в жанре печатной графики в Италии.

Вилла Ла Галлина, принадлежала Джованни Ланфредини, ок1464г (рядом с Флоренцией). Он заказал декорацию лоджии, не понятно, что там изображено: нижняя зона – разрушение пространства стены, верхняя – движение обнаженных мужских фигур, причем с разных точек, экстатический танец. Это кульминация экспрессивного антикизирующего стиля. Группа фигур, которая показана с разных точек зрения. Он специально ставил натурщиков в позы известных скульптур древности.

Давид. Можно сравнивать с Давидом Вероккьо, это рыцарский идеал, все изящно, очень нервный вибрирующий вид.

Портрет женщины, Милан. Все сложно, много кому он приписывался. Это профильный портрет, очень сдержанная портретная характеристика, но его волнует другое: есть атмосферные моменты, волосы прикрыты вуалью, нежные тона, много внимания деталям. Более сложная трактовка, удивительная утонченность, стилизованная красота линий, прекрасные цветовые решения.

Мученичество святого Себястьяна, Сантиссмо Анунциато, ок1475г, Лондон. Это огромная вещь (до этого только маленькие), сохранилась его рама – насыщенная антикизирующая декорация. Это живопись как окно в мир. Он сознательно играет ракурсами, опять же (лучник с одной стороны, точно такой же только с другой). Сама трактовка образа Себастьяно принципиально отличается от той, что сделал Антонелло да Мессино. Драматические моменты он делает более отдаленными – фигура помещается в пейзаж, тогда усиливается контраст между идеалистическим пейзажем и драматическим действием. К тому же, Себастьян у столба, но приподнят, однако нет ощущения подвешенности, тк ноги опираются на сучки.

Тови и Ангел, Турин, 1470е. Та же тема, фигура на первом плане, пейзаж безграничен.

Серия (27 композиций) История Иоанна Крестителя. Он делал картоны для ручной вышивки, нервная порывистость жестов и поз, нарядность и тонкость проработанных деталей. Итог: Полайоло заменил статику 1п 15в (Мазаччо, Пьеро) динамикой. Дал разнообразные мотивы, формы, особенности, жизнь человеческого тела. Бал мастером гравюры – эти приемы растиражировал. Он любил деньги, вор был, вкладывал деньги в землю, а не в банки; любил пейзажи. Когда переехал в Рим, написал Лоренцо, чтобы тот написал ему рекомендации, Лоренцо написал, что это величайший художник города.

**43. Боттичелли.**

**Сандро Боттичелли, 1445-1510г** (Алессандро ди Мариано ди Ванни Филипепи). Из самых низов (дубильщик кож), но он стал аристократом духа. Учился у Филиппо Липпи (прагматик, реалист) и у Вероккьо (вместе с Леонардо, который над ним издевался, Леонардо вообще был зол), а до этого у ювелира. Испытал влияние Олессо и Полайоло. С 1470х начинает самостоятельную работу. Именно в это время Лоренцо Великолепный, придворная культура (внимание к сложным текстам), неоплатонизм, насквозь идеалы гуманизма (но не гражданский, а неоплатонический; смотрит на сложные духовные моменты). Вместе с культурой меняется и круг заказчиков – образованные люди, рыцарские идеалы (охота, вино, амуры, но и дружеские беседы). Близок к окружению Лоренцо, но он не работал на самого хозяина, племянники Лоренцо – еще более сложное поколение. Мастер отличается удивительной странностью, но и масштабом художественного языка. Он отказался от традиционной системы, композиции предельность усложнены, внутренняя драматичность, но нет внешней остроты. Широко использует плоскостные фоны – фигуры не внутри поверхности, а скользят по ней; всегда летят, пританцовывая (а Мазаччо впервые поставил фигуру). Все моменты, связанные с линией, одухотворенность, нервность, все есть. Цвета приглушенные, образы одухотворенные, всегда печать чрезмерно личного и субъективного. Искусство полно разных реминисценций, но никогда на прямую ничего не изображает, трактовка всегда двусмысленна. Проблема мифологической темы, светская, обращенная к античности, тема диктует знание текстов и античной традиции. Его обращение к готики еще из-за прихода к власти Савонаролы (избавление о суеты –сжег очень многие античные и ренессансные памятники), был его последователем Савонаролы.

Юдифь, Уфицци, 1470е. Он пишет несколько небольших Юдифей для Медичи (может для дверок шкафа). Диагональ (фигуры сваливаются вниз). Есть глубина, но дали скрываются холмами – нет безбрежности, отсюда плоскостность, отсюда ритм пританцовывающих фигурок. Снимает ощущение объема и телесности. Тема Юдифи всегда героическая, но у Боттичелли она не героиня, он сознательно отказывается. Здесь она и служанка, они бегут из лагеря Олоферна. Еще есть картина, где она выходит из шатра Олоферна.

Поклонение волхвов, ок1475г для Санта Мария Новелла, Джованни дель Лана (окружение Медичи). Раньше всегда церемониальное действие, у Боттичелли четкая симметричная композиция, вводится архитектура – артикулируется центр, показывается глубина. Эта пышная толпа узнаваема (окружение Медичи), даже ввел автопортрет. То есть прямое и непосредственное религиозное чувство. Опускает горизонт – более пространственно артикулированная, но лишенная пышности композиция. Она в развалинах, но уже на возвышении, те есть тема трона.

1481-1482г, он в Риме. Город сильно пострадал от Авиньонского пленения, даже когда они вернулись, долго не могли попасть в Рим; по сути, история Рима начинается с середины 15в, тогда возникает идея Реноватио. Тогда первые замыслы о перестройки базилики Петра. В это время приходит папа Сикст 4, затевает огромный монументальный проект – папы средствами искусства придают себе больше легитимности, оправдывают свою политику. Приглашают лучших современных мастеров.

Декорация Сикстинской капеллы, 1481-1482г: сюжеты из Ветхого (Моисей) и Нового (Христос) заветов – утверждается преемственность и доказывается власть папы. Моисей – северная стена, южная – Христос. Продуманная организация, вся стена разделена пилястрами, которые иллюзорны, полны антикизирующими гротесками (в это время открывают Золотой дом Нейрона). Нижний ярус уподоблен шпалерам-тканям, это давняя традиция (совместили потом иллюзорные ковры и реальные, выполненные по рисункам Рафаэля). Вверху изображения пап, потолок – золотые звезды на золотом фоне. В это время попытки найти единый синтетический язык, который смог бы объединить всех мастеров, Боттичелли это удалось. Мастера приезжие, но объединились ради идеи Рима. Каждая отдельная композиция – обилие пейзажных фонов, горизонт довольно высокий, но дает возможность пространственно выстраивать коробку. Соседние композиции связаны друг с другом. Также фрески связаны семантически и единством художественных приемов. Обилие движений – попытки передачи духовных эмоций. Четко передана идея ковровости, одновременно, выделяется центр. Получается обратная архитектоника декорации (обычно архитектура должна стоять, надо показать ее работу), здесь по другому: внизу нет ничего тяжелого, потом живописная декорация с пространственными видами; третий уровень самый тяжелый (есть ниши, совмещение ордеров, в нишах папы). Общее решение несет в себе внутренний драматизм. Сцена из жизни Моисея; Исцеление прокаженного и из жизни Христа – это сделал Боттичеслли. *Исцеление прокаженного* (+Искушение Христа) – в центра здание, которое закрывает перспективу, это госпиталь, который построил Сикст 4. Наверху внутри картины три искушения Христа (голод, гордыня, и еще что то). То есть круговая сцена, которая может быть прочитана в разных направлениях. Продуманная композиция со сложной программой. *Сцена из жизни Моисея* ровно напротив, Моисей как прообраз Христа, композиция прочитывается справа на лево: убийство египтянина, бегство, встреча с пастухами, Моисей помогает поить стада дочерям Иофора, подъем на гору, Неопалимая купина, исход евреев из Египта. Опять же очень продуманное решение: кулисность общей композиции. *Наказание трех священников* – еще одна композиция, напротив Перуждино (передача ключей апостолу Петру), священники отказались от закона Моисея. Здесь на фоне арки Константина – то есть перекличка: начало римской церкви и ее триумф, когда она стала легальной. *Перуджино* – центрический храм как образ идеального мироздание, фланкируется двумя триумфальными арками.

Поклонение волхвов, Вашингтон (была в Эрмитаже), 1482г. Отказывается от более ранней стесненности, персонажи рассредотачиваются, подробный угадываемый пейзаж. Архитектура выстраивается как монументальная тема (разрушенная церковь с треугольным фронтоном), все на коленях.

Мадонна – самая важная тема в его творчестве 1480х-1490х. Его учитель, Филиппо Липпо люби обращаться. Мадонна с книгой явно апеллирует к важным моментам для Липпи, но Боттичелли отказывается от приземленного бытовизма; сохраняет обилие предметов, но все они оттеняют тему триумфа. Он погружает персонажей в меланхолию.

Мадонна Манификат, 1481-1485г (Прославление). Одна из лучших его работ, тондо. Опять же синтетическое искусство 15в, опять же рама его – единство как художественная задача (фистоны – мысль о триумфе). Она держит младенца и книгу и не обращает ни на что внимание, а в это время ее коронуют (младенец смотрит, все смторят, сзаи прекрасный пеузаж).

Мадонна с гранатом. Опять же тондо, постановка фигуры явно воспроизводит идеи Рождения Венеры – появляется момент беспомощности. Он не идеально вписывает, делает более сложные повороты – больше беспокойства (в прошлой работе даже фигуры повторяли тему тондо, а здесь они все как бы на одном уровне).

Алтарь святого Варнавы, 1490е. На троне Мадонны надпись: о, дева-мать, дочь своего же сына. Неоплатонические идеи связаны с внимательным чтением Божественной комедии. Все усложняется – обилие архитектуры, полихромии, изломанные угловые формы (нотка тревоги и напряжения). Зримая красота Мадонны усиливается по отношению с предшествующей Мадонной, но все равно есть степень беззащитности. Специально вводит мотив занавеса, который всегда трактуется как ведение.

Оплакивание, к1490е-н1500е, Милан. Здесь очевидно воздействие идей Савонаролы (его Лоренцо пригласил с 1490г), под его воздействием Сандро больше тяготеет к религиозной живописи, Мадонны уже не царицы, а несчастные женщины. Активный экспрессивный диалог, вертикальный формат (обычно горизонтальный), огромные каменные блоки (вроде все прочно, но они немного сдвинуты), то есть физическое разрушение. Богоматерь в обмороке, ее окружение не может ее выдержать. Все от нас отвернулись или закрыли глаза, кто то закрылся тканью – высшая степень горя. Не только трагизм деталей, но и напряжение цвета. Все сливается в одно и скорее поддерживают Марию, чем Христа.

Оплакивание, к1490х-н1500х, Мюнхен. Возвращается к горизонтальному формату, опять играет с кладкой (стена рушится, сейчас расползется). Еще сильнее тему обвала подчеркивает дуга тела Христа.

Покинутая, ок1490е. Важна тема трагизма. Перспективные линии построены так, что фигуру отталкивают, опять же беззащитность, изолированность. Есть множество интерпретаций: возможно идеи о гибели Савонаролы, может что то другое (Истина, которую изгнали, тогда потрясающая политическая реальность). Интересно, что Мантенья в это же время делает работу Ослепленная истина под властью невежества (причем делает без контакта с Боттичелли). Его трактовка сделана только живописными свойствами. Любая аллегория исчерпаема, конечна, имеет конкретный смысл, здесь такого нет.

Мистическое Рождество, 1500е. Это предсказание наступления мирных времен после бедствий (так предсказано в Апокалипсисе). Есть надпись – это готизирующая черта (эта картина написана мною, во время смут в Италии и тд). Интересно, что то, что он конкретно описал в тексте о своей картине, на полотне нет. Здесь нежность, милосердие и скрытая радость. Вся вещь пронизана не тревогой – не приходом Сатаны, а чувством идиллии. На переднем плане 3 пары обнимающихся ангелов, в небе они танцуют, а само Рождество отнесено вглубь.

Благовещение Честелло. Перспектива уходит вдаль, в окно и пейзаж, а она словно отказывается (рука и уклон).

Иллюстрации к Божественной комедии, 1492-1500г. Только 4 листа раскрашены. Он работал на грунтованном пергаменте, там серебряным карандашом делал рисунки. Тончайшая и определенная линия, прекрасное видение ритма. Одна из самых важных – тема дороги. По сути дела он отказывается от предшествующей традиции толкования текста, он не толкует текст, а рассказывает идею. Это изобразительные комментарии.

Пир Настажио дельи Онести, 1487г. Ориентация на Декамерона, 4 картины (3 в Прадо), дерево, темпера.

Портрет из галереи Питти, женский, 1470е (Симонетта Виспиччи?). Эта тема профильного портрета, но усложнение – есть оконный проем, а раньше был либо нейтральный фон, либо плоскостный (ковровый). Линия (шея-плечи) показывает ту же хрупкость модели.

Портрет молодого человека с медалью Козимо Медичи в руках. Используются все возможности фактуры – медаль действительно вылеплена и позолочена. Перед нами ¾ портрет, пейзаж (фактическая точность), но пейзаж холодный, отстранен от человека. Человека переполняет гордость, есть ощущение энергии молодости, в контраст бездушность пейзажа. Напряженность и натянутость.

**44. Мифологические аллегории в творчестве Боттичелли.**

Он начал их писать после возвращения из Рима, хотя Весна была начата еще до его отъезда.

Весна: первоначально идея почерпнута из поэмы Турнир Полициано (в 1475г у Медичи был турнир, там звезда Джулиано, а Симонетта его дама сердца). Когда он вернулся, Флоренция другая – Симонетта умерла, а Джулиано убили. Это отразилось на настроении картины, есть ностка грусти и понимание быстротечности бытия. Зефир надругался над Хлорой и она превратилась во Флору – показан момент перехода. Это мир земной и мир чувственный, а другая часть – мир идеальный, платонический и возвышенный, тогда Венера между ними. Три грации/горы/хариты – целомудрие, любовь и наслаждение/хариты сияющая, цветущая и благомыслящая; Меркурий может изображать кого то из Медичи. Композиция насквозь пронизана разными смыслами. Смысл неоплатоники: молодежь надо воспитывать не умозрительными образами, а конкретными. Альберти говорит, что ренессансный художник должен быть образованным, знать античную культуру. Он также пишет о том, что «приятно в живописи изобразить трех сестер … (харит), они должны изобразить благодеяние, которое одна сестра делает другой, а третья благодарит, таким образом, показываются все три степени благодеяния». Вещь Боттичелли необычна для современного искусства по формальным эффектам: очевидно напоминает шпалеру (плоскостный характер), в плоскостном фоне помещает большое обилие фигур, которые сложно объединены ритмическими движениями и связями. Главное – лицезрение ритмических движений. Здесь есть некоторая душевная меланхолия, его вещи построены на ассоциативности, а не на прямом иллюстрировании. В ренессансной живописи всегда три человека: заказчик (говорит, что хочет), советник (составляет словесную программу) и художник. Это идея Венеры гуманитос, в понимании 15в, но это не гуманитарные науки, а науки о человеке. То есть получается очень сложна по смыслу концепция. Также возникает проблема датировки этой вещи, ее долго датировали концом 70х, потом переехали в 80е, но при всей общности в Рождении Венеры манера поменялась, а Венера в 80х написана. Здесь все более дробное. Эта Венера одета, она в лесу на фоне просветов, зелень вторит наклону ее головы, это не только Венера, но и Мадонна.

Рождение Венеры, 1484-1486г. В 1481-1482г Боттичелли был в Риме, его язык изменяется – более обобщенный, идеальный, масштабный, фигур меньше. Меняется сама фактура, эта вещь сделана на холсте (другое, более блеклое понимание цвета), а предыдущая на дереве. Этот формат еще больше увеличивается. То есть возникает еще одна традиция –больших панно других мастеров, которые делались на светские темы. Трактовка опять сложная. Можно вспомнить античные тексты, можно неоплатонические. Перед нами акт воплощения Венеры гуманитос, которая воплощается в природе. Правая фигура – Ора (время года), слева опять Зефир и процветающая Хлора-Флора. Зеленовато серые – мир природы; золотовато-желтые – жизнь; красноватые – чувственность – символика этих цветов для Флоренции. Боттичелли очевидно нарушает анатомическую точность, получается, что под влиянием холодного ветра, она не только подается в право, но у нее еще и плечо съеживается. Тогда перед нами щемящая тоска, чувство холода, беспомощная нагая Венера – взволнованность, трагичность, печаль (эта Венера возникает в кругу людей, которые помнят о страшном заговоре Пацци, в результате которого погиб Джулиано, друг Боттичелли). Если искусство имеет множество трактовок, то это лишнее убеждение, что не может быть одной трактовки, живопись – это не литература, не надо искать литературные прототипы.

Паллада и Кентавр, ок1482г, холст, темпера. Скорее всего, здесь зашифрована политическая аллегория (либо победа над Неаполем, либо над Пации, либо гибкая политика Лоренцо). Это психомахия – это битва духа. Драматический момент, решен художественными средствами.

Марс и Венера, ок1485г, Лондон. Торжество именно флорентийской школы живописи – центральное место занимают фигуры, а не пейзаж. Он меняет формат, неопределенность на более четкий смысл (Венера и Марс рождают Гармонию из своего союза). Гармония решена продуманным синтезом, композицией, ритмом.

Клевета, Уффицы. Это аллегорическая композиция. Сделана для Антонио Сеньи, он был другом художника, то есть это момент личного сообщения. Более чуткая ситуация, здесь изображена тема, описанная Лукианом (очень ироничен). Описывает всю ситуацию Апелеса, это экпрасис (включение описания произведения искусства в литературный текст), здесь как раз описывается как Апелес создал какую то работу. В правой части судья (Медас), окружен Неведением и Недоверием. Перед ним Зависть (Клевета), она протягивает руку. Самая главная композиция из трех фигур; одна за волосы тащит мужчины, это и есть Клевета, ее сопровождают Злость и Обман (?). Сзади фигура Раскаяния, нет лица (оно внутреннее), обращается назад, к обнаженной фигуре Истины. Интересен сам оклеветанный человек, он бездвижный, кукла. Он усложняет композицию – рельефы (Мантенья тоже через рельефы давал прочтение), рельефы дают оттенки, нюансы. Это не просто иллюстрация двух текстов, а размышления о несправедливости миропорядка. В к90х изгнание семьи Медичи, приходит Савонарола. Это переживание, выраженное в пластических формах, о трагических этапах истории Флоренции. Здесь двояко: с одной стороны, Боттичелли поддерживает Савонаролу как верующий человек, но не согласен по сути (нельзя уничтожать произведения искусств).

**45. Гирландайо.**

**Доменико Гирландайо, 1449-1494г**. Флорентинец, начинал как ювелир, до конца от этого невозможно избавиться. От Ареццо ди Маринетте берет колористическую составляющую. Основал художественную династию (брат Давид и сын Ридольфо), в его мастерской работал юный Микеланджело. Во фресковых циклах выпукло и с подробностями показана домашняя жизнь библейских персонажей (в их роли знатные флорентийцы). В 1473г работал вместе с Алессо Бальдовинетти в Сан-Джиминьяно, а в 1476г вернулся во Флоренцию, где может поработал в мастерской Вероккьо (там в это время Боттичелли и Перуджино, а позже Леонардо). В 1475 вместе с братом был в Риме (расписывал Ватиканскую библиотеку, фрески с портретами пророков и философов).

Оньи Санти, цикл фресок, капелла Веспуччи, 1470е (?). Аналогично капелла Барди (история Франциска, такой заказ). Тайная вечеря в трапезной. Короткая торцовая сторона – можно много обыграть с точки зрения реальной и иллюзорной композиции. Он не новатор, его тайная вечеря – это развитие привычной иконографии. Великолепно выстраивает и подчиняет архитектуре свое живописное повествование. На торцовой стене реальная архитектура 2 лотка свода (то есть 1 консоль и 2 полукруга), он расширяет это, делая 2 иллюзорных свода и 2 люнета на задней стене, там сад, и две торцовые стены (на одной окно и павлин, а на второй окно, соответствует и реальному окну). Совмещается изображенный и реальный свет. Иконография старая (Костанья так сделал): один из вас предаст меня, Иуда сидит по другую сторону стола. Здесь рассказ усилен (у Костанья все спокойно), появляется пейзаж, большое количество предметов на столе, обилие тем для рассказа и сюжетов – поэтому снижение пафоса. Еще он сделал слева Иеронима, а справа Августин Боттичелли (келья гуманиста, пластически активная фигура занимает почти все пространство, но есть и множество элементов). Гирландайо делает почти тоже самое, но композиция идет слева направо, фигуры поменьше, уходит в глубину, предметов больше – тогда не мощная фигура отца Церкви, а замечательный предметный мир.

Санта Тринита во Флоренции, до 1485г (связана с семьей Сосетти). Сосетти купил капеллу (он вообще был руководителем банков Медичи в разных городах), но постепенно его любовь к меценатству привела к тому, что ряд банков Медичи обвалились, но он все равно не потерял связь с семьей. Капелла справа от алтаря, вторая, рядом с боковым входом. Традиционно посвящена Франциску, но после покупки получила посвящение еще и рождеству. За основу декорация капеллы Барди Джотто. Капелла – идея величия фамилии; она полна личной живой религиозности. За 4 года до росписи капеллы у них умирает 19 летний сын, но через 8 месяцев у старой пары чудесным образом родился новый сын. Это и капелла, и усыпальница. Вся тема – и трагедия, и радость. Над входной аркой ключевой сюжет: Август и тибуртинская сивилла (Август хочет провозгласить себя богом, к нему приходит сивилла и говорит, можешь делать что хочешь, но уже родился истинный Бог). *Чудесное исцеление младенца Франциском* – конкретный пейзаж (палаццо Сакетти и фасад церкви Санта Тринита); нарушается ряд моментов – чудо Франциск совершил после своей смерти и в Риме, здесь же все во Флоренции. Здесь показано все событие (вдалеке младенец падает, а впереди его исцеляют). Еще сцена *Чудесное утверждение ордена*, тоже было после смерти Франциска. Специально вводится момент кадрированности – чудо приближается к нам. То есть это подробный рассказ, специально вводится изображение заказчиков и города. Утверждение ордена папой Ганорием 3 – опять же узнаваемый пейзаж Флоренции (палаццо и площадь Синьории и лоджия деи Ланци). Опять же событие переносится из Рима,получается, что на площадь поднимаются обрезанные персонажи. Слева Франческо Сосетти и его младший сын, его брат и Лоренцо Великолепный, группа слева – другие дети Сосетти. Лоренцо обращается к людям, которые поднимаются – это дети Лоренцо и Анджело (?), учитель детей. То есть утверждение ордера это второстепенное действие. В целом, архитектура передана не особенно живо, но замечательные перспективы, учитывается взгляд снизу, он их закрывает. Алтарная картина Рождество тоже его, чувствуется, что это Италия, но много от Нидерландов.

Санта Мария Новелла, капелла Торнабуоли, ок1490г. По заказу Джованни Торнабуони. Огромная живописная декорация – справа Креститель, слева – история Богоматери. Рассказ снизу вверх, отказывается от принципа единый регистр-единая композиция (Мазаччо), так как очень большой масштаб – в одном регистра 2 сюжета. На алтарном торце Коронование Марии, потом что то и Благовещение и Креститель в пустыне; еще ниже донаторы. Встреча Марии и Елизаветы: с одной стороны желание сохранить традиции (в одном пространстве одна тема), с другой стороны – много тем – в итоге, рассказ, детали важнее, чем само событие. Важно рождество Марии: пространство окаймляется живописными пилястрами, их 3, создают определенность, ограниченность пространство, есть отдельные трюки – у свода вроде есть глубина, но она закрывается пилястрой. Есть стремление показать событие во всей его завершенности, опять же интерес к деталям. Анна и ложе выделяется (как бы ограниченная комната, там фриз с амурами и гирляндами – тема гротесков), а слева лестница (то есть еще и это пространство становится почти 2эт).

Как монументалист работал и в Сикстинской капелле, сохранилась фреска Призвание Петра и Андрея. Множество людей (включены портреты видных флорентинцев, работавших в Риме), но все воспринимаются на 1м плане, направлены в центр, там центр и смысла, и композиции. Христос перед ним коленопреклоненные апостолы, сзади,

почти ровно по центру река, она развивает перспективу, в пейзаже есть что то голландское.

Портрет старика с внуком. Есть рисунок, где он с закрытыми глазами – тогда возможно портрет заказан родственниками умершего. Банальность: два возраста, портрет – топография лица. Бытовизм, но есть проникновение человеческого чувства. Между ними нежное общение, а сзади уходящий пейзаж. Это нидерландский тип.

Портрет Джованны Торнабуони, 1488, Тиссен-Борнемисса. Это уже традиции раннего 15в итальянского. Портрет профильный, несколько обощенный, зато с мельчайшими подробностями прописаны все детали.

Все равно, флорентийская живопись 2п 15в, даже дав замечательных мастеров, исчерпала себя, она не стоит в сравнении с другими центрами. Хотя она воспитала Леонардо, который открыт в будущее.

**46. Умбрийская живопись последней трети XV века (Перуджино, Пентуриккьо, Синьорелли).**

Центр школы в 13 - 14в Перуджа, важную роль имели приезжие тосканские художники. Со второй половины 15в в школе преобладают ренессансные традиции.

**Пьетро Перуджино 1446-1524 (Пьетро Ваннцччи)**. Начал учиться у Пьеро, продолжил у Вероккьо (Флоренция), был учителем Рафаэля. Таким образом, Перуджино вобрал в себя опыт многих художественных школ средней Италии. После переезда Леонардо в Милан, именно он стал провозвестником нового художественного видения.

Сикстинская капелла. В 1481г был приглашен Сикстом 4 для росписи Сикстинской капеллы, координатор группы художников. Передача ключей Петру – 1 из лучших, есть черты нового стиля (к тому же, идея утверждения верховенства папства). Все вынесено вперед, Петр и Христос в центре, по сторонам другие апостолы в античных одеждах и современники (в толпе есть несколько портретов, в тч справа и автопортрет художника). Это спокойная ясность и структурное единство, люди четко делятся на группы, за ними площадь, в центре храм Соломона (идеальная центрическая постройка, он довлеет), по сторонам 3пр триумфальные арки. Также в капелле он создает фрески Крещение Христа и Путешествие Моисея в Египет.

Колледжо ди Камбио, Перуджа, ок1500г. Это зал приемов для гильдии менял (1эт палаццо Приори), самый крупный заказ. Большая площадь стен и скамьи выполнены дель Тассо (флорентийский резчик по дереву). Тогда вопрос, какая символическая программа подойдет для менял: Франческо Матуранцио (гуманист Перуджи) решил, что стены – светские и христианские добродетели, а потолок – планеты, одноименные богам. Он должен был заполнить пространство люнет, образованное 6ю арками. 1 фреска на каждую добродетель (Бог-отец во славе – Надежда; Поклонение – Любовь; Преображение – Вера). Земные добродетели попарно (аллегории рядом с надписями на облаках).

Портреты: Франческо делле Опере (идеи Савонароллы, влияние севера – ¾, пейзаж), есть психологическое состояние.

Станковые вещи: он возвращается из Рим и осваивает новые приемы. *Себастьян*, ок1490г, Лувр; Фресковый триптих *Распятие*, ок1496г, Флоренция. Персонажи гармоничны, характерны плавные линии, обобщенные формы, значение пейзажа (соответствует душе героя), широкое пространство, органических плавно развивающееся, ритмично заполненное архитектурой. Он 1 не боялся пустых мест, не стремился полностью заполнить холст (фигуры не на фоне, а внутри свето-воздушной среды). Но он стремился к идеальному стилю, нашел несколько удачных решений, что привело к созданию стереотипов, что привело его к однообразности.

Видение св.Бернарда, 1491-94. Пространство по законам перспективы, пейзаж здесь стал центральным мотивом. Особенность – изящные деревца (атрибуция). Различная фактура материалов.

Эти черты во многом относятся и к его образам Мадонн. Все они довольно схожи между собой сентиментальностью, лиричностью, задумчивостью. Многие схожи с рафаэлевскими. Мадонна с Младенцем и ангелами, ок.1500, Лувр. Мадонна дель Сакко, 1490-е, Питти. Мадонна на троне, 1493, Уффици.

Как и другие мастера позднего кватроченто, Перуджино не смог преодолеть некоторой статичности мироощущения и достигнуть той полноты художественного синтеза, которая будет свойственна мастерам Высокого Возрождения. Отсюда происходит некоторая стереотипность и внутренняя инертность его образов.

**Пинтуриккьо ок.1454, Перужда -1513, Сиена (Бернардино ди Бретто ди Бьяджо)**.

Учился у Фьоренцо ди Лоренцо и Перуджино (вместе с Рафаэлем). Был очень плодотворен (Сикстинская капелла, Санта Мария дель Пополо и тд). Перегружал фрески персонажами, как бы стремясь приблизить их к старым миниатюрам. Пестрые краски, сверкающие фоны. Вслед за Мантеньей находит принципально новое решение ансамбля росписи как единой декоративной системы, организующей интерьер в органическом единстве изобразительных и орнаментальных мотивов. Его живописная манера вначале напоминала Перуджино (он старше, привез Пинтуриккьо для росписи Сикстинской капеллы, вместе работали). Вазари считал его поверхностным мастеров интерьерной живописи, но все же, несохранившиеся фрески из Замка Ангела стали 1ми из 1х исторических циклов Нового времени (запечатлены и осмыслены актуальные политические проблемы).

Санта Мария ин Арачелия, капелла Буфалини, ок1484г. Заказал Никколо ди Манно Буфалини, посвящена Бернардину (он примерил давно враждовавшие семьи заказчика и Бальони), монах-аскет из нищенствующего францисканского ордена. Художник так и показал его (иссохший, беззубый). Похороны Бернардина: композиция схожа с Передачей ключей Петру Перуджино. Здесь тоже перспектива, вдали центрическое сооружение (только вытянуто). Но нет симметричных триумфальных арки, а 2 дворца, в левой лоджии похоронная процессия (в оформлении мотивы гротесков, только монахи и выделяющийся богатством заказчик), а справа в глубине сцены из жития святого и ангелы, уносящие его душу.

Библиотека Пикколомини, ок1507г. Заказ кардинала Франческо Тодескини-Пикколомини, кардинал хотел видеть не дела святого в назидание, а дела своего дяди Энея Сильвия (он же папа Пий 2, основатель библиотеки). Здесь его жизнь от поездки в Базель (церковный собор) до удаления в Анкону, серия придворных процессий на фоне красивых пейзажей. Есть здесь что то от миниатюр, но чисто ренессансное оформление – иллюзорная архитектурная рама (здесь даже иллюзорная сводчатая конструкция). Также пилястры отделаны гротесками (и потолок).

Апартаменты Борджиа в Ватикане, 1492-1496г. Наряду с Библиотекой это главный цикл. Обширная и сложная программа, новые декоративные принципы, которые получат развитие в Высоком Возрождении. Объединяющим началом становятся мотивы гротесков, иллюзорные рамы.

У Пентуриккьо есть и станковые работы – Портрет мальчика ок.1500, Дрезден, ряд Мадонн, одна с античным сюжетом - Пенелопа и женихи, ок.1500, Британский музей.

**Лука Синьорелли ок.1450 -1523, Кортон**. Тосканец, учился у Пьеро, связан и с умбрийской, и с флорентийской школой. Стремился к масштабности и монументальность, много работал на Медичи (погибшая в ВОВ «Пан»). Любил жесткие контуры, острые профили, был чужд лиризма и мягкости. Это скорее скульптор или график, который случайно стал живописцем. Особенно любил героическое начало в обнаженном теле. Тоже работал в Сикстинской капелле.

Бичевание Христа 1475-1480. Есть влияние Пьеро: поза Христа, Колонна со статуей, но есть и от Поллайоло: резкие позы.

Мадонна с младенцем, ок1510г. Это картина в картине, прямоугольная, но гризалью оформлено тондо (наверху еще две круглые ниши, там как бы статуи святых (евангелистов?)). Мария на лугу, нежно смотрит на младенца, он озорник. Интересный фон, похож на Буколики Вергилия (античные мужчины, может аркадскеи пасиухи). Написанад для загородной виллы Медичи, здесь гуманистические мотивы.

Аббатство Монте Оливето Маджоре, капелла Сан Брицио, собор Орвьето, 1499-1502г.Страшный суд, это рубеж веков, проблема 1500г, эти фрески предвосхищают живопись 16в. 1 из самых впечатляющих апокалипсисов (может им вдохновился Микеланджело). Писал и по мокрому, и по сухому (до него здесь Фра Анджелико и Перуджино), в люнетах (пир Антихриста, Ад, Суд, Восстания из мертвых, Рай, Грешники, Демоны, Харон и избранные. Впечатляет Восстание из мертвых: не из могил, а два ангела и мертвые вылазят из почвы (не похожа на землю). Есть несколько скелетов, которые пока не обрели плоть. Сзади есть 3 фигуры, напоминают 3х Граций. В композиции Ад на облаках 3 ангела с мечами, они не мешают демонам, а те (особенно крылатые) в очень интересных позах (некоторые летят прямо на нас). В целом, огромное количество сгрудившихся тел, различные позы, различные точки зрения, его это явно интересовало, перед этим изучал натуру.

В живописи Синьорелли есть чрезмерная резкость, однородной акцентов. Как и Перуджино, он не смог преодолеть внутренней статичности, статуарности. Но грандиозность его замыслов, драматизм, богатство пластики обнаженных мускулистых тел предвосхищают творчество Микеланджело. Его искусство – поворотный пункт к живописи Высокого Возорждения.

**48. Портретная живопись раннего Возрождения.**

* В эпоху Ренессанса родился европейский реалистический портрет. Это произошло с признанием ценности внутреннего мира отдельного человека. По мере все возрастающего индивидуализма в портретном искусстве возможность выражения субъективного мира выражается всё ярче, отчётливо появляясь в живописи 16в. Характерно: почти полное отсутствие внутренних противоречий; Гращенков: «человек, каким он *был* в ту эпоху, и человек, каким он *должен быть* согласно идеалу своего времени, выступают в нерасторжимом единстве целостного портретного образа – индивидуальное и типическое, реальное и идеальное, гармонически взаимопроникая друг в друга, определяют главное и непреходящее своеобразие ренессансного портрета». Кватроченте: человек спокойный, мужественный и мудрый, способен преодолеть все превратности фортуны; к концу века – черты духовной исключительности и созерцательности. Важно понятие homo virtuoso = добродетельная личность, представлением о личном достоинстве человека и исключительном положении в окружающем мире. Идейные и эстетические принципы ренессансного портрета тесно связано с зарождением и развитием гуманизма и неоплатонизма.

Истоки: долго оставался частью сложной многофигурной монументальной живописи, зависим от нее. Влияют Нидерланды и гуманистическое обращение к античности (римский скульптурный портрет).

Монументальная живопись: это донаторский портрет и «скрытый» портрет в образе святых (чаще в образе дополнительных персонажей религиозной легенды). Портреты в сценах из общественной или придворной жизни, мемориальные портреты «знаменитых людей», украшавшие интерьеры.

**Донаторский**: наиболее традиционен из вышеперечисленных; донаторы – коленопреклоненные и молящиеся, обычно строго в профиль по правую руку от Мадонны или святого мужчины, а женщины по левую. Часто с покровителями. Иногда сохраняется средневековая диспропорция (Джантиле да Фабриано «Мадонна со святыми»; Якопо Беллини «Мадонна с Лионелло д’Эсте»). Но появляется более новаторская трактовка, про которой дистанция между двумя мирами показана не размерами, а композицией и психологическими нюансами = и молящиеся, и святые существуют в одной пространственной реальности, небесный мир становится осязаемо-трёхмерным (первый пример - «Троица» Мазаччо из Санта-Мария Новелла, 1427г).

Троица, Мазаччо, 1427г. Оригинальна по композиции, донаторы – неотъемлемая часть; правильная и энергичная перспектива интегрирует пространство фрески в пространство церкви, в которой она находится, равно как и натуроподобная архитектура. Лица донаторов написаны дотошно и без идеализации.

Еще примеры: Сиджизмондо Малатеста перед святым Сигизмундом, Пьеро делла Франческа; Мадонна делла Виттория, Мантенья; Гирландайо в Капелле Турнабуони.

Итог: развитие в сторону большей реалистичности (характерно для всего); не просто запечатление молитвенного акта, а намек на сложные связи личной жизни заказчика с символикой композиции (в «Алтаре Монтефельтро»). До конца кватроченто донаторские портреты почти все одноплановы и даны в профиль, настроение у всех одно — благочестивое смирение и вера, которые смягчают дух достоинства, на самом деле более ярко свойственный людям Возрождения. Бывает написан «механически», вставлен позже без учета иконографии. Рамки жанра ограничивают возможность раскрытия личности.

**Светская монументальная живопись**: Санта Мария дель Фьоре, 1436г, конная статуя Джону Хоквуду, Учелло. Конный портрет в профиль, над гробницей, чеканный скупой силуэт (предвестие Гаттамелаты). Цоколь снизу, постамент и статуя в профиль, цвет – бронза (техника терра верде – зеленая земля, под состаренность). Конный портрет Николо да Толентино, 1456г, Фьоре, Кастаньо. Все правильнее, колорит под мрамор, висит рядом, энергичная, близкая к скульптурной моделировка форм, напряженная выразительность поз и ракурсов. Вилла Кардуччи, Кастаньо (1450—51, Уффици). Помимо Мадонны еще прославленные флорентинцы (политики, литераторы). Среди архитектурной декорации – подобны ожившим статуям (иллюзионизм). Портрет не явный, тк мемориально-исторический и идеально-героический характер (в основе идеал достоинства). У более талантливых получались действительно портреты, но все равно этот тип – сильная обобщенность и тенденция к укрупнению рисунка, пластике лица, монументализации форм.

**Станковый портрет**. **1эт, 2/4 14в**: становление совпадает с развитием медали, на этом этапе тяготеет к фреске – копии фресок на доске. Портрет Основателей флорентийского искусства (5 мужей - Джотто, Уччелло, Донателло, Брунеллески) - Паоло Уччелло, Лувр. В разных ракурсах. Бесспорно, извлечен из фрески, ведущий – профиль ( воздействие античных гемм, монет). Портрет Принцессы из дома Д’Эсте, Пизанелло, 1433-1435г, доска, темпера. Ковровый принцип, сзади кусты, цветы, бабочки. Цвета одежды символичны – белый цвет Гонзаго (Маргарита жена Д’Эсте), но есть можжевельник, тогда может сестра Леонелло, Дженевра. Образ женщины идеализирован и носит геральдические знаки. Леонелло Д’Эсте, ок1441г. Два принципа красоты торжествуют. Мужской портрет уходит корнями в римский (точный), плюс, сам Леонелло был фанатом Цезаря, а женский – идеализированный. Портрет возникает в придворной среде, это правитель. Есть все идеалы рыцарственности, он герой, владыка, но в образе (постановка головы, характер трактовки одеяний) есть ренессансные идеалы (достоинство, мужественность и благородство). Цвета его одежды соответствуют цветам гороскопа. Это и типизированный портрет придворной культуры, и героическая личность. Еще есть медаль с ним. Во Флоренции – Мазаччо и Доменико Венециано (Матео и Микеле Оливери)– чисто светское мировоззрение, портрет идеального человека. Женские профильные: условнее, декоративнее, соответствие идеалу красоты. Альессо Бальдовинетти, Женский Портрет: все черты и чуть больше индивидуальности в профиле модели. Филиппо Липпи - женский портрет в интерьере. Итог: живописные и медальерные портреты сыграли исключительно важную роль в развитии портретного искусства 15в, можно даже говорить о «пизанелловской» традиции профильного портрета того времени, видна у североитальянцев (ранний Мантенья, Туро). Прослеживается фактически до к15в в архающирующих формах профильного портрета Северной Италии, через [Якопо Беллини](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%BE_%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B8) переходит к [Джентиле Беллини](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%B6%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BB%D0%B5_%D0%91%D0%B5%D0%BB%D0%BB%D0%B8%D0%BD%D0%B8).

**2эт, 1450-60е**: синтезирует ранний опыт мастеров Флоренции и Северной Италии, портрет повсеместно распространился; становится разнообразнее (композиция, больше реализма). Традиционный тип профильного портрета достигает кульминации у Пьеро делла Франческа и тонко интерпретируется Боттичелли. При этом профильный уступает место новому— в фас или в 3/4. Нейтральный фон заменяется пейзажным или интерьерным. С темперы на масляную живопись (флорентинцы сохраняют преданность темпере дольше). Большое влияние Нидерландов. Портрет Федериго да Монтефельтро и Баттисты Сфорца, Пьеро. Синтез флорентийской и североитальянской традиции с колористическими достижениями Нидерландов (плюс, убирается драматичный момент с глазом). Есть идеализированность, но и конкретика; жанр придворного портрета получает гуманистическую интерпретацию. Ландшафт – и героический триумф, и символ новой эпохи. Гращенков: «это произведение, и в формальном, и в идейном отношении — самое значительное из всего, что было создано итальянскими портретистами Раннего Возрождения». Новое: синтезирует медальерный принцип 2ст композиции с плэнерным изображением пространства. Итог: искусство Пьеро (перспективный синтез формы и цвета) огромное влияния на севера, но в портрете влияние ограничено (концепция урбинского диптиха современникам была непонятна).

**3эт**: связан с Мессиной, наиболее зрелая фаза развития, к сер1470х он дает толчок к развитию станкового портрета в Венеции, Северной Италии, Флоренции. Именно здесь выявляется стилистика школ. После Мантеньи и Мессины ведущая роль на севере к венецианцам, придворные консервативнее (профиль). В Ломбардии провинциальный характер. Только Флоренция наряду с Венецией, сохраняет значение передового центра портретного искусства, к ней тяготеют умбрийские Перуджино, Пинтуриккьо. Именно здесь зарождается новый портретный стиль Высокого Возрождения. Антонелло да Мессина, Молодой человек, Метрополитен – еще ничего не представляет, но есть желание оживить лицо. Из Филадельфии – уже другой, не просто радость от мира, а полнокровность, южанин (насмешливый, грубоватый), есть попытка понять внутренний мир. Из Берлина – все тоже, но еще парапет и картелин (Нидерланды), появляется тяжеловесность, нет улыбки, губы раздвинуты (только закончил, толи только начал говорить – то есть потенция разговора). Из Лондона, 1475г – может автопортрет, но вряд ли; не активизация эмоционального мира, а спокойствие, камерность и некоторая будничность. Есть зрелая сбалансированная характеристика. «Кондотьер», Париж. Сделан в Венеции, другая трактовка выразительности портретной характеристики – есть масштабность, но она артикулирована. Необузданный характер, совсем нет богобоязненности. С этого времен все его персонажи смелые, активные, спокойно существуют в этом мире. Портрет старика, Турин, 1476г. Нет фона – его заполняет фигура, которая существует в этом пространстве. Юноши, 1476г, Берлин. Еще один этап – не нейтральный, а пейзажный фон. Происходит очевидная эволюция в портретном образе, также изменяется и характер, этот мягче – задумчив и погружен в себя.

**50, 51. Периодизация искусства Италии XVI века. Итальянская архитектура эпохи Высокого и Позднего Возрождения: общая характеристика и эволюция.**

Называется чинквеченто. Политический и экономический упадок, но художественный всплеск. 1495-1559г итальянские войны (между собой Франция, Испания, Империя, но в Италии). 1527г – Сако. Новый идеал человека – раньше свободный, теперь придворный с ограничениями; Государь Макиавели – политическая аморальность. Классическое наследие начинают изучать (античность – изучение, а не поклонение). Переходная фигура – Альберти (1404-1472г), 1й глубоко понял классику.

1. **Высокое Возрождение – ок1500 – 1520/40г.**
* Сначала лидирует Флоренция, затем, благодаря папским заказам (и особенно деятельности предприимчивого Юлия 2, при нем идеи Реноватио) первенство отходит к Риму, где формируется местная школа (но ни 1 из великих мастеров не римлянин), Рим одновременно переламывает мастеров . при этом Юлий последовательный военный, при инициации он выкинул ключи Петра, сказав, что они не помогут, привесил меч Павла и шпагу. Флоренция и Рим развивают форму и конструкцию, то в Венеции доминирует цвет и свет. Венецианская школа тесно связана с северными странами (Голландией и Германией, творчеством Дюрера и развитием масляной живописи, сильно усовершенствованной в Венеции). Художник-придворный, раньше защищен цехом, теперь свободен – понимает свою гениальность, но и неустроенность (появляется и исповедальная проза – автобиография Челлини). На архитектуру влияют Брунеллески 9нежный ,дробный) и Альберти (стена и столб вместо колонны и арки). 16в мыслит пространствами, а в 15в архитектура важна сама по себе. Важны идеи Леонардо (многие не реализованы, но продумал город по горизонтали и по вертикали).
**Художники:** Леонардо да Винчи, Джованни Больтраффио, Франческо Мельци, Андреа Соларио, Корреджо (Антонио Аллегри), Андреа дель Сарто, Джорджоне, Тициан, Пальма Старший, Лоренцо Лотто, Паоло Веронезе, Тинторетто (Якопо Робусти), Рафаэль Санти.
* **Скульпторы:** Микеланджело Буонаротти.
* **Архитекторы:** Донато Браманте, Бальдассаре Перуцци, Рафаэль Санти, Джакомо да Виньола, Джорджо Вазари, Якопо Сансовино, Андреа Палладио, Антонио да Сангалло, Галеаццо Алесси.
1. **Позднее Возрождение – 1520/40 – 1560/90г.**
* Сложное для искусства время. В европейской литературе этот период часто называют эпохой маньеризма (в основном во Флоренции), но появляется и фиксирующий классицизм. Затухают новые веяния. Некоторые исследователи считают, что именно в этот период личность художника наиболее значительна. Это время крушения надежд, потерянности, человек-тростник (трагическое восприятие мира). Рим и центральная Италия – 1520-1560г. Венеция и Венето – 1540 – 1590г. До конца 1570-х гг. там работали [Тициан](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B8%D1%86%D0%B8%D0%B0%D0%BD) и [Палладио](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B0%D0%BB%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D0%BE), чьё творчество имело мало общего с кризисными явлениями в искусстве Флоренции и Рима. Последовательная антиклассичность (ее изучают, но отказываются). Появляется интернациональная литература, расцветает книгопечатание, вместе с этим, в 1559г 1й индекс запрещенных книг. 1517 – Лютер, но 1540 – появляются иезуиты.
* **Художники:** Доссо Досси, Якопо Пантормо, Аньоло Бронзино, Россо Фиорентино, Парамиджанино, Джулио Романо, Джузеппе Арчимбольдо, Джорджо Вазари.
* **Скульпторы:** Бенвенуто Челлини, Баччо Бандинелли, Джамболонья (Джованни да Болонья).

**52. Браманте.**

**Донато Браманте**, 1444, Ферминьяно-1514г, Рим. Юность провел в Урбино (Пьеро и Лучано Луарано), начинал как живописец. В 1476г в этом качестве был приглашен в Милан к Людовико Моро-Сфорца, там познакомился с Леонардо. Но в 1499г он бежал из Милана из-за французов. Переехал в Рим (ок60л), там стал основоположником высокого возрождения, основателем «большого» стиля (год изучал античные памятники). В Риме уже Микеланджело, Рафаэль, Перуццы, Сансовино, Романо. Последовательно отказывается от декоративизма и мелочности – все масштабно, часто использует дорический ордер. Архитектура 16в формируется в Риме за счет приезжих мастеров (большинство из Урбино или севера), заказчики в основном папы (Юлий 2 и Лев 10, сын Лоренцо Великолепного). В Риме не было собственной яркой местной традиции, именно здесь появляется новая архитектура. Но идея вечного города, масштаб. *Альберти*: стена с наложенной ордерной декорацией и сводчатые перекрытия. Из *Милана*: центрально купольная архитектура при большом придворном центре. Тут большой импульс к теории архитектуры (Серлио, Палладио, Виньола, Вазари); градостроительные идеи Леонардо (центрические, ротонда с венцом, 5гл крест-куп), куча идей, но реализованы только мелкие. На Рим идеи не Брунеллески (дробная, нежная), а Альберти: не колонна и арка, а столб и стена, идеи сводчатых перекрытий. Зарождается: новое понимание храмового здания (центрическое, базилика с куполом (Иль Джезу)), городского палаццо (квадрат, двор, 3яр – теперь нет двора, 2яр рустовка и ордер), виллы и садово-паркового ансамбля. В 15в – здание важно самом по себе, 16в – мыслит пространством.

Санта Мария дель Паче, двор, 1500-1504г. Центрическая церковь. Уже были дворы в палаццо Венеция и Канчеллерия, от римских дворов – колонны и арки в нижнем ярусе, а 2эт продолжает 1й: столб и пилястра, между ними колонна (это из Милана), угловой столб от Альберти. Шрифт антиква, все очень тонко прочерчено (не утяжеляет). Но на 1эт вроде тоже столб, декорированный пилястрой, ему отвечает пилястра на стене, но есть аркада (нет архивольтов, подчеркивает роль стены). Двор должен был связать церковь, сакристию, трапезную и кухню, а на 2эт он перенес функцию 1 – уединение монахов. Простая, понятная структура, энергетический ритм, выразительность. Угол – сдавленная пилястра в 1эт (торчат только волюты).

Палаццо Канчеллерия. Это не Браманте!!!

Темпьетто, 1502г. Во дворе Сан Пьетро ин Монторио, по заказу Католических королей, мартириум (на месте смерти святого Петра), в плане круглый – уподобление героону. И Серлио, и Палладио напишут о нем, по гравюре Серлио видно, что планировался круглый двор. Это классический дух, новый язык архитектуры, в истоках храм Весты в Тиволи, в Риме, театр виллы Адриана в Тиволи, Перуджино (передача ключей), Боттичелли (Обручение Марии). Новое понимание стены – ниши внутри и снаружи (чередуются прямоугольные и полукруглые), есть ракушки; колоннада римско-дорического ордера (по Витрувию для храма Марса, Геркулеса – символ силы, духа, стойкости) с триглифно-метопным фризом. Единая структура, балюстрада играет роль перехода, ниши и в барабане и куполе. Это идеи центрического храма, внутри идеальное пространство с куполом. Воспринимается очень масштабно, тк стоит в тесном дворе. На 1эт пилястры (16) чередуются с нишами, отвечают колоннам (пластика напоминает капеллу Сан Сатиро), но стена более насыщенная. Часовня и крипта (есть нижняя церковь). В крипте есть стуковый декор.

Двор Бельведер, 1505г. Задача: связать виллу Бельведер (папская резиденция) с папским дворцом и собором, сделать двор для развлечений, а при вилле построить двор для античных статуй (1й ренессансный музей). Еще при Николае 5 Альберти предлагает проект перестройки, это при Юлии 2. Не осуществилась в полной мере. Проблема: перепады рельефа (террасные дворы), разная ориентация зданий, надо обеспечить оборону Ватикана с Востока, в итоге 300м вытянут с С на Ю, связывать должны продольные коридоры по сторонам, с С стена с экседрой, за ней дворик музея с лоджиями. Хотел оградить стенами, есть идея осевой композиции, ярусы соединены лестницей (1я пологая, 2я двумаршевая). На 1яр хотел открытую аркаду, на 2м закрытую, еще 3й. Есть связь со зрелищной культурой: Башня Борджиа с экседрой, а над ней экседра поменьше (как у святилищ или театров) – это со стороны стоянки; завершает композицию большущая башня с экседрой. Но можно трактовать и как классическую 2х башенную виллу с портиками. Источники: Пренесте (ось, террасы, 2маршевые лестницы, открытые портики), Форум Траяна (открытые дворы, ось, замкнутый в себе ансамбль, общая стена). Полная закрытость дворов, динамичность внутри, изолированность. Он хотел нижний ярус открытым, средний закрытый с окнами и верхний (что там?). Соподчиненность ордеров – облегчение, триумфальная арка – идея величия; идея открытых дворов сейчас искажена. В районе Прато, там место для гуляний и парадный въезд в Ватикан.

Вилла Бельведер, лестница. Пандус и ордерная декорация, стремительный рос – винтовая.

Сан Пьетро, 1505-1506г. Центрическое, крестово-купольная система с куполом на барабане (греческий крест). Но все довольно дробно (на храм Мира (Макценция) поставил Пантеон). По углам 4 купольные капеллы, а снаружи 4 колокольни. До его смерти только 4 средних пилона и част южной стены.

Санта Мария дель Пополо. Перестроил хор, 1н базилика, конха, цилиндрический свод с кессонами. Здесь капелла Киджи (Рафаэль).

Палаццо Каприни (дом Рафаэля), 1509-1520г. Надстроен. Отказ от традиций 15в, нет 3яр, нет внутреннего двора, новая организация фасада с севера (?). Мощная тектоника – 1яр руст, структурированность, прорисованность, используется опыт античной архитектуры (римские таберны). На 2яр парные дорические колонны – пластичность и мужественность (каждая на своем цоколе), окна почти на всю высоту этажа. Вводит балюстраду под окнами. Треугольные фронтоны, антаблемент уподоблен триглифно-метопному фризу, усиливает угол (там ¾ колонны), а 1яр поход на аркаду.

Санта Мария Конселлационе в Тоди, 1508-1607г. До 1518г Кола да Капрарола, доделали (?). Влияние Антонио да Сангало Старшего, но идея Браманте (центрическая, может даже был его проект). Традиция постепенного перехода к культуре 16в. Продумана вписанность в пейзаж, ниже города – видим сверху, органика форм и ордерных схем. Купол, с 4х сторон конхи, нет большого ордера (дробная декорация), продуман переход от квадратного плана к кругу и квадрату. Внешний декор отражает внутренний, на барабане спаренные пилястры, чередуются треугольные и полукруглые фронтоны, пилястры на углах и уступах, в барабане ниши и ордерные проемы (единое пронизываемое пространство). Важно выделить подкупольное пространство.

Мадонна ди Сан Бьяджо в Монтепульчано, 1518г. Антолнио да Сангало Старший (Браманте на местную традицию), тоже центрическая церковь, но завершают не конхи, а треугльные фронтоны. Выделяется апсида, полная симметрия, ясный объем. Выделяется башня (колокольня?). Снаружи постепенный рост, внутри пластика ордерных форм нарастает.

Итог: не надо искать резкого перелома, новое было (общеитальянский характер, идеалы гуманизма, мастерство композиций), но это скорее завершение старого этапа (что еще было в 14в?). Объединил разные традиции, создал на их основе свою. Брунеллески: ясная геометричная лаконичность. Франческо ди Джорджо Мартине: функциональность и тектоничность. Альберти в Мантуе: понимание логики античности. Леонардо: стремление к широкой и вольной трактовке архитектурных масс, связь внутреннего и внешнего. Ломбардская школа: сочетание различных материалов, цвет и декор. Плюс изучал римское (своды и купола).

**53. Рафаэль-архитектор.**

**Рафаэль Санцио, 1483, Урбино – 1520, Рим**. Начинает работать как архитектор довольно поздно, но идеи архитектуры, тектоники и композиции волновали его давно. Это уже не отдельный мастер, у него сформировалась огромная мастерская, он руководитель большого художественного коллектива – может решать разные сложные задачи. После 1514г он становится главным архитектором собора Святого Петра (и города Рима вообще), составил базиликальный план. Работает по заказу папы, ведет дворцовое строительство, просто частные заказы. Он – связующее звено между Браманте и Палладио. Но от Браманте (оба из Урбино) берет не пуризм и строгость, а декоративное начало (живописные эффекты, «арнато» манера), он увлечен археологическими изысканиями. К архитектуре пришел как живописец – архитектура живописна. Начинает мыслить архитектурными формами в ранних живописных работах. Например, в *Афинской школе*, в арках, прослеживается идея центрической постройки, меняется масштаб архитектуры, ее декорация. А в *Обручении Марии*, архитектура становится ведущей темой наравне с людьми (центрический, архитекторы обожали, а вот священники не любили – не удобен для литургии). В гражданской архитектуре строит не для папы, все палаццо уникальны.

Сан Элиджо дельи Орефичи (церковь ювелира), с 1509г: не всегда согласны, что это Рафаэль, завершает ее Бальтасаро Перуцы. Связывает Тибр и виа Джулия (она отражает поиски регулярного плана Рима, ее недавно проложили). В плане греческий крест (Браманте), миниатюрная, но поверхности разработаны. Постройка вписывается в пространственное решение (архитектура уже не самостоятельна (15в), а мыслит большими пространствами). Постройка вписывается в тот его язык, который вписывается Станции делла Синьятура, все спокойно, плоскостная декорация внутри, выявленная, но плоская снаружи – тк очень маленький переулок. Но контраст материалов (базы, цоколь, еще что то – травертин; а везде римская плинфа). Это центрическая крестово-купольная постройка, но выделяются вертикальные оси. Он вводит термальное окно (изучает классическую архитектуру). Но оно сужено; купол – идея пологого купола (хотя у Брунеллески в Санта Мария дель Фьоре был еще готический – поднимался). Интерьер: большой ордер, почти полное отсутствие декорации, архитектура спокойная, выделяет идею, нет экспрессии. Беленая стена и серый камень – скромная полихромия.

Санта Мария дель Пополо, капелла Киджи, 1512-1520 (1554г закончена, 17в Бернини), на виа Фламиния. Именно от этой площади и будет развиваться главных трех лучник, который будет создан при Сиксте 5. Церковь Августинцев. Типологическое единство с Сан Элиджио. Заказчик Огастино Киджи, папский банкир, друг Рафаэля. Квадратное в плане решение, но это квадрат со скошенными углами – то есть 8уг решение, но это потенция – квадрат становится восьмиугольником. То есть появляется развитие. Полусферческий купол, барабан (чтобы увеличить вертикаль). Он развивает идеи и как декоратор – орнаментальная, декоративная архитектура. Рафаэль спроектировал гробницу Огастино (умирает в 1520г). По рисункам Рафаэля сделана мозаика, он проецирует и две гробницы (делает пирамидальными – это очень редко), форма динамичная. Есть тондо Огастино и Сиджизмондо (его брат), бронзовые, Бернини потом их бронзами заменит. По замыслу в 4х ниша фигуры пророков – Иона, Илья, Аввакум и Даниил. Лоренцетто, ученик, успел сделать только Иону и Илью, две другие сделал Бернини и мастерская. Капелла небольшая, но обильная декорация, пластически стена артикулируется, пространство втягивается. Рафаэль хотел написать образ Вознесение Марии (вертикальная динамика), но поменяли идею и написали рождество Марии (Себастьян дель Пьомбо). Мрамор весь разноцветный, бронза позолочена и тд – то есть насыщенное цветовое и пластическое решение. Больше впечатления роскоши и тяжести. Церковь Сан Элиджо идет к первым Станцам, а эта роспись – ко вторым (Д’Эллиодоро). Явно преобладает вертикализм, то есть привычная сбалансированность несущего и несомого. То есть Рафаэль эволюционировал в своих религиозных постройках.

В гражданской архитектуре работал для знати, нобелей, банкиров и тд, но не для папы. Тоже отталкивается от Браманте (палаццо Каприни – революция): 2яр, руст (пластичность), ордерная декорация и карниз. Каждое палаццо уникально. Много есть проектов (потом кто то достраивал).

Палаццо Видоне Кафарелли, начат в 1515г. Третий этаж достроен, нижний фасад рустован. Меняется характер руста – здесь горизонтальный (более декоративный), палаццо протяженное (Каприни компактное, там выделялись квадры). Горизонтальные прямоугольные окна, чередование полукруга и прямоугольника. На 2м этаже балюстрады, все не очень пластично. На цоколе, спаренный ордер, а балюстрады отодвинуты от цоколя пилястр (это на 2м этаже). Разная пластика, разная фактура. Обилие прорисовок в стене – то есть плоскость разрушается, важен декоративный эффект. Н столько карниз, сколько тень от карниза завершает объем. Сандрики, нет фронтонов.

Палаццо Брешиа (не сохранилось). Для папского врача. Дальнейшее развитие идей Браманте, но нарушается его композиционный принцип – выделяется центральная ось, вводит разные завершения оконных проемов, вводит пилястры на 2яр, горизонтальный руст, есть балкон. Большая декоративность и напряженность искусство. Здесь пилястры (3 наложенных, там колонны), нет балюстрады.

Палаццо Бранкони дель Аквило, 1520 окончен. Для папского камергера. Здесь самая важная революция, но он разрушен. Нарушает идеи Браманте, возвращается к 15в – 3 этажа. В нижнем ярусе сохраняется система открытых арочных проемов (идея римской таберны). На 1эт вводит не руст, а ордер – нижний ярус артикулирован. Также выделяется центральная ось. Самые важные изменения во 2м ярусе – вообще нет ордера, много сложной стуковой декорации (идея фестонов), сочетается обычное и горизонтальное окно. Возникает образная тектоника: низ тяжелый, но 2яр еще тяжелее. Важно теперь контрастное, напряженное и драматичное понимание. На 3яр есть оконные проемы, они почти не украшены, появляется балюстрада, а не карниз (принадлежит и зданию, и воздуху – здание продолжается в окружающем пространстве). То есть нарастает принцип декоративности, легкости, возникает подчеркнуто декоративная система, усиливается снизу вверх. По источникам, палаццо было декорировано фресками на фасаде.

Рисунок Пантеона: нижняя зона – ниша, прикрытая ордером, зарисовывает рисунки эдикул, ордерное решение.

Палаццо Пандальфини с 1520г. Его проект. Строит Джан Франческо Сангало (двоюродный брат Антонио Младшего). Во Флоренцию привносит римские идеи – вновь 2яр, штукатурка и Пьетро Серено (плохой камень, слоистый, его хрупкость и обыгрывалась декораторами). Опять же используется идея балюстрады (хоть и не до конца). Руст не везде – это отличительный знак Сангало. Возникает прихотливое, декоративное понимание фасада, нет ордера, черезуются фронтоны.

Вилла Мадама, ок1517-1525г, 1530-1536г. Незакончена, вместе с Джулио Романо, да Сангало Младший. Джовани да Кудино (?) делал стуковую декорацию, Романо живописную. Вилла на Монте Марио, доже на берегу, тоже на месте въезда в Рима. Для Джулио де Медичи (внебрачный сын Джулиано Медичи), стал папой Клементом 7. В 1537г она досталась Маргарите Пармской (у нее титул Мадама). Когда ее проектировал Рафаэль за образец взяли Лаврентийскую виллу по описаниям Плиния Младшего. Отсюда огромные размеры, хотя восстановили всего маленькую часть, должны были построить намного больше. Террасное строение – динамичная структура, разные уровни, ансамбль вторгается в окружающее пространство. Имела систему дворов, террас, парков, сложных лестниц. Вводится круглый двор – он был в тексте у Плиния, но в оригинальном тексте, он должен был быть D-образным, О- это ошибка переписчика, которая реализована архитектурно. Этот двор должен был замыкать амфитеатр. То есть это развитие античной архитектуры. Напрямую воспроизводилась декорация Золотого дома Нерона. Даже эта вилла сохраняла отчасти идеи крепостного характера. Из виллы открывается вид на окружающий масштаб. Здесь обилие скульптурной декорации, римляне шли за античными текстами (Плиний купил виллу и украсил ее за 1 день, так как в запасниках у него было много скульптуры). Именно сейчас получается, что классика имеет много смыслов, трактовать можно по разному (и пуританство, и более пластичное начало). Рафаэль, Бальтасаро Перуццо (в начале) – представители пуританского классического направления.

**54. История строительства собора святого Петра.**

Первая базилика строится в 4в на месте цирка Нерона (он там мучил первых христиан). До 1450г войны – за собором не ухаживали, но в 1450г после пожара папа Николай 5 пригласил Альберти (тот с Бернардо Росселино отреставрировал и составил первый проект). К 16в нужна перестройка. Все глобальное начинается с Юлия 2. Первый начинает **Браманте с 1506 (в 1514г умер),** с **Джулиано Сангало** и **Фра Джиокондо**: центрический план (ромб, вписанный в квадрат, в результате по рукавам 4 ниши), греческий крест. Купол на основании Пантеона, но с барабаном и перистилем в основании. Внутреннее пространство довольно дробное, компартименты разобщены. Здесь все таки возникает не масштабное решение (его идеи восходят к базилике Макценция и Константина). Но в 1513г умирает Юлий, в 1514г Браманте, в 1515 Сангало, в 1516 Джиокондо. А основные опоры, не дождавшись нагрузки сверху, начали деформироваться.

Сразу после Браманте предлагают проекты Рафаэль и **Бальтасаре Перуццы** (все усиливает, пытается отказаться от дробности Браманте, но не отказывает от его идей).

Лев 10 поручил Рафаэлю (он племянник и ученик Браманте). **Рафаэль** уже продолжил базиликальную постройку (латинский крест), которая на фасаде имеет огромный протяженный портик. Но он умер в 1520г, а Перуцци особо ничего не сделал.

1534г – Павел 3 поставил во главу Антонио да Сангало Младшего, умер в 1546г.

**Микеланджело** (с 1546г главный архитектор): явно отказывается от дробной структуры, но сохраняет идею Браманте. Возвращается к центральнокупольному сооружению, но многоколонный входной портик с востока. Делает пространство ясным спокойным, подчиненным главному (несущие конструкции его выделяют), усиливает пластические моменты. Выступ под купольного столба соответствует выступу угла стены. Ясная и наглядная организация всего пространства. Сохраняет систему стены, ниши и наложенной декорации (это взгляды римского жителя). Тогда перед нами ясное понимание центрической постройки, которая соответствует духу Рима: центрическая, но есть фасадная ориентация и фасадная композиция. Фасады: это огромный масштаб, специально использует травертин (фактура, характерен для Рима, смена цвета от добычи со временем, римские архитекторы всегда учитывали эту игру). Большой ордер, интересная организация стены: выступы, экседры. Но есть и дополнительные промежуточные горизонтальные зоны, чтобы потом завершить все аттиковым этажом (огромный масштаб). В нижней зоне только ниши, нет оконных проемов. Наряду с большими интерколумниями будут и маленькие узкие, они дополнительно усиливают энергию пилястр. В нижних нишах нет ордера, верхние имеют ордерную декорацию. Купол, переконструировал в 1547г: проблема, всегда важная для архитектуры. Когда начинал, предполагал пологий купол с фонарем. Потом вводит более высокий и вертикальный купол (Флоренция), вводит ребра жесткости, делает две оболочки. Жесткая конструктивная система, гармоничное сочетание вертикальных и горизонтальных членение, верхняя оболочка еще более вертикальна. Его окружение (в первую очередь Джорджо Вазари) настояли на том, чтобы Микеланджело сделал модель купола (все понимали, что он старый, может умереть). Интересно, что сам Микеланджело немного изменил свой замысел, сделал купол более вертикальным. Снаружи спаренные полуколонны, внутри спаренные пилястры. Перистиль внешний был еще у Браманте, но Микеланджело его сокращает – 16 пар (кажется, что они поддерживают ребра жесткости). Он отел, чтобы освещение купола шло и через окна барабана, и через фонарь (он хотел поставить мембрану, чтобы был рассеянный свет). Фонарь и нагнетает тяжесть, и связывает две оболочки. Подкупольное пространство – господствующая идея, освещено (да еще и по-разному).

**Джакомо да Виньола.** Заканчивает купол (Микеланджело успел сделать только барабан), но из предусмотренных 4х малых, делает только 2. Задумка Микеланджело в лучшем виде сохранилась с запада.

**1585г –** Сикст 5 назначает Джакомо делла Порта и Доменико Фонтана, строительство значительно продвинулось. Джакомо увеличил внешний купол (по сравнению с моделью Микеланджело).

**Карло Модерна, 1606г.** Удлинил здание на востоке, то есть опять латинский крест, еще фасад. В итоге, купол почти скрыт.

**55. Микеланджело – архитектор.**

1513 год – смерть Юлия II => Лев X Медичи, во Флоренции падет республика. До этого Микеланджело пригласили во Флоренцию для оформления Сан Лоренцо, после падения республики попросили продолжить работу над капеллой Медичи, но он отказался. Он обращается к архитектуре, но мыслит пластическими ценностями, тк прежде всего скульптор.

**Флоренция**.

Палаццо Медичи (Медичи-Рикарди). Первоначально строил Микелоццо, а капеллу внутри декорирует Беноццо Гоццилы (Волхвы). Заложил окна (арки) 1эт, логика пластики архитектуры. Любит нагружать верх – тут фронтоны и сильно выносной карниз; под окнами впервые использует коленоприклоненные консоли.

Сан Лоренцо, 1516-1517г. Лев 10 заказал завершение фасада, 2г в Караре (искал подходящий мрамор), но проект слишком масштабен, не осуществлен. Два проекта. **1**) Учитывает базиликальный разрез, выделяется центральный неф (тема выделенного портика и фронтона). Это решение восходит к рисункам Джулиано да Сангало. **2**) Разрез скрывается – 2яр постройка с ордером, есть промежуточная зона (прием Альберти), нарастает тема контраста, стена насыщена нишами, спаренные колонны и пилястры. В итоге, весть фасад – выступающие и отступающие части; на углу 2 спаренных пилястры и 2 свободностоящие колонны (в 1яр). Угол сделан также как в библиотеке в Эфесе.

Новая Сакристия. Тк проект фасада не удался, чтобы не портить отношения ему заказывают новую сакристию. Напротив – Брунеллески, эта уже возведена под купол (но простая коробка). Повторяет старый замысел, но несколько нарушает. Выше, интерьер вертикальнее, дополнительный 2яр, облегчение ордера, купол – вспарушенный +Пантеон (тяжелый), у Браманте 2 зонтичных. Сохраняется привычное цветовое решение, но меняется фактура – пьетро серене и мрамор (перекличка с мраморной скульптурой). Окна сверху, ордер усложняется, спаренные пилястры в углах, фланкируют ниши.

Библиотека Лауренциана, 1524-1526, 1530г. Это 1я в Европе публичная библиотека. Библиотека на 2эт одной из стен монастырского двора. Тоже почти параллельно. 2ч – вестибюль и библиотека, еще фасад. Она примыкает торцом к старой сакристии, развивается от нее. На фасаде сначала хотел большой перепад высот (чтобы вход был сразу с улицы) и освещение верхней части, потом отказался. Теперь окна, вход сбоку, лестница из вестибюля в зал (характеризует сложный путь к знаниям). Контраст: маленький стесненный вестибюль и протяженный зал. Вестибюль – спаренные колонны, переход – сложная лестница, продуманная функциональность постройки; в стене слепые ниши, но декорация конструктивна – колонны это каркас. Вход в вестибюль сбоку; все его пространство занято лестницей (трапецевидная, 3 маршевая; по сторонам нормальные ступени, по центру ниспадающие - круглые),под колоннами коленопреклоненные консоли, над нишами чередуются фронтоны. Пьетра серена и штукатурка. Есть мотив стесненной силы, усиливается верхняя часть. Строит по присланной модели Аманати.

**Рим**. Именно здесь в полной мере проявляет себя как архитектор, масштабно, большой ордер, пластично, мыслит как скульптор (1ю модель сан Пьетро слепил из глины). Но тут же и раздвоение личности – М активный и М одинокий. С 1546г главный архитектор сан Пьетро – отказывается от денег – значит свобода художественной концепции. Смотрит за работами, меняет замысел (иногда принципиально). Антропоморфный язык, мыслит архитектуру как человеческое тело.

Палаццо Фарнезе (завершает). Строил Антонио да Сангалло Младший (сознательно изменяет замысел, сторонники – банда Сангало, мешались), этот квартал (Приола) – центр элитарной жизни, рядом Канчелерия 15в. Принципиально меняет концепцию – не замкнутый объем, а динамичная открытая система (Виньола потом изменил его замысел). Задний фасад в сторону Ватикана, там небалеко у Фарнезе уже вилла – хотел сделать ансамбль, хотел открытый портик (Виньола его заложил и сделал на 2эт). От Сангало 2эт по центру, 1эт с боку, проход, начал двор – стандартная замкнутая система, лоджия, главная ось. Микеланджело хотел открытую лоджию на 1эт, сквозную на 2эт. У С обычная тектоника, а М всегда нагружает верх (3эт выше 2эт, между ними 2 карниза). У С на 2эт чередование фронтонов, у М на 3эт единообразие – треугольные, но раскрепованы. Площадь перед дворцом – театральные эффекты, над входом герб, есть балкон (он потом стал папой), он уже был в палаццо Венеция. Фонтаны из античных ванн, тема вечного города. Сделал модель карниза, прикладывал ее в разных местах. Рисунок карниза из Флорении (Строцци), сохраняет идею руста в ключевых местах. Двор – раскрывается. Садовый фасад – Виньола нарушает логику, но сохраняет членения.

Сан Пьетро. Отказывается от дробности, пространство ясное и спокойное, усиливаются пластические моменты. Единое пластическое решение всех объемов; система стена, ниша, наложенный ордер, скромный портик на фасаде. Центрический, но фасадная ориентация, осевая композиция. Огромный масштаб, используется травертин (меняет цвет), большой ордер, выступы, дополнительные горизонтальные зоны; внизу только ниши, нет окон. Опять нагнетается декорация в верхней части. Узкие интерколумнии усиливают энергию масс. Сначала хотел пологий купол, потом постепенно его увеличивает (даже отходит от собственной деревянной модели, делает выше). 2 оболочки, жесткая конструктивная система, это из Флоренции. Хотел освещение через барабан и фонарь, плюс мембрана, тогда разнонаправленный и разный свет (четкий и рассеянный).

Сан Джованни деи Фьорентино, 1556-1560г. План похож на Сан стефано Ротоондо. Не построен, все деньги на фундамент. По проекты отказался от вертикального купола Сан Пьетро – здесь пологий, фасадная ориентация и осевая композиция.

Капитолийский холм (пьяцца дель Капидольо), 1538-1546/54г: Санта Мария деи Арачери, старая франциская церковь, в сер15в к ней пристроили лестницу. К тому же, там были помещения для сенаторов и консерваторов (папская канцелярия). Сначала переносит статую Марка Аврелия – к замыслу подошел как скульптор. Так как холм, нужна лестница – центральная и две боковых (разные возможности прохода). На площади устанавливается ряд античных монументов (Трофеи Мария, на самом еле трофеи Домициана – триумф). Вообще, вся перестройка в честь приезда из Туниса Карла 5. За его спиной форум Романум, а лицом на Марсово поле. План: два рисунка – трапеция из двух дворцов и овал). Благодаря перспективе все ровно. Вымостка на небольшом подъеме – надо обойти, жест аве Рома. Статуи Диоскуров на границе – вертикали. А сзади старая ратуша (не дали снести). Постамент делал он, не оч высокий – вписывается, простой. Сознательное обращение к 2эт дворцу, но открывает его портиками (большой ордер наложен на пилястры – большой/малый, свободные/пилястры), но на 1эт антаблемент. Карниз, балюстрада, статуи.

Порто Пиа. Ставит на стене Аврелиана к3в. Этот проект и следующие будут достраиваться потомками. Идея регулярной перестройки (сделает позднее Сикст 5). Нарастание пластики к центру, выделение прохода (ворота), усиливает знакомые эффекты в верхней части, но тут перетяжеление. В проеме и арка, и фронтон, и разорванный фронтон, и фестон (триумф). Снова полукруглые архивольты (как на Фарнезе) и в центре, и по бокам.

Перестройка фригидария Терм Диоклетиана. Там церковь, сохраняет старую систему (в тч и колонны), но усиливает пластику, обильная мраморная декорация.

**57. Санмикеле и Сансовино.**

**Венеция**: главная проблема – создание мифа о Венеции, здесь важны мусульманская и северо итальянская традиции, но также есть и проблема влияния Рима (как во Флоренции). Власти выбирают систему смешанного гос устройства, за основу – Республиканский Рим. Архитектура начинается с конструкции, это простая кирпичная коробка из-за зыбких почв (вытянутый прямоугольник, на сваях), последовательная атектоничность и антиклассичность, прорезанное кружево (декоративное звучание) – нет логики ордерного понимания (не система, а декорация), много мраморной декорации. Воспринимаются 2 фасада – реальный и отраженный.

Скуола Гранде ди сан Рокко. 1515г – Бертоломео Бон, потом Санте Ламбардо, закончено Антонио дель Аббонди (Скарпаньино) в 1549г. Есть ордер, но это эффектная, сочная декорация. Нельзя понять логическое целое, в центре колонна перевита лозой. Порфир и нежно розовый мрамор. Из капителей вылазят мужики, на 1эт типичные венецианские окна, на 2эт окна между колоннами объединены треугольным фронтоном (центральное выделяется), но это 2 отдельных окна, там есть еще меньшие колонки в том числе и между ними, те по середине фронтона. Над интерьером работает Тинторетто.

**Якопо Татти** (Сансовино), 1486-1570г. Родился во Флоренции, там в 1500г начал учиться у Андреа Сансовино (взял его фамилию), в 1510г вместе с учителем поехал в Рим изучать античность (скульптуру). Его нанял Юлий 2 для реставрации поврежденных статуй, создал бронзовую копию Лаокоона. В 1511г вернулся во Флоренцию, начал работать над мраморной Иаков Зеведеев для дель Фьоре, там же создал Бахус и Пан. Опять в Риме, работает на флорентинцев (Сан Джованни деи Фиорентини, начала Антонио Сангало), сделал мраморную группу Мадонна с младенцем. В 1527г бежит от Сако во Францию, но останавливается в Венеции (его приняли Тициан и Пьетро Аретино), дали подряд на восстановление купола Сан Марко. Вскоре становится главным архитектором Венеции. Так как из Рима – привозит римский масштаб и логику, но совмещает это с сочностью Венеции (+сам мыслит пластически).

Библиотека Сан Марко. Завершает ансамбль площади Сан Марко, но проблема – 2 фасада и Новые прокурации (?). Палаццо Дожей и библиотека по объему не совпадают (декорации больше и она сочнее), но тоже 2яр (Дожи и Браманте – опыт Рима). Вписывает постройку в пространство площади и подчиняет колокольне. Внизу открытые арки (столб, наложенная колонна), вверху одиночные колонны, ордер не преобладает над плоскостью. Потом триг/мет фриз, карниз, балюстрада, снова колонны, фриз, карниз, балюстрады и статуи – в итоге, верх давит на низ. Повышенная декоративность (особенно вверху). Внутри деревянные потолки и холсты.

Лоджетта, 1537-1540г. У подножия колокольни (контраст ее вертикали и маленькой лоджетты), 1 фасад на библиотеку, 2й на Сам Марко. Она частично пострадала, а колокольня вообще упала, это новодел. Есть идея арки Константина. Разница фактур и материалов – живописность и декоративность, выделен центр (осевая композиция). Колонны по 2, но на большом расстоянии, им отвечают пилястры, раскреповка антаблемента. Между колоннами ниши, там скульптура (4) работы Сансовино (Минерва, Аполлон, Меркурий, Рах). Балюстрада – желание вписать в вертикаль колонны.

Новые Прокурации. Уже есть Старые. 3яр, легкие, прозрачные (у старых также), использует элементы библиотеки, но здесь повышенная пластика. Но 3яр плоскостный (аттик), скульптура в пазухах, замковые камни и триглифы. Портики с 3 ступенями – спасение от воды, но и возвеличивание. Как и в библиотеке используется окно-серлиано.

Дзекка (монетный двор), 1536г. Примыкает к библиотеке, есть идеи палаццо Каприни (приспособление к Венеции римской традиции). Нижний ярус не пластичен, верхние тяжелые (давят). 1яр – высокая стрела подъема, регулярный руст, подчеркнуты горизонтали, 2эт сандрики, на 3эт треугольные фронтончики. На 1 и 2эт сложные рустованные колонны.

Палаццо Корнер на Большом Канале. Это классическая традиция архитектуры возрождения в Венеции, вытянуый прямоугольник, внутренний двор, ось, на фасаде торжественный вестибюль (выделяется 3 пролетная арка). Верхние этажи идентичны, спаренные колонны. 3яр, 4эт (?).

Вилла Гарцони, 1536-1550г. Это венецианская вилла, то есть важна функция. Недалеко от Падуи, у моста (выгодно), есть идея движения. Как и на вилле Мадама есть идея раскрытости в заднюю часть, полностью сквозные портики. От Рима идея пейзажа вообще и исторические аллюзии, от Венеции – сакра агрикультура и П-образный план. Длинная пологая лестница (вписанность в пейзаж). Вход – пилястры, цилиндрический свод (а не плоский), двор, закрывающая стена, парк, балюстрада.

**Микеле Санмикеле**, 1484-1559г. Архитектор и инженер. Родился в Сан-Микеле близ Вероны (а там Пизанелло и античная традиция), учился у отца и брата, влияние Браманте и Джулиано да Сангало. В 16л переехал в Рим учить античную скульптуру, может был ассистентом у Антонио да Сангало. После 1509г работал в Орвьетто, одновременно был на службе у папы, укреплял для него стены Пармы и Пьяченце, после Сако работал в Вероне (там ворота), он впервые применил систему бастионов. Обогатил ордерную систему сложными декоративными деталями, новый тип палаццо (богато украшенные элементы классических ордеров, движение развивается от входа через парадную лестницу к залу на 2эт). Какое то время был в Греции – влияние. 1528г – он главный архитектор крепостей Венеции, а также ряд укреплений в окрестностях.

Сан Бернардино, капелла Пеллигрини, Верона. Пристроил портал. Реминисценции центрических памятников Рима 16в (капелла Киджи), прямой парафраз Пантеона (повторен рисунок ниш), но римская идея насыщена декорацией. Винтообразные колонны, вводит систему малого ордера, облегчает ордерную декорацию, а на 2яр винтообразная пилястра – динамичный момент. Это позднеримское антиклассическое направление.

Порта Нуова, 1535-1540г. Утрированная идея рустованного ордера (сила, пластика, крепостной характер). Внешний фасад в сторону города, на заднем фасаде лоджия – решение легче.

Порта Палео, 1542-1557г. Тоже идея крепости, но благороднее и красивее, логичнее и более артикулировано (колонны утоплены в стену). Для маньеризма характерна тема вариативности. На заднем фасаде открытые арки – свобода.

Палаццо: приживается идея палаццо Каприни, есть 2эт, но новая система декора, совмещение местной традиции и нового оформления фасада. 3 палаццо показывают изменение и принимание римской традиции.

Палаццо Помпеи, ок1530. Наиболее близко к Риму, но немного меняет опыт Браманте. На неширокой набережной, нельзя утяжелять. Низ – аркада, но закрытая (образуется окнами), вроде все одинаково, но центр выделяется, руст декорированный, на 2яр одиночный ордер, утяжеленные углы. 2яр больше 1, но за счет больших полукруглых окон и балюстрады и утяжеляет. Но декорация плоскостна.

Палаццо Каносса, сер1540х. Уже отход от традиции. Легче и декоративнее, внизу плоский руст, но низ больше – тяжелее. Главная ось – вход, открытая лоджия, проход во двор и сад. На 2яр пилястры спаренные, угол утяжелен, наверху балюстрада и статуи – открытость. Характерная примета – галичные полы.

Палаццо деи Акро. Симметричный фасад, выделена ось, но он асимметричен – вход с 1 стороны (возможно не закончен). Но это сознательное антиклассичное решение, более динамичное. В декорации подчеркнуты горизонтали (по всей балкон), выявлен карниз. Рустованы пилястры, антикизированные бюсты – артикулированная пластика, нарастает декоративность и сложность. Перегруженная декоративность верхней части, вместо замковых камней антикизирующие русты.

Церковь Мадонна ди Кампаниа, окрестности Вероны. Идеи Альберти, Пантеон в плане, отголосок первоначального замысла Темпьетто (круглый двор). Уже нет римского масштаба, плоскостный ордер во 2яр.

Палаццо Гримени, 1556-1572, Венеция. Изначально 2яр, его заставили надстроить 3й. На Большом канале. Верхние ярусы одинаковы, если бы 3 не было, то 1я был бы намного тяжелее и больше верха. Вестибюль – 4х колонный атрий.

**58. Палладио.**

**Андреа ди Пьетро де ла Гондола,** 1508-1580г. Родился в Падуе. С 1521 – ученик в мастерской Бартоломео Кавацца, в 1524 бежит оттуда в Виченцу. Работает в камнерезной мастерской Сан-Бьяджо, сближается с гуманистом Джан Джорджо Триссино, под руководством которого получает гуманистическое образование и изучает архитектуру, он же ему и дает антикизированное имя Палладио. Поездки в Верону (1538-1540), Венецию (1538—1539), Рим (1541—1548; 1550—1554), изучение работ Витрувия, трактатов Альберти, Джулио Романо, Себастьяно Серлио, Микеле Санмикели. Работал с разными типами сооружений: общественные здания, палаццо, виллы, храмы, театры, мосты. «Дома должны быть удобны для семейной жизни, без чего постройка будет достойна порицания» (при том, что сам почему-то не предусматривал в планах санузлы).

Палаццо Раджоне или Базилика в Виченце (1546-1549). Перестройка старой ратуши 13в. Обстраивает старое здание, сохраняя его внутреннюю структуру (римская традиция на венецианский лад). Очевидное сходство с библиотекой Сан Марко в Венеции (Якопо Сансовино): 2яр аркады, использование большого и малого ордера (на обоих этажах, то есть он не един), мотив трёхчастного окна-серлианы с полукруглым сегментом над средней частью, балюстрада со статуями по верху второго яруса. На боковыми сторонами этого окна – круглые окна (как у Эврисаака). Однако фасад Палладио лишён перегруженности Сансовино, нижний и верхний ярусы оформлены одинаково, вместо тяжёлых фризов со скульптурной декорацией – простой триглифно-метопный фриз, большой ордер артикулирован при помощи раскреповок. Использует ордер не как элемент декорации, а как организующую основу фасада. Простые, но ясные пластические темы. Большой ордер одиночный, малый – это сдвоенные колонны, которым отвечают на столбы сдвоенные пилястры, причем все это вглубь. То есть у столба толщина. Выделен архивольт, который опирается на кусок антаблемента (соответственно тоже вглубь уходит, причем этот антаблемент не выступает за ¾ колонну большого ордера). Угол усилен.

Палаццо Тьене в Виченце (1542-1558). По первоначальному замыслу представляет собой квадрат с перистильным двором, галереи которого перекрыты крестовыми сводами, построил половину. Знание римских палаццо (Каприни), в дворе идея 2яр аркады на столбах. Это «пилястровый» период, одиночный ордер, на углу спаренные пилястры. Продолжает идею 2эт дворцов с рустовкой нижнего яруса (тектоничность, облегчение фасада снизу вверх). 1эт – горизонтальный руст, 2яр – геометризированный и чередуются фронтоны (четко), живописная структура. Коринфский ордер, увенчанный карнизом (у Браманте дорический + триглифно-метопный фриз) 🡪 также облегчение. Пилястры почти бестелесны. Внутри продолжает идею 4к атрия, крестовые своды, природные столбы (палаццо Те).

Палаццо Кьерикати в Виченце (1550-1557). Уникальный, 1яр принадлежит площади, на 2яр нависает зал (Септизоний). Идея естественной связи между фасадом и пространством. Здание вписано в ансамбль площади, соединены черты небольшого дворца и общественного сооружения. Фасад украшен открытыми двухъярусными колонными лоджиями: тосканский— ионический (древнеримская схема). 8-колонная центральная часть немного выдвинута вперёд и ограничена парами сдвоенных колонн – создание осевой композиции (опять отсылка к Риму); 1 ярус – открытая лоджия, 2 ярус – стена с наложенным ордером и чередованием фронтонов окон. Из лоджии с кессонироваными перекрытиями внутри – в вестибюль, оттуда на лестницы и в главный салон, окружённый анфиладой комнат. 2яр, везде колонны и плоский антаблемент (вместо фронтона), но по центру заложено – там зал (чередование фронтонов, по центру треугольный). По торцам на обоих этажах арка, опирающаяся на меньшие колонны-столбы (такое будет в Ротонде). Пологая лестница, центральный интерколумний шире, фасад – 3ч деление.

Палаццо Антонини в Удине (1556 -1595). Есть портик, хотел фронтон (из трактата), в портике на 1яр муфтированыне колонны. Новая идея – идея ордера первого и второго этажа (пока проявляется только в виде портика одного фасада). Ордер зарождается из руста: даже стволы колонн 1 яруса грубо рустованы. За пределами портика пространство стены гладкое, рустованы только углы 1 яруса и обрамления дверей, 2 ярус – гладкая стена и окна с лучковыми фронтонами, есть что то вроде балкона, мезонин.

Палаццо Изеппо да Порто в Виченце (1546-1552). Земля дорогая – появляется мезонин (как аттик), внизу гладкий руст, есть мотив аркады (над окнами небольшие оформленные углубления, над ними уже маскароны). В плане воспроизводит идею античного 4к атриума (Дом Фавна), развивается в глубину. Продолжает идеи Каприни и Тьене, нижний ярус рустован, но пластика гораздо менее артикулирована. Введен свободный от руста цоколь и скульптурные маски в качестве замковых камней на окнах первого яруса. В нижнем ярусе преобладают горизонтальные членения.

Выделена ось (вход в виде арки), плюс с центрального и боковых окно свисают гирлянды (как у Карла), одиночные ионические полуколонны, на 3эт продолжаются пилястрами (там по центру и по бокам скульптуры), скульптура, обрамляющая окна мезонина, продолжает заданное колоннами вертикальное движение, превращая мезонин в своеобразную аттиковую зону; под каждым окном балкончик; подчеркиваются горизонтали.

Палаццо Порто Барбарано в Виченце (1570-1575). Структура в 2 яруса и мезонин, но нет пустого места от декорации. Нижний ярус рустован, но теперь в нем идея слепой аркады заменяется наложенной колоннадой. Колонны 1яр (ионические), 2яр (коринфские), а на 2яр нет рустовки, лопатки мезонина – налицо тенденция к освоению ордером всей высоты здания (но не большой). Ось смещена относительно центра, выделенная масштабно (размер проемов). Увеличиваются оконные проемы, то есть вынимание массы компенсируется пластическим усилением в оставшихся участках стены. Углы усилены сдвоенными полуколоннами (2, а не 3). План развивается в глубину участка, среди помещений первого этажа – 4к атрий. Полы внутренних дворов выложены галькой, галереи перекрыты крестовыми сводами.

Палаццо Ангарано (рисунок). Впервые большой ордер, мезонин почти перекрыт мощным карнизом, по горизонтали скульптуры-акротерии, но виднее треугольный фронтон.

Палаццо Вальмарана (1565). 3 яруса, развитие вглубь. Рустованный цоколь, на 1эт плоский руст. Большой одиночный ордер 3/4, раскреповки. Из-за карниза 3яр почти не видно. Много горизонталей. В 1эт еще есть малый ордер, на углу 1эт наложенные малые пилястры, а на 2эт там статуи (нет ограничения). Окна 2эт без оформления, у крайних треугольные фронтоны. В декорации – тема Геракла, внутри легкие деревянные перекрытия.

Палаццо Порто аль Пьяцца Кастелло. Не завершен, построили только на ширину трех колонн. Трехчетвертные колонны стоят на высоком цоколе, это позволяет сохранить соразмерность человеческим пропорциям. Нельзя ордер до бесконечности увеличивать, масштаб и величие ощутимо только при соразмерности.

Лоджия делья Капитаньята в Виченце (1571). Построена в честь победы союзного флота Священной лиги (Венеция, Генуя, Испания, Рим, Сицилия, Тоскана, Мальтийский орден и куча других земель) при Лепанто над турецким флотом. Выходит на площадь базилики Палладио. Усиленная пластика, ордер объединяет 2яр и находит продолжение в лопатках мезонина. Мезонин трактован как своеобразный аттик, отсюда аллюзия к теме триумфальной арки. Особенно четко эта идея артикулирована на боковом фасаде. Сочетание 2яр ордера с раскрепованным антаблементом сообщает постройке идею органического роста, этозаимствовано от античности (форум Нервы). Обилие проемов делает лоджию открытой для взамодействия с окружающей средой. Перекрыта крестовыми сводами.

Проект моста Риальто в Венеции. Мост к12в (знаменитый), разрушался стихийными бедствиями. Объявлен конкурс на лучший проект моста, выиграл Антонио да Понте. Палладио опирался не только на существующие античные памятники, но и на античные тексты. 3 арки, центральная (чуть увеличенной по сравнению с боковыми) артикулирована с 2 сторон портиками большого ордера с фронтоном, портики также оформляют въезды на мост.

Фасад церкви Сан Франческо делла Винья в Венеции (1562-72). Здание Сансовино. Его вариант решения проблемы базиликального фасада. Он устанавливает иерархию: в центральной части- большой ордер, в боковых- малый, но вход фланкирован малым ордером – связывает части воедино. Портики сочетается с фронтоном, вписываются друг в друга. Два слоя накладываются друг на друга, сообщая фасаду иллюзию пространственной глубины. По мере движения от боков к центру усиливается пластика, как архитектурными, так и за счет выступающей бронзовой скульптуры Постепенное развитие по высоте, нагнетание пластических, пространственных форм от боковой части к центру. В центре большой и малый ордер, но еще и термальное окно, арочный дверной проем и фронтон. Сочные замковые камни и круглящиеся формы. Фасад нельзя увидеть целиком, архитектура подводит нас к порталу и тут же засталяет зайти внутрь. Внутри пространство простое, перекрытое цилиндрическим сводом.

Сан Джорджо Маджоре в Венеции (1565-1610). На острове, фасад на Бачино ди Сан Марко 🡪 обзор на фасад со всех сторон, в отличие от Сан Франческо делла Винья. Опять идея портика и фронтона, но здесь большее единство, раскреповка почти не ощутима. В Сан Франческо было масштабное соотношение между большим и малым ордером, тут – пластическое соотношение между колоннами в центре и пилястрами в боковых частях. Они одной высоты, но центральный фронтон приподнят за счет цоколя. Тема фронтона повторяется и в завершениях окон боковых частей, в центральной части, по бокам от арки входа видим арочные ниши со скульптурой. Скульптура уподобляется колоннам, скульптура на фронтоне - акротерии продолжают их движение, артикулируя центр и углы. Скульптура наделяет все мерой человеческого масштаба. Многоярусный, многосложный фасад, варьирующий тему фронтона, аттика, портика - это идея античного храма, новое осмысление системы базилики. Внутри- хорошо освещенный интерьер, три нефа, огромный хор, перекрытый крестовым сводом.

Темпьетто Барбаро в Мазер. Усадебная церковь, стоящая на отдалении от одноименной виллы. Выходит на дорогу 🡪 связан с фасадом виллы благодаря переклички портиков. Идея центрического храма, храм не круглый, а овальный - Пантеон, решенный по своему. Купол, мотив термального окна и фронтон.

Театр Олимпико в Виченце (1580-1585). Использование типологии римского театра с театроном на субструкциях. Внутри старого средневекового здания расположился идеальный римский театр. Развитая, продуманная архитектурная декорация сцены с созданием объективной перспективы. От сцены тремя лучами отходят улицы, видимая перспектива города. Центральный проём выделен арочным проёмом, выходящим за пределы ордерной декорации. Наверху – живописный плафон с иллюзионистической декорацией неба. Актёр мог становиться только на конкретное место в центре, что соответствовало античной сценографии.

**59. Виллы Палладио.**

И Рим и Флоренция – вилла субурбано (представительская, масштабная, торцовая, сложный парк). И архитектура, и парк, и декорация – сложная эзотерическая программа. А в Венеции функциональная вилла: и субурбано, и рустика, но не механическое, а синтетическое. Например, вилла Ротонда по сути это большой амбар (там на верху место для хранения зерна). Римские виллы строились там, где были классические виллы (Ипполита Д’Эсте в Тибуре рядом с виллой Адриана). В Венеции не было своей традиции, но венецианцы много путешествовали много всего таскали, то есть было знание античности. Много нажились на разграблении Константинополя, но это были не рудименты античности, они стали частью Венеции, стали прославлять Венецию. Сохранение и возрождение: типологии и представления, теряя классическую составляющую, продолжают жить в течение средневековья. Средневековые виллы Венето строились на фундаментах античных (или по их точному подобию?), тоже был 2х башенный фасад.

Сенсавино, вилла Гарцони. Она несет в себе элементы классического архитектурного языка. Микеле Санмикеле, Ля Соранцо, тоже классический характер. Джулио Романо, палаццо Те (субурбано), динамичная композиция, рустовка, тосканский ордер. То есть венецианцы хорошо знали то, что делали ренессансные архитекторы, но они не копировали, а что то приспосабливали под себя. Вилла Медичи в Поджо Окаяно, Джулиано да Сангало, очень важна. Тут плановое решение, Лоренцо великолепный помогла. Ясный план, обычный квадрат, угловые компартименты тоже квадрат. В центре геометрически четкий зал-салон. Важно и то, как она располагалась в пейзаже – господствующее место, ото всюду видна, смотрела в окружающий ландшафт. Четкое деление на главный и задний фасады, центр холма, но есть моменты соподчинения фасадов. Вилла Медичи в силу естественных условий воздвигнута на высоких субструкциях (криптопортики). Это тоже важно для Венето, там виллы всегда на высоком цоколе, так как там низина, возможно было затопление (долина По). Самое главное – классический язык архитектуры, именно это делает ее первой ренессансной виллой. Впервые здесь предложено решение, когда вилла уподобляется храму. Вилла Фарнезина в Риме впервые дает претворение старой типологии: П-образный план, 2х башенный фасад, лоджия. Но все это было приспособлено уже в классическом варианте. Вилла Мадама – круглый двор. С сер 15в начинается возрастающий интерес к сельской жизни и к загородной архитектуре. В это время Венеция подчиняет себе Терра Ферма, практически до Милана (есть чувство практичности – торговля приходит в упадок, надо вкладываться в землю). Джиралано Приури в 1460х так оценивает виллы: Венеция обогатила себя, теперь венецианцы хотят отдохнуть, но они забросили навигацию и морскую деятельность. И так далее. В общем, в 1460х строительство вилл оценивается негативно. А Марио Санудо в 1480х говорит, что это разумное вложение. То есть получается, что венецианцы начинают переделывать свои виллы и извлекают из виллы средства. К тому же, возникает такой термин – святая агрикультура, то есть это уже не преследуется, этим надо заниматься.

Архитектурная типология:

Порто Колиони. Это классическая система 2х башенной виллы, которая получила готические формы. Крепостная стена, зубцы. Фондато деи Турки. Опять же 2х башенный фасад и лоджии, это торговый дом; его традиции тоже очень важны. Вилла Даль Арио, рядом с Тревизо. Это дом-блок. Единый, примитивный объем, нет никаких элементов кроме несимметричной лоджии. С одной стороны фасад на реку, с другой – на дорогу. Это более простой тип. Джустиниан в Ронкарде, рядом с Тревизе, в 1515х была закончена. Вилла, сельские владения, парк-сад и хозяйственные постройки. Все равно еще есть крепостной характер. Важен грандиозный размер, сохранение старой традиции: дом-блок, но к нему пытаются приставить формы, которые носят классические элементы. Для владельцев это уже классическая античная вилла. Катерина Корнаро, жена короля Кипра, завещала Кипр Венеции, ей завещали ряд земель. Барко донна Реджинна. В местечке Артиволи. Барко – это сельский дом, еще не вилла, но уже близко. Она здесь занималась театром, было общество, высоконравственные досуги, художественное чтение. Джованни Фальконетте, вилла деи Фесколи. Строится на середине холма (с одной стороны обращена на вершину, с другой – под холм), то есть разница точек зрения. Это уже практически классическое понимание ренессансной виллы. Внизу у нее огромная субструкция. Есть связь с хозяйственными рудиментами. Два портика в разные стороны, то есть открытость в ландшафт. Вилла Триссине, Джанджорджо Триссине около Криколи, 1530-1538г. Он гуманист (друг Палладио), сам ее построил, часто ездил в Рим, именно здесь он восстановил античность. Эта вилла – центр гуманистической культуры, именно на такой тип будет опираться Палладио (блок, ордерное решение, 2 башни).

**Виллы Палладио**:

Его конгениальность античности. Плановые решения симметричные, выверенные, рациональные. Здесь вырабатывает пожелания о загородной резиденции, фиксирует их в книге 4 книге об Архитектуре. Синтезирует, а не копирует. Вилла знатного человека – для отдыха и досуга в свободное время от государственной деятельности. На вилле должно быть два типа строение: для жилища хозяина, для хранения и управления продуктами, местность должна быт красивая, удобная, приятная, овеваться ветрами, на возвышенности. Должен быть здоровый климат (для бодрости духа и хорошего цвета лица владельца). Дом – это маленький город (повторяет Альберти). Рядом обязательно должна быть дорога, хорошо бы, чтобы была река. Должна быть видна из далека – достоинство и величие. Декорация: подходящая для ее назначения. Плановые решения – с одной стороны все одно и то же, опирается на идеи виллы Медичи в Поджо Окаяно. В итоге, разное соединение одного и того же. Вилла Ротонда под Виченцей, это вершина. Вилла становится храмом природы. Чизик Хаус, лорд Берлинг – переводил Палладио, сам себе построил подобие виллы Ротонды. Джефферсон, вилла в Монтичелло. Ле Корбюзье – все сохраняется, это идеи Палладианства.

Вилла Годи (Ульмарано) в Ланедо Ди Луго, 1537г. Еще до поездки в Рим. Есть его зарисовка в 4х книгах об архитектуре. Важно, что зарисовки – это то, что он хотел построить, реальность немного другая. Мир виллы и связан, и отгорожен от окружающего пространства. Вилла как космос включается в ритм единого развития Вселенной – важна ограда. Единый кубический объем, четкая ясная ритмика окон. Нет ордерной декорации, но она мыслится внутри, есть цокольный ярус, центр – квинтэссенция, к нему высокая крутая лестница, ограничивающая балюстрада, два балкончика-лоджии. Традиция дома-блока, ясная ритмика окон.

**1.Виллы, развивающие идею Годи**. Единый объем, разница между главным и задним фасадом, вписанность в ландшафт, где-то сохраняется 2х башенный фасад, есть лоджии. Вилла Пизани в Баньоло ди Аниго, 1542-1545г. Палладио уже был в Риме. Главный салон – крестовый свод. Вокруг виллы канава – нужно осушение. 1эт, 2х башенный единый объем с лоджией по центру, есть и рустованная декорация (вилла Мадама, Те; руст только в трех пролетах лоджии), тосканский ордер – признак сельской архитектуры. Уже возникает идея портик-фронтон. Все строится на контрасте. Обратная сторона совершенно отличается. На главном фасаде руст, ордер, фронтон; на заднем – термальное окно, подчеркивает значимость и осевую композицию. Также есть и разница в рисунке лестниц. Но внизу окна и углы цоколя рустованы. Есть идея сквозного пространства (вход, главный зал, задний фасад – все открыто).

Паяно Маджоре. Та же вариация. Цоколь, 1эт, аттиковый этаж, окно-вход серлиано, декорация кружочками (как у Эврисаака). Опять же выделяется лестница. На заднем фасаде повторение темы, но более тяжелый портал, лестница сложнее – овальная (другая динамика и ритм). То есть опять же сквозная ситуация. На главном фасаде по фронтону 3 статуи.

Вилла Кальдоньо в Кальдоньо, ок1565г. Низкоседящая вилла, 3х частная структура, 1эт, рустованная идея, но нет ордера. Руст – центр, 3 пролета арки. Огромная овальная лестница (сложная), есть и марш, и пандусы. На заднем фасаде все спокойнее. Декорация все усложняет, там не мифологическая, а жанровая сцена; иллюзионистические трюки. Декорация показывает, чем нужно заниматься на вилле (музыка, обеды, кавалеры и тд).

**2.Тип:** продуманная ордерная декорация, сложное пространственное решение, есть портик и фронтон.

Вилла Эмо в Фанзело ди Леделаго. Центральный объем выделяется, примыкают два флигеля. Во флигелях орнитоны и голубятни, вот и функциональное соединение, птичек ели. Есть портик (соединяет флигели и центральный объем) – это из античности, но тут он функционален (туда убираются хозяйственные принадлежности). Есть облик храмовидного здания. Вилла небольшая, но в эстетическом художественном осмыслению это масштабное переживание. Огромный пандус, он задает движение. Здесь пока не колоннада, столбы, но они уже тосканские. Опять же идея сквозного вида сквозь главный зал.

Вилла Бадуэ во Фрато Полезио. По сути, тоже самое, но портик изогнут. Другой масштаб, другая динамика, более торжественный и парадный облик. Изогнутый портик из галло-римской виллы 3в. Вот тут то показаны идея сохранения и возрождение. Здесь уже 6ти колонный портик с фронтоном. Это удивительно сложная лестница: главная и боковые, которые ведут в боковые помещения (флигели вытянутые, параллельны оси главного здания). Есть и перекличка с палаццо Карикати. То есть ограниченный набор средств, но очень вариативная архитектурная система.

**3.Тип**: спаренный ордер – идея облегчения ордера, выделены горизонтальные оси, есть контраст двух фасадов, предельная простота архитектурных сооружений. Вилла в Порто Падуа (вилла Пизани). С одной стороны, обращена к городу, с другой – к сельской местности. Тосканский и ионический ордер, во втором ярусе балюстрады украшают ордер – заветы Браманте. То есть на фасаде 2х ярусный портик, плоский, лишенный декоративной сочности. Сельский фасад полностью повторяет рисунок главного, но вместо плоскостного фасада глубокие лоджии.

Вилла Карнара в Тембино Дезе. Портик выезжает на встречу, опять два яруса. На обратном фасаде опять повтор, и опять лоджии; меняется и рисунок лестницы.

Вилла Барбара. Для Даниэля и его брата Антонио в Кастель Франко (там родился Джорджоне). Заказывает человек гуманистически образованный. Он кончил Падуанский университет (естественно-научные знания), он комментировал 10 книг Витрувия, Палладио ему помогал. Также был много где послом. Здесь очень важна роль заказчика. По совету Палладио приглашается Веронезе для росписей; а Алесандро Витторио вместе с братом делает скульптурную декорацию – синтез искусств. Компромиссно решение – вилла стоит по середине холма – все возможности розы ветров, перепады уровней, живописность, но и издалека она будет видна. Невысокий забор, он выступает на встречу –есть некоторое давление. Входим внутрь и поднимаемся, опять сложнее. Есть боковые портики (вилла Эмо). Центральная часть сильно выступает, опять все физически простив нас. Крестообразный вестибюль, из-за того, что там перепад местности, где то 2 а где то 1 этаж. Выходим, там опять экседра, но она уже почти в холме, там Нимфей. Голубятни имеют выделенный боковой флигель со скульптурной декорацией, у них есть солнечные часы. Замечательная ордерная декорация. Прекрасная иллюзионистическая живопись (девочки выгладывают из-за верей). Полная иллюзия декорации: вилла на самой вилле. Зал Олимпа – декорация главного зала. Там тоже фигуры иллюзионистические, то есть хозяева присутствуют в олимпийском сознании.

**4.Центрические виллы**: Вилла Фоскари в Мальконтенте Димиро. На брегу реки Бренте. Два фасада – к Бренте обращен более парадный, единый объем, высокий 6к портик с фронтоном, сзади еще один фронтон – усиление идеи храмовидной постройки. Во фронтон вставляется термальное окно – на сухопутном фасаде.

Вилла Ротонда на Берийских холмах в окрестностях Виченце. В трактате Палладио определяет ее к городским дворцам. Это в полной мере центрическая вилла, полностью отвечает ренессансному расположению вилл. Заказчик – человек, связанный со священным саном. Напротив церковь. Вилла как утешение, как итог пути, релаксация после трагических событий, это часто прослеживается в трактатах ренессанса. Этот человек вернулся на родину после того, как потерял всю семью. Удобное местоположение, небольшой пригорок. Есть идея виллы как театра (это еще от Плиния). Вокруг холмы с виноградниками, возделанная земля; есть судоходная река. С 4х сторон лоджии – виды. Он вписывает виллу в не повторяющиеся виды, то есть их разнообразие. И на верху, и внизу хозяйственные помещения. Круглый зал находится посередине и получает свет сверху – Пантеон с окулюсом. Опять же сочетается архитектура и скульптура. Раскрытие виллы: видим ее издалека, любуемся. Подойти к ней можно только с одной точки зрения, она фиксируется (стена, ворота). Тогда мы видим не виллу (симметричную), а сам храм, где торжествует идея портика и купола. Наиболее совершенное и сакральное помещение. Все помещения прямоугольные, но их положение симметрично. Круглый двор-атриум (театр Мариттимо на вилле Адриана в Тибуре), отсюда центрическая постройка внутри самой виллы. Пантеон, есть и еще один источник – дом Мантеньи в Мантуе. Чертеж из трактата Себастьяна Серлио – Темпьетто на круглом дворе. Есть еще и вилла Мадама. Сочетается квадрат с круг, 4 портика, полная симметрия. Храм вынесен за границу участка, но лежит на одной оси со входам. Важна тема нравственного подвига – есть скульптура Геракла. Скульптура фланкирует лестницы, есть скульптуры на акротериях. Центральный интерколумний выделяется, а внутри дверь оформлена фронтоном – опять же звучит тема храма. Еще Цицерон говорил, что фронтон – это та самая идея храма. Ритм и высота ступеней – затруднительный подъем. Над центральным интерколумнием на каждом фронтоне филенка: там текст, где доказывается, что вилла есть выход после страданий и лишений. По бокам в портике столбы и арки – уже много такого видели. То есть продуманная монументальная форма ограничивает лоджию; с боковых сторон портик закрыт, а с главной – открытая лоджия. Основание портика – там пространство, оно абсолютно функционально. Боковая часть: в цоколе небольшие окна, есть сочетание гладкой и спокойной стены, с сочной пластикой окна (однако оно сбалансированно). Пологий купол – идея купола Пантеона.

**60. Дворцовая архитектура Италии 16 века.**

**Рим: Браманте**: палаццо Каприни (Дом Рафаэля), 1509-1520. Отказ от традиций 15в, нет 3яр и нет внутреннего двора. Новая организация фасада. 2яр – откуда, может с севера (Урбино). Сильный руст внизу (тектоника, структурность), спаренные колонны на 2яр (под ними циколь), опыт римских Таберн. На 1яр аркада, на 2яр окна почти во всю высоту, под ними балюстрада, треугольные фронтоны, укреплен угол (3/4 колонна, как у палаццо Тьене Палладио потом). Есть т-м фриз.

**Рафаэль**: считает себя учеников Браманте, но меняет его язык. Гвидони-Кафарелли, 1515г. Тоже 2эт (3й достроен), руст, но горизонтальный (декоративнее, снимание идеи тектоники, нарисован), палаццо протяженнее, есть балюстрады, но не оч пластично, а на цоколе спаренный ордер, обилие прорисовок в стене – плоскость разрушается. Завершает не столько карниз, сколько его тень. Горизонтальные прямоугольные окна, чередование круга и прямоугольника, над окнами 2эт филенки. На 2э ¾ колонны, а у Браманте были полуколонны. Ордер утвердился в качестве главной темы фасадного решения. Палаццо Брешиа, 1515 (не сохранилось). Развитие идея Браманте, но нарушается композиционный принцип – выделяется центральная ось, разные завершения окон, пилястры на 2яр, горизонтальный руст, балкон, большая декоративность. Идея та же, но есть 3эт. Бранкони дель Аквило. Папский камергер, самая важная революция, но разрушен. Нарушает идеи Браманте – возврат к 15в, 3эт, внизу система открытых арочных проемов (таберны). На 1эт не руст, а ордер (артикуляция), выделена ось; 2эт нет ордера (самое важное изменение), много сложной стуковой декорации (фестоны), обычное и горизонтальное окно. Обратная тектоника – верх тяжелее, важно контрастное и драматичное понимание. На 3яр оконные проемы, не украшены, балюстрада вместо карниза (здание продолжается в окружающем пространстве). По источникам было декорировано фресками на фасаде. Новый тип: внизу ордерная аркада, вверху оштукатурен. Пандольфини, его проект, Флоренция. Джанфранческо Сангало строит, во Флоренцию привносит римские идеи – 2яр, штукатурка, пьетро серено (слохой, слоистый камень, обыгрывалась его хрупкость), опять идея балюстрады. Руст не везде, прихотливое декоративное понимание, нет ордера, чередуются фронтоны. Угловой руст уменьшается в верхней части. Вилла Мадама, вместе с Джулио Романо, Сангало Младшим, не закончена. На берегу, на въезде в Рим, для Джулио де Медичи (Клемент 7). Проектировал Рафаэль – Лаврентийская вилла за основу (огромные размеры, но восстановил малую часть), террасы – динамичная структура, вторгается в пространство. Круглый двор – ошибка переписчика – развитие античной архитектуры, напрямую воспроизводится декорация дома Нерона. Все равно сохраняется крепостной характер, обилие скульптурной декорации; именно сейчас классика имеет много смыслов, трактовать можно по разному.

**Антонио да Сангало Младший, 1484-1546г**. Семья архитекторов, прекрасный ремесленник, начал как строительный мастер, к архитектуре пришел как строитель. В Риме с 1504г, начал у Браманте (собор Петра, подсобный мастер деревянных работ), потом помощник Рафаэля, с 1520г главный строитель собора Петра, его помощник – Перуццы. Близок Александру Фарнезе (Павел 3), был фортификатором (важна архитектура крепости). Последовательная классическая идея, не отходит, грузные, монументальные формы, типичный римлянин.

Церковь Сан Джованни деи Фиорентини. Дзекка (монетный двор Папы), Рим.

Палаццо Фарнезе, 1517г. Видна вилла Фарнезина, начинает виа Джулиа. Динамика плана, чтобы связать с виллой, после 1547г достраивает Микеланджело. В плане традиция римских дворцов (прямоугольник, внутри квадратный двор – Канчеллерия), лоджия – открытость, грандецца (большой стиль); отказ от декоративность фасада (как в Питти). Рустовка углов и центра (как в Пандольфини), 2яр чередование фронтонов, насыщенная пластики – артикуляция, нет глади стены; есть ось. У фасада скамейки, коленопреклоненные консоли (Микеланджело). Вестибюль – 3ч, цилиндрический вод, двор как в Мария делла Паче, 3эт пристроен, много важного. Сначала скромный для кардинала, потом расстраивается для папы, флорентинские принципы (двор внутри), понимание палаццо как воспроизведения античной традиции (в плане перекличка с домусом). Он: главный фасад 2эт, боковый – 1эт, двор не доделал; плинфа, рустовка; проемы сдвинуты – драматизм. Двор – 2 лоджии (по оси на 2яр) – плюс еще связь внутреннего двора. Парадно обрамлен въезд.

**Бальтасаре Перуцци**. После 1530г усиливается антиклассическая традиция, ученик Мартини, влияние Пентуриккьо (художник), сиенец, театральный декоратор, теоретик архитектуры, любит археологию, написал книгу о древностях Рима (комментарии к Витрувию), его ученик Серлио. Решения иллюзионистические, мышление театрально (строил деревянный театр на Капитолии для папы, руководил постановками пьес), увлекался математикой и астрологией. Его архитектура проделала революцию от строгой до маньеристичной. В Сиене начал как живописец, ок1503 – Рим, ранняя архитектура легкая и плоскостная (от Сиены). С 1520г – помощник Сангало в соборе Петра; 1527г – Сако (любил красиво одеваться, немцы подумали, что он богат, заточили и покалечили, бежал в Сиену, там 3г); 1530г – Клемент 7 возвращает его в Рим, но он уже другой человек, да и в Риме ответная реакция на спокойный язык Браманте.

Вилла Фарнезина (Агостино Киджи). Пример 1й виллы высокого возрождения в Риме, нарушается главный принцип Витрувия – ориентирована на север, но это политика. П-образная, 2б фасад, лоджия; вводит дополнительные оси (пилястра по центру) в ризалитах. Палаццо Массимо алле Колонне, 1535г. После Сиены, неправильный план – улицы. Пластические моменты нарастают к центру, динамика развивается по горизонтали и по вертикали, верх давит; есть колонная лоджия (главная выразительная черта). Карниз мелкий, но выступает – тень, но изменчива (динамика), несимметричные интерколумнии (все к центру), открытость. Сзади живопись (кьяро скуро). Массиме считали себя потомками ранних Максимов (сам заказчик подразумевает связь с античностью), фундаменты театра Домициана, его колонны. Ордер оформляет низ, но он криволинейный, сгущение/разрядка. Опыт Рафаэля. Изгибаются и кессоны.

**Джулио Романо, 1499-1546г**. Любимый ученик Рафаэля, влияние Браманте, работал в Риме, потом в Мантую (перевозит традиции). Для него архитектура то, что нужно украсить, важна декоративность и иллюзорность. 1524г – по рекомендации Бальтасарре Кастильоне (жил в Урбино, написал трактат Придворный, дружил с Рафаэлем), его пригласил Фредерико 2 Гонзаго (сын Изабеллы Д Эсте) – приезжает в гуманистическую придворную среду (сразу смотритель улиц, руководитель публичных работ). Маньеризм на севере воспринимается легче, по сути полностью перестроил Мантую. Вилла Турини, Собор в Мантуе, Палаццо Маккарани, 1519-1524г. Сложный ритм, контрастные решения, структура – антиклассичный язык, но есть и классическая традиция – римская ярусность (таберны). Палаццо Те, 1524-1534г. У Фредерико конюшни, остров, болото, надо перестроить; плюс нужна маленькая хижина для отдыха, в итоге дворец. Это система дворов, 2й закрывается экседрой (помнит все, в тч и Бельведер). Четкий квадратный план, но есть динамика прочтения. Вошли – увидели конечную точку, но много всего по пути. Дворы закрыты, но есть портик (Бельведер полностью закрыт), внешне мощные, но руст эмитирован штукатуркой; есть и горизонтали, и вертикали. Угол традиционен (укреплен, застыл); декорации много, но в лоджии она плоскостная, полуциркульный свод, но есть кессоны. Окно-ниша (есть симметрия, но она нарушается); вход – 4к атрий (колонны природной формы, она подчиняется, но используется не по назначению), на балке кессона висит еще кессон (кажется, что рухнет), потом перистиль – архитектура выталкивает вперед. Первый двор: декорация повторяет уличную, но нарастает (ниши, фронтоны, колонны (в углу 2 пилястры), архитавная балка разрывается, из нее выпадает элемент, за ним триглиф – проседанию противостоит треугольный фронтон. В боковых лоджиях сложеные своды, столбы, иллюзионистическая декорация; рисунок тяжелый, но стена тонкая. Дальше лоджия, низкая, затененная (гротескная декорация), 4к портик (вилла Фарнезина), два бассейна. Опять нас выталкивают. Перепад высот, площадка заканчивается экседрой – криволинейный портик, который толкает назад. Возвращаемся: каждое окно оформлено по своему, много разрушений законов, у арок нет аналогов. Отгорожена от среды (отдельный мир), кирпич и штукатурка, руст – сельская постройка, в плане симметрия, ось, есть элемент неожиданности; закрытые фасады/открытые лоджии, нет повтора ордерных форм.

Палаццо Дукале, старое. Перестроил, это огромный комплекс, идея двора Бельведер Браманте (те же функции), но все трактовано на свой лад, огромные окна, витые колонны. Дом Джулио Романо, сначала 5/7 осей, римская опора (Каприни – руст, 2яр, но не спаренные колонны); нет пластики вертикали (низкий 1яр и горизонтальные окна), подчеркнута горизонталь. Выделена ось, на 2яр тоже рустованные «аркады», туда утапливаются окна с треугольными фронтонами (им тесно).

**Флоренция**. Сер 16в – общественная реакция, в Тоскане выдвигается группа мастеров нового поколения (обычно связывают с маньеристическим направлением). В архитектуре оно не особо выражено, но есть черты кризисного мировосприятия. Многие ученики и последователи Микеланджело, но переняли только приемы и мотивы, утратили гуманистическую направленность и героический характер (главное). У Микеланджело нарушение канонов – необходимость для его замыслов, у них – самоцель. Смена политических режимов, тираническое абсолютистское государство, сложный рафинированный центр.

**Джорджо Вазари**. Уффицы, после него Буонталенти, огромное пространство, идея: включить старую архитектурную декорацию. Штукатурка и пьетро серена (традиция), контраст тяжелого верха, нет ярусного оформления на 1яр (антаблемент, пилоны и тосканские колонны); 2яр – прямоугольные окна. Сухо и ясно (маньеризм), графично, стена – плоскостная декорация, пластические сгустки только на углах. Портик – движение, цилиндрический свод – аллюзия на криптопортики античности.

**Бартоломео Амманатти**. Ученик ансовино, во Флоренции уже зрелый, деятельность (смостоятельную) начал в Риме с Виньолой. Питти, было 7 осей, грубый пластичный руст, недекоративный, объемный. Закрывает арки 1яр, садовый фасад, организация парка. Для Флоренции важен полностью закрытый двор, здесь не полностью динамичное понимание). Тут ¾ рустованные колонны, все элементы усложнения, ордер – опыт Ручеллаи.

**Север: Сансовино**. Палаццо Корнер на Большом канале. Четка классическая традиция архитектуры возрождения в Венеции, вытянутый прямоугольник, внутренний двор, ось, вестибюль. Ордерная декорация, проявляются венецианские вкусы (спаренные колонны, усиление углов). Вилла Гарцони, 1536-50. Вилла – отдых и функция (сарка агрикультура), у моста (уже движение), раскрытость в заднюю часть (как у Мадамо), портики полностью сквозные.

**Санмикеле**. Легко приживается идея палаццо Каприни, сохраняется этажность, но новыя система декорации )новое оформление и местная традиция). Глубокие качественные отличия: раньше ядро двор, теперь – все помещения вокруг парадных помещений 2эт; путь от входа (причал), через парадную лестницу, к пиршественному залу (традиционно с лоджией). Помпеи, Верона. Наиболее близко к Риму, меняет опыт Браманте: вместо открытых арок окна, выделена ось (внизу), декоративный руст, 2яр – одиночный ордер, но утяжелены углы, декорация плоскостная. Каносса. Уже отход от традиции, легче и декоративнее, подчеркнута главная ось (открытая лоджия, проход во двор и сад). Деи Арки, подчеркнута асимметрия, антиклассично, динамично, антикизированное решение при повышенной пластичности – перегруженная декоративность верхней части. Мощная рустовка внизу, огромные арочные окна наверху (подобны триумфальным аркам), вычурный ордер – великолепие. Гримани, Венеция. Сначала 2яр (заставляют 3й), переработака с типа в соответствии с условиями Венеции. Низ пилястры (не руст), есть открытая на Большой канал лоджия; пластично глубокое решение 2 и 3яр, карниз с дентикулами (как в Корнер).

**Палладио**. Знает Браманте, очень много дворцов, все индивидуальны. Палаццо Раджоне (базилика), старый дворец обстраивается новой ордерной декорацией, римская традиция на венецианский лад. Серлиано включается в декорацию большого ордера и тиражируется, есть идея облегчения; простая ясная система. Круглые окна – Эврисаак, парные колонны вглубь (у них есть антаблемент, но он не выходит за колонны), соответствуют наложенные пилястры на столбе, есть архивольты. Угол усилен. Палаццо Тьене, 1542-46. Построил половину, остров. «Пилястровый» период, одиночный ордер, на углу спаренные пилястры. 1яр – горизонтальный руст, 2яр – чередуются фронтоны, геометризированный руст (четко) – живописная структура. Внутри идея 4к атрия, крестовые своды, природные столбы (палаццо Те), руст легче. Палаццо Кьерикати, уникально, 1яр – сквозной портик, тк принадлежит площади, на 2яр нависает парадный зал; прототип – Септизоний. 2яр, везде колонны и плоский антаблемент (вместо фронтона), но по центру заложено – там зал (чередование фронтонов, по центру треугольный). По торцам на обоих этажах арка, опирающаяся на меньшие колонны-столбы (такое будет в Ротонде). Пологая лестница, центральный интерколумний шире, фасад – 3ч деление. Антонини, 1556. Есть портик, хотел фронтон (из трактата), но не сделал, в портике в 1яр муфтированные ионические колонны, во 2яр коринфские гладкие, там типа балкончик. Изеппо да Порта (палаццо Порта), 1547-52. Структура города не нарушена, земля дорогая – появляется мезонин (как аттик), внизу гладкий руст, есть мотив аркады (над окнами небольшие оформленные углубления, над ними уже маскароны). Выделена ось, плюс с центрального и боковых окно свисают гирлянды (как у Карла), одиночные ионические полуколонны, на 3эт продолжаются пилястрами (там по центру и по бокам скульптуры); под каждым окном балкончик; подчеркиваются горизонтали. Палаццо Барбарано, 1569-70. Все украшено: нет пустого места; 2яр – еще больше декорации, но нет рустовки, угол усилен спаренными колоннами (их 2, а не 3), ордер на всех 3яр, но не большой. Палаццо Ангарано (рисунок). Впервые большой ордер, мезонин мощным карнизом почти перекрыт, по горизонтали скульптуры-акротерии, но виднеется треугольный фронтон. Палаццо Вальмарано. Фасад развивается вглубь, большой ордер (одиночный, раскреповки), 3яр – почти не видно, пластика карниза. Много горизонтальных членений. В 1эт еще есть малый ордер; угол – на 1эт наложенные малые пилястры, на 2эт – скульптуры (нет четкого ограничения). Окна – 2эт без оформления, но у крайних треугольные фронтоны.

**Микеланджело:** Палаццо Медичи, перестройка (строил Микелоццо), заложил окна; нагрузка верхней части – карниз. Под окнами использует любимые коленопреклоненные консоли. Палаццо Фарнезе (завершает), строил Антонио да Сангалло Младший (пытается сознательно изменить его замысел). Он в квартале Приола – центр элитарной жизни, Канчеллерия рядом. Задний фасад на Вия Джулия, не далеко у них еще и вилла, хотел сделать 1 ансамбль (Виньола нарушил). Архитектура открыта, сзади лоджия. Сангало: центр – 2яр, бок – 1яр, начал двор, старая структура дворца (замкнутый, ось (атрий), лоджия), а на 2яр чередующиеся фронтоны. Микеланджело: разрушает привычную типологию, открывает дворец,3яр единообразные фронтоны, выступающий балкон (как в палаццо Венеция). Мощный карниз, скамейка, коленопреклоненные консоли, но сохраняет рустовку угла и штукатурку; над 3эт разорванные треугольные фронтоны. Он меняет систему римского дворца, во дворе заложил аркады 2эт, сохранил принцип аркады Сангало, но на 3эт наложенные пилястры, одиночный ордер.

**62. Леонардо да Винчи**

**Леонардо**, 1452-1519г. Первый мастер искусства зрелого Возрождения, флорентинец (и по духу), не только художник, он просто масштабная личность. Его живопись всегда определяется разумом, подчиняется теории, интерес к объему, пластике, рисунку – это флорентинское. Джотто создал синтетический реализм, а Леонардо в 1 очередь интересуется проблемами перспективы (с ее помощью новая художественная реальность). Он внебрачный сын нотариуса и крестьянки, это нормально, но поначалу мешало (родился около городка Винчи под Флоренцией). У отца не было детей, забрал к себе, не получилось сделать нотариусом – отправил к Вероккьо в 1469г (учился вместе с Боттичелли, Перуджино, Гирландайо). Также он стремиться создать обобщающие художественные формулы, типизированные представления о мире. Разрабатывает сфумато – смягчение контуров (и внешняя, и внутренняя проблема). Он лишен ренессансной страстности, очень холоден, всех считал ниже себя.

**Периоды:** 1)Ранний флорентинский (1473-1481), сформировался как мастер. 2)Первый миланский (1482-1499г), самый счастливый. 3)2й флорентинский (1500-1508), бежит от французов, соперничество с Микеланджело. 4)2й миланский (1508-1513г), скитания, ничего художественного. 5)Рим (1513-1515г), главная трагедия, тк там Рафаэль и Микеланджело, те он не нужен. 6)Поздний (1516-1519г), Франция.

**1473-1481 – ранний флорентийский.** Он член огромной мастерской Вероккьо.

Неверие Фомы в Ор сан Микеле. Совместная работа, наши Микелоццо (там была статуя Людовика Донателло). Вместо ясной композиции Донателло внутреннее противопоставление, сложный язык пластических форм, бронза. Нарушается художественное пространство. Крещение Христа Вероккьо, Леонардо участвовал в создании, сделал ангела (хрупкий, нежный, но сложное решение пространства, есть свето-воздушное пространство) – то, что сделал учитель, наравне в тем, что сделал ученик. Также он делал долевые пейзажи, это ландшафт факта – и пантеизм, и доскональное знание пейзажа.

Мадонна Бенуа, ГЭ, 1478г. Мадонна и младенец почти все пространство, но сдвинуты, в глубине видно венецианское окно. Она девочка, младенец толстый и немного непропорциональный. По рисунку сначала хотел в рост, но тогда нет интимности.

Мадонна Литта, 1490, ГЭ. Датировка неточна, картина частично смыта. Типичная Мадонна-млекопитательница. Два окна делают композицию сложнее, создают светотеневые эффекты. Их свет почти не освещает фигуру, но делает стену темнее; фигура, освещенная светом спереди. Между ними цыпленок (оторвался от матери и вышел в мир, который его убьет). Рисунок: волновал мотив движения и наклона головы Мадонны.

Благовещение 1472-75, Уффици. Вроде все в традициях, но горизонтальный формат, отсюда большое расстояние между ними (пространственная пауза, разрыв, уходим в ландшафт). Доскональная выписанность каждого нюанса (расположение складок на согнутой руке, цветок). Есть единство природного мира – волосы ангела и вода из фонтана-кувшина завиваются одинаково. Леонардо в нескольких аспектах меняет и технику работы: бумага загрунтована очень плотно (костяной порошок и мел), цветные (обычно голубые) и грубые листы, чтобы даже через грунт ощущался материал; сверху мастер работает серебряным штифтом.

Поклонение волхвов, Уффици, 1481г. Этот алтарный образ для Сан Донато а Систо был первым крупным заказом Леонардо, однако, остался незакончен (хотя много рисунков к нему). Усиливается момент внутренней значительности образа и психологизма. Много персонажей, у каждого свои эмоции, движения, мысли – более напряженное понимание изображения. В это же время и Боттичелли делал Поклонение, но он все истолковал в более парадном ключе. У Боттичелли горизонтальный формат – рассказ, у Леонардо квадрат, сильнее выражено укрупнение фигур. Леонардо начинает прорабатывать пирамидальную композицию (спокойная, статичная, отвечает архитектонике), но различные разнонаправленные движения противостоят этой композиции. На заднем плане сражение, закрывающее перспективу. Леонардо, открывая новые пути, стремился психологически развивать тему на полотне. Рисунок: только основные элементы, вычерчен.

Иероним, ок1480-82. Небольшая, незакончена. Научные задачи: сложные пространственный разворот фигуры.

Портрет Джиневры Бенчи, 1474-76г, Вашингтон. Портрет реконструирован (сохранился частично). Обращается к Вероккьо (бюст Дама с цветами). Можжевельник – Дженевра, он бросает тень на фигуру (невозможность полного познания образа). У Верроккио фигура немного ассиметрична, голова чуть повернута, грудь и живот немного выпячивает – динамика, нет идеализации, объективно девушка не красива, но внутренне образ одухотворен, т.е. трактуется психологически. На обороте портрета Леонардо написано: добродетель украшается красотой.

**1482 – 1499 первый миланский.** Один из самых плодотворных и счастливых. У власти Людовико Моро (к власти пришел кроваво, незаконнорожденный). Миландский двор 1 из ведущих (тут Браманте, Сангало), прославление себя и двора и политическая задача. Насыщенная гуманистическая атмосфера (совместные чтения Витрувия, выводы). Придворные мастера занимались всем.

Конный памятник Франческо Сфорцо (отец Мора), 1482г. Собственно Леонардо пишет Моро, какой памятник хочет

сделать, тот его и приглашает. Была только глиняная модель, французы уничтожили. Уже известная традиция

(Донателло в Падуе, Вероккьо в Венеции, в самом Милане тоже уже были конные памятники (надгробие Бирнабо Висконти); Леонардо о них знал). Усиливает традицию кондатьера Коллеони. Появляется вздыбленная лошадь – по технике очень сложно. Дальше прорабатывает различные постаменты. Но постепенно отказывается от динамичной композиции, делает спокойно идущего коня, но усиливает его движение. Уже в 1493г модель из глины в полный рост (за несколько лет до изгнания Моро). Интересует движение лошади (много рисунков). Не связан с церковью.

Мадонна в Гроте, 1483-1490, Лувр. Заказ братства непорочного зачатия, для украшения капеллы братства в Сан Франческо гранде в Милане. Это 1я монументальная алтарная композиция Высокого Возрождения. Сам алтарь скульптурный, его делали братья Предис, Леонардо знал, где будет работа. Скульптуру перехватил Моро. Отталкивается от опыта Флоренции: большая алтарная композиция, выделенная в центре пирамидальным построением (контраст: сзади динамика, спереди покой). Надо: придать картине сакральный смысл средствами реалистической живописи (он не верующий, больше рациональные проблемы, чем религиозные). Все не смотрят на нас, но связаны между собой, кроме ангела, который смотрит на нас (дает возможность входа в картину). Статичная композиция, но внутри накал. Все на фоне грота: Ломбардия, рядом Альпы, а грот еще и тайна – и таинство, и религиозная значимость образа. В скалах большой и малый просветы (на фоне много и мало фигур), оттуда свет – физический и сакральный момент (холодный и рассеянный). Все три руки соединяются между собой. Рисунок: голова ангела, волнует лицо (тщательно выписывает эмоции, а не жест или поворот). Сочетается фиксация мгновения и бесконесности.

Мадонна в гроте мастерской, 1508г. Луврская была, возможно, подарена Леонардо Людовику 12 (он был посредником в споре за оплату), не получив работу, братство возбудило дело, только позже его ученик под присмотром мастера выполнил эту (Амброджо де Предис). Те Леонардо нашел схему, она тиражируется, но смысл теряется.

Портрет: он наследник Флоренции. Портрет молодого человека (музыканта Франческо Гофурио?), ок1485г, ¾, появляются руки и атрибуты (листок с нотами), усиливается динамика; моделировка лица грубая и сухая. Может портрет мастерской. Дама с горностаем (Чечилия Галлерани), ок. 1488-90, Краков. Любовница Людовико Моро (замечательная, образованная). Горностай, которого девушка держит в руках, – символ чистоты – присутствует в картинах Карпаччо (например, Портрет рыцаря, 1510). Греческое название совпадает с именем дамы. Через живое существо Леонардо усложняет и тему рук, Чечилии приходится напрягаться, чтобы удержать его. Дополнительную усложненность и взволнованную эмоциональность дает и поворот головы девушки, которая обернулась как будто взглянуть на кого-то. Женский портрет (Лукреция Кривелли), Лувр, еще 1 любовница. Иконография традиционная, но поворот головы, взгляд, прическа – предчувствие Джоконды (сеточка, нет четкого контура).

Трапезная Санта Мария делле Грацие, Тайная вечеря, 1495-98 Параллельно над хором работает Браманте. Работал очень долго, настоятель даже написал гневное письмо Моро, тот поторопил художника, тот обиделся, хотел написать образ Иуды с настоятеля монастыря. Сюжет традиционен (неизбежен учет старой традиции, но она изменяется). Отказ от техники чистой фрески, он изобретает специальную эмульсию, которая позволяла ему работать очень долго. Это позволяет тщательно прорабатывать детали, обогатить цветовой строй (опасная многослойность). Но негативно сказалось на сохранности. Уже в 17в начала осыпаться, реставрации 18в испортили ее окончательно. А во время Второй мировой в стену попала бомба. Свет слева направо (традиция), между пространствами только 1 граница – стол, за ним действие. Новое: Иуда среди апостолов. Задача: сосредоточить внимание на движении, показать уровни реальности (сакральный образ показать реальными средствами гораздо сложнее, чем в средневековье). Три окна выделяют центр, сидящие фигуры по сторонам от Христа от него отступают и выступает тема его одиночества, подчеркивается и сюжетно, и композиционно (дополнительно выделена его голова). Обычно Тайная вечеря трактуется как Евхаристия, а здесь как библейские слова «Один из вас предаст меня». Подробно выписывает каждого, у них индивидуальное прочтение (свои эмоции, характер и возраст, реакция). Композиция напоминает камень, падающий в воду: от Христа идут круги – но крайние персонажи изображены в профиль, они замыкают композицию и обращают наше внимание к Христу. Вокруг море страстей и переживаний, только Христос неподвижен. Однако Иуда тоже выделяется, хотя он в толпе (движение, цвет кожи и волос, жест руки), он как бы ложится на стол. К фреске есть ранние рисунки, где он прорабатывает традиционную тему. На них у Христа естественное движение на естественное поведение, но все обладает сакральным смыслом.

Роспись зала делла Асса, 1496-1498г, там же. Заказ Моро, плохо сохранилось. Иллюзионистическая декорация, но последовательная, связанная с должностью придворного. Почему то потом Тучков сказал, что это в кастелло Сфорцеско. Беатриче Д Эсте умирает в соседней комнате, а Моро ее безумно любил (умирает в момент завершения фрески). Это прямоугольный зал, готические окна, все темно. То есть надо за счет цвета усиливать цветоносность. Декорация отвечает функции, эта часть – что то типа части загородной в городском дворце; а он очень любил ездить на дачу, Леонардо и Беатриче туда возил. Стволы деревьев – еще и опора зала, он уподобляется пергале – иллюзионизм доведен до конца. Внизу каменная кладка и скалы, но в разрезе, это обоснование геологических научных увлечений Леонардо (это после смерти Беатриче). Там же было изображение мертвого тела. Получается, что из мертвого тела вырастают корни, зеленые деревья и тд. У него есть описание, как надо изображать ветви дерева. Есть шнурочки, они обвязывают крону, на них висят тексты. Там самые важные события из жизни Моро.

**1500-1508 – 2ой флорентийский.** Милан захватывают французы, он вынужден бежать.

Мадонна с Анной, уголь, картон 1499-1500, картина – ок.1501-13, Лувр. Нет четкой фиксированной линии. Это вариация Мадонны в гроте, но мастер почти полностью отказывается от пейзажного вида, фигуры выставлены на передний план. Иконографически это композиция святое родство: Мария на коленях у Анны, Христос играет с будущим Иоанном Крестителем. Пять разных возрастов, объединенных сюжетом и расположением, но остающихся самостоятельными. Именно здесь концентрируется идея сфумато. Но головы расположены близко, это плохо, тогда Мария начинает наклоняться, мальчик тоже не очень, тогда он начинает играть с ягненком (были еще варианты).

Мона Лиза, 1503-1505 или 1503-1516г. Лиза Гирондини жена Франческо ди Джакондо. Модель сидит в кресле, есть боковые ручки, поколенный портрет. Рука на подлокотнике, просто покоится (ничего не показывают, никуда не тянется), абсолютный покой. Персонаж не в пейзаже, а на фоне, были две колонны и парапет (вещь обрезана), то есть она и внутри лоджии. Наблюдается градация колористического строя: фон более холодный, пространство не приближается, а уходит в глубину. Нет объема, нет определенности крупной формы, все растворяется в окружающем пространстве (а объем важен для Флоренции). Пейзаж за редким исключением пустынный (кое где можно найти следы человеческих действия). Таким образом, получается два мира: мир природы вообще и мир человека вообще, они вместе, но и противостоят. Улыбка – нет определенности, чуть то, чуть то, не горе и не радость, она ничего не выражает. Это не только конкретика портрета, это вообще человек (не только женщина). Отсюда и космичность образа. Отсюда квинтэссенция ренессансного понимания человека.

Палаццо Сеньория, 1503-1504г. Не сохранилась, есть копия Рубенса с картона и много рисунков Леонардо. Работал вместе с Микеланджело, оба должны были изобразить битвы; при Ангиаре – победа флота над Миланом. Зал Большого совета (Леонардо не простили, что он уехал в Милан). Оба не довели до конца свои замыслы; в городе республика – подъем самосознания, надо показать величие народа. А Леонардо хотел показать бесчеловечность войны, ее противоествественное состояние. Не хотел показывать все прямо, центр – битва за знамя. Люди с криками, возгласами, сражаясь умирают (даже лошади грызутся).

**Милан**. Его приглашает маршал Триульцио (он посадил Моро в клетку всем на показ). Для Моро решил проблему спокойной статуи, для французов делает динамичную композицию.

**Рим**: мелкие заказы, оказался ненужным. Разрабатывает тему Джаконды.

Вакх, Лувр, 1513-1516г, Лувр. Начинал как образ Крестителя. Лицо опять как у Джоконды, природа, сфумато, но это не естественная художественная задача, а художественный штамп.

Иоанн Креститель, 1514-16, Лувр. Либо завершали ученики, либо вообще они делали. Показывает угасание техники.

Леонардо самый яркий пример перехода от одной художественной традиции к другой. Франческо Мельцо собрал все тексты, которые не смог Леонардо и издал книгу Трактат о живописи Леонардо, это синтетическая вещь.

**63. Рисунки Леонардо да Винчи**

В отличие от живописных произведений, рисунков Леонардо оставил очень много. Эскизы к большим полотнам (№62), научно-исследовательские зарисовки (анатомические, механические, биологические, физические), отдельные графические работы. Материал: сангина, перо и уголь, иногда чернила. Без рисунка не мыслима флорентинская живопись.

Эскизы: в рисунках он прорабатывает самые важные для себя моменты; интересует тектоника, иногда композиция. Хочет запечатлеть движение, найти границу между предметом и воздухом, она часто не определена (сфумато).

Рисунок сидящего старика (Виндзор). Во время 1 миланского периода, вообще много рисунков. Здесь внимание структуре человеческого лица.

Также рисует головы в профиль, в фас – более сложное движение и эмоциональный строй. Есть несколько «гротескных голов». Там анатомические искажения – его интересуют экспрессивные нюансы. И как художник, и как ученый – зарисовки молодых и старых людей, хочет показать контраст.

Голова старика в фас с львиной головой – и у него голова с гривой, и внизу лев.

Карикатуры. Делает еще в Милане (карикаро – нагружать), где то через 100л это разовьется, но у Леонардо тогда была другая цель. Его волнует предельная эмоция, проблема прекрасного и безобразного. В одном текстов у него написано: «Если не слышишь, то тяжело издалека различить, плачет человек или смеется». За счет художественных средств он стремиться показать множество человеческих эмоций.

Ученый. Зарисовки катастроф и природных явлений (особенно это его интересовало в позднем творчестве), часты рисунки растений и цветов. Один из самых известных – это рисунок цветка Вифлеемская звезда (южная обработка и северная натуралистичность). Скала и Утка, Виндзор – интересует структура скалы. 5авг 1473г, день Марии Снежной – досканальная проработка всех элементов.

Человек. Интересовался строением человеческого тела, много анатомических зарисовок (хотел создать анатомический атас). Он изображает эмбрионы, внутренние органы и тд.

Мадонны: различные рисунки Мадонны с младенцем, ищет границу между предметом и воздухом, определенного движения, хочет запечатлеть меняющийся мир. Иногда меняет зеркальную композицию (как он будет двигаться). Рисунок для будущей Мадонны Бенуа, Британский музей. Сначала хотел полную фигуру (лишить момент интимности), но все таки обрезал. Интересует, как можно объединить фигуры, пластика формы и объема, есть внутреннее родство, близость, нежность, но цветок крестоцвета портит эту ситуацию.

Мадонна с Анной, уголь, картон 1499-1500, картина – ок.1501-13, Лувр. Иконографически это святое родство: Мария на коленях у Анны, Христос играет с будущим Крестителем. Именно здесь концентрируется идея сфумато.

**64. Рафаэль. Ранний период творчества (до 1508г).**

В это время классическое и антиклассическое направление. **Рафаэль**, 1483-1520г, из Урбино (Умбрийская школа). Рафаэль – высокое представление об образе человека, гражданские идеалы, много аристократизма. Это идеальное искусство. «Чтобы написать красавицу, мне надо увидеть много красавиц, но так как их мало, я пользуюсь идеей». То есть синтетическое обобщенное начало в его творчестве. Начинает как мастер, который помнит традиции кватроченто, потом его искусство меняется – больше монументальности. Он всегда у всех учился (как Джованни Белини), но брал только столько, сколько мог в конкретный момент переработать, но не больше. Это искусство высшей гармонии, нет драматизация. Его жизнь тоже совершенно идеальна – умирает тогда, когда его искусство подходит к кризису, когда его надо решать, но он умирает, причем в тот же день, в который и родился. Стремление к полностью законченной отвлеченной форме. Для него важны внешние приемы, начинает работать с композиции, она ритмически продумана. Вельфлин – это архитектура живописи.

Родился в Урбино – пленительная атмосфера придворной среды, учился у отца (придворный), испытал влияние старших современников (Домелио). Потом отец понял, что не может дать многого сына, отправляет в Перуджо, там у Перуджино. В 1504-1508г во Флоренции, там и Леонардо, и Микеланджело, новая ступень – более вдумчивый мастер. До это все еще деликатное искусство. В 1508г он попадает в Рим, это тот самый Рафаэль, о котором все говорят. Когда начинает работать в Риме, там Браманте, Микеланджело расписывает потолок. То есть опять же, масштабные проекты. Именно в это время Рим становится художественной столицей. 1515-1520г поздний период – признанный мастер, работает в основном его мастерская, теперь и архитектор, и археологические изыскания. Много автопортретов, но он всегда показывает себя молодым и нежным.

Мадонна Конестабиле, ГЭ, 1502-1504г. Есть ростку будущего. Формат тондо (традиции Перуджи, Умбрии и Флоренции). Рентген показывает этапы. Мадонна не в пейзаже, а на фоне пейзажа – тогда противопоставление и обогащение, но не контраст. Фигура повторяет круглящиеся линии тондо. И вдруг книга, по рентгену здесь гранат, но потом Рафаэль понял, что обилие круглящихся форм нарушило бы гармонию. Пейзаж – весна, но еще ранняя, холодная.

Обручение Марии, галерея Бреро в Милане, 1504г. Здесь в полной мере можно понять, что он ученик Перуджино. Полукруглое завершение алтарного образа повторяется в архитектурных формах; завершая перспективу, дает возможность движения – храм сквозной. Нет однообразия. Он мыслит тем, что фигуры строят некоторую архитектонику композиции. Арки и колонны – наклон головы, то есть архитектоника фигур, которые и сами идеальные тела, тоже вписываются в композицию храма.

Три грации, Конде, Шантии, 1500-1502г. Возможно это парная работа. Продолжает античную группу (сейчас в Сиене). Уже показывается заинтересованность в классическом искусстве. Динамичные движущиеся фигуры, взаимосвязанное движение, нескончаемое круговое вращение. Это либо три грации, либо три гиспериды (яблоки).

Сон рыцаря, Лондон. Возможно, это парная к первой. Один размер, один формат (квадрат). Тогда это либо Геракл на распутье (между доблестью и отдыхом (?)).

Святой Георгий, Лувр. Святой Георгий Вашингтон (опять таки была продана из Лувра). Была сделана по заказу Видовально да Монтефельто, после того, как английский Генрих 8 пожаловал ему орден подвязки (знак ордена под коленкой). В благодарность он заказал работу Рафаэлю, ее повез Бальтасаре Кастильоне. Сознательно другая композиция. Движение замкнуто само в себе, две диагонали, только принцесса сзади нарушает однообразие. Картон гораздо больше детализирован.

Коронование Марии, ок1504г (для алтаря Одди). Две части: земная и небесная. Тут вроде Успение Марии, но она уже на небесах, апостолы с удивлением подняли головы и наблюдают сцену. Наклоны голов и положение ангелов соответствуют полукруглому завершению работы, а на «земле» апостолы тоже как бы полукругом, но вглубь, вокруг гроба (тот показан в интересном ракурсе). С одной стороны гроб вроде нарушает единообразие (они все не по одной линии), с другой – он не выходит в наш мир и не разрывает.

После этого оказывается во Флоренции. Здесь новая тема, продиктована флорентийской традицией – тема Мадонны.

Мадонна дель Грандука, 1505г. Меняет язык на более масштабный монументальный, сдержанный, масштабна по размерам. Первый замысел – Мадонна в тондо, но он решил выбрать вытянутый формат. Отказывается от пейзажа, не усложняет композицию. Тема предстояния, но есть и интимный образ. Выглядит как портрет, она стоит (поколенный), держит младенца на руках.

Мадонна со щегленком, 1506г. Новация – уже внутри пейзажа. Пирамидальная композиция, нет драматизма Леонардо – полная устойчивость, свобода и не скованность людей. Пейзаж более разнообразен. Более гармоничное ощущение природы. Щегленок связывает персонажей. Книжка снова нарушает цельность пирамидальной композиции. Глаза опять же опущены, нет прямого контакта. Вывод: это счастливое христианство, а не трагизм Микеланджело.

Мадонна в Зелени, 1505-1507г, Вена. Опять же большая вещь. При всей идеальности он очень конкретен (Трезименское озеро рядом с Перуджей). Это вариация предыдущей темы. Это игра, но не щегленок, а крест, он не нарушает ясности композиции. Легко играет с мотивами, разная структура пирамидальной композиции (тоже еще младенец Креститель).

Третья Мадонна, ее Гирландайо заканчивал, а Рафаэль уехал в Рим. Фигуры укрупняются, выдвигаются на передний план (пейзажа много).

Мадонна Темпи, ок1508г. Более сложный поворот – внутреннее напряжение и внутренняя динамика, тема нежности – щеки соприкасаются. Тоже стоит и держит его на руках.

Мадонна с безбородым Иосифом, ГЭ, 1505-1507г. Еще один тип. Все больше нарастает архитектоника и синтетический идеальный язык. Архитектоника архитектуры повторяется фигурами. Они в интерьере (а их головам вторит арка – как будто 3лоп арка).

Дама с единорогом, Боргезе, Рим, 1505е. Может не полностью от Рафаэля. Интересно, как он интерпретирует знакомый мотив: сначала что то типа Моны Лизы, потом собака, потом единорог, потом хотел добавить колесо (тогда была бы Екатерина). Это портрет, может Лукреция Борджа. Сидит, в лоджии – явное влияние Моны Лизы. Это еще не великий Рафаэль, он упрощает решение Леонардо. Сидит, но нет кресла, в лоджии, но перепад не тот, нет космичности. Руки связаны с предметом, который она держит. Более понятные и конкретные эмоции.

Парный портрет Анджело и Маддалены Дони. Незадолго Микеланджело сделал для них святое семейство (Мадонна Дони). После свадьбы – это свадебный портрет. Опять скрытое влияние Джоконды, разная трактовка мужской и женской красоты. Более сложная концепция портрета, чем в 15в (поворот, срез, прямой контакт, руки). Оборот тоже декорировался, довольно распространено. Здесь гризайлью Девкалион и Пирра после потопа (последние люди, спасшиеся после потопа, начинают бросать камни, которые превращаются в людей). Это начало человеческого рода свадьба, пожелание наследников. Магдалена более идеализирована, Анджело конкретен.

Положение во гроб, Боргезе. Знаем заказчика – Аталанта Больони (знатная дама из Перуджи) в память об убитом сыне Грифонетто, который был авантюристом, участвовал в заговоре, его убили, мать успела прибежать, последние слова – он прощает всех и просит прощение. Сначала она хотела оплакивание – логично, но Рафаэль убедил ее сделать Положение. Это для семейной капеллы (в Аль Прадо в Перуджи). Опять квадрат, все спокойнее. Спокойный формат, но сложная динамичная композиция, две диагонали уравновешивают друг друга. Но Рафаэль не был бы Рафаэлем, если бы не изменил что то – Богоматерь с лицом заказчицы падает в обморок. Здесь есть трагедия, но она не открытая, а закрытая, сгармонизированная, как и Грифонетто простил своих убийц. Голгофа вдалеке, не гроб, а пещера (они в нее заходят), Магдалина сидит-парит на земле, ловит Марию.

Потом он едет в Рим. Там собрались все выходцы из Урбино, приезжает в 1508г, именно сейчас папа Юлий 2 решил внешнеполитические задачи, Реноватио Рома – возрождение Рима. Наиболее масштабные проекты: перестройка базилики святого Петра, приглашает Микеланджело для своей гробницы (потом отказался, но заказал Сикстинскую капеллу). Рафаэль получает заказ Ватиканских станц. Меняются заказчики: вместо бюргеров священная элита. Грома еще нет, реформация еще не началась. Рафаэль начинает изучать античность по научному, основательно. В том числе и благодаря Риму, он создаст художественную концепцию вечного города. Именно масштаб Рима оказался решающим.

Рисунки и гравюры: сохранился его рисунок с утраченной работы Леонардо Ледо и Лебедь, рисунок с Матвея Микеланджело. Ок400 рисунков, подготовительные, наброски, но есть и самостоятельные. Гравюрами не занимался, но Маркантонио Раймондт сделал много по рисункам Рафаэля (что то менял там).

**65. Рафаэль. Фрески ватиканских «Станц».**

Ватиканские станцы, 1508-1515/17. Комнаты в Ватиканском дворце, были уже при Николае 5, а Юлий 2 выбрал их как свои апартаменты (не желал жить в комнатах Борджиа), может парадные, по совету Браманте поручил росписи молодому Рафаэлю. Внешние комнаты выходили в сторону строящегося Браманте двора. Композиции занимают стену – то есть в каждой станце по 4 фреске. Композиционная ясность и общая гармония.

Делла Сеньятера, 1508-1511г. Первая расписанная, здесь был папский кабинет (подписывал указы, может церковный трибунал, но хотели предназначить для библиотеки). Тема – духовная деятельность человека. Фрески – 4 ее области: философия (Афинская школ), богословие (Диспут), поэзия (Парнас) и правосудие (Мудрость, умеренность и сила). Однако потом программа была художественно переосмыслена. Квадрат, высокие своды. Свод: уподоблен золотой мозаике. В центре многоугольник, там небо (прорыв), ангелы держат эмблему (папы?). По сторонам 4 больших круглых аллегорических композиции: теология, юриспруденция, философия и поэзия. Где круги почти соединяются, странная форма, ее делят, получаются 2 трапеции неправильной формы: 1я гризайлью (историческая), 2я в цвете (мифологические сцены). Миций Сцефало – Кузница вулкана; самопожертвование Курциуса – Сатир, разлучающий амура и нимфу; суд Юния Брута – Победа Юпитера над гигантами; Мир августа – Амфитрита, посещающая остров Атлас. Друг с другом связаны. Это аллегория 1 из стихий мироздания: огонь, земля, небо, вода (все по порядку на пару), то есть аллегория 4х родов деятельности человека, 4 стихии. Еще от Теологии справа – Адам и Ева – идея искупления первородного греха через теологию. Юристы – Суд Соломона. Философия – справа от нее Муза Урания созерцает небесную сферу. Поэзий – Аполлон и Марсий. Жесткая продуманная, логичная система. Четко выделена архитектоника. Сюжеты, которые изображены под аллегориями тоже им соответствуют, там глобальные общие композиции: конкретное изображение. Безграничный простор человеческой деятельности, есть не только идея, но и художественное решение. Суд Соломона – влияние Микеланджело, оскульптуренность форм. Внутри композиций архитектоника решений, не нарушает, а обыгрывает реалии интерьера. Сквозные двери, длинные стены – 10м, перпендикулярно движения, торцевые – 8м, выходят во дворы (внутренний и Бельведер, который строит Браманте). Надо обыгрывать окна и двери. *Спор о Таинстве причастия (Диспут)*, 1509г (Вазари), на самом деле это *Триумф Христианской веры*. Четкие два плана (земля и небо), земля – папы (Григорий Великий с лицом Юлия Второго, Иероним, Фома, Амброджо, Савонарола, Бонавентура, Данте как политический деятель, связанный с церковью). Наверху небесная церковь – святые. Решение будет развивать и обыгрывать фрески напротив (Афинская школа). Завершает арка архитектоника за счет фигур. Подчеркивает иллюзионистическую границу. Есть постепенно развитие композиции слева направо в глубину к центру, потом рука, поднимаемся наверх, смотрим по сторонам, боковые профильные, возвращаемся к центру, идем вниз, смотрим правую часть, снова профиль и возвращаемся к центру. В подготовительных рисунках хотел сделать реальную архитектуру. *Афинская школа, 1510-1511г*, фреска связана с философией (прошлая с теологией). Полностью меняется жесткая логика прочтения композиции, нет железного соподчинения и определенного прочтения композиции. Но опять есть человек, вводящий в композицию, вбегающий мальчик. Все наиболее крупные философы античной и восточной философии – то есть вся философия во всем многообразии и сложности. Все объединено идеальным храмом (центрический план собора Петра Браманте). Достижение истины различно, но она всегда одна. Центр пустой, там только голый старик, Диоген, который не подчинен никакой системе. Платон-Леонардо (несет Тимея) и Аристотель (несет Этику). Дальше безграничность. Справа склонился Эвклид, спиной Птолемей с земной сферой, рядом Зороастр с небесной сферой (сфера, купол, арка, центричность, понятный измеряемый мир). Еще впереди Гераклид-Микеланджело, который пишет. В этом гармоничном идеальном мире разных способов познания с помощью философских систем есть и сам Рафаэль. Стена на двор Браманте (надо обыграть проем): *Парнас* – в центре Аполлон, играет на виоле, а не на лире (современный музыкальный инструмент). На горе музы и поэты, есть слепой Гомер, который диктует свою поэму Энию (римский поэт, перевел для римлян с греческого Гомера), рядом Вергилий, Данте. С левого угла женщина Сапфо (то есть внизу лирика). Представлены все сферы поэтического творчества. Ритм: поднимаемся и опускаемся. Напротив Парнаса – *Мудрость, мера и сила*. Внизу Трибониан вручает Пандефты (свод римского права) Юстиниану. И Григорий 2 Великий передает дикретарий своему кардиналу (свод церковного права). То есть юриспруденция имеет конкретику. Причем обе нижние сцены по бока от двери и в «сводиках» (вспомним Джотто). Вверху аллегории: слева дуб-сила, но и геральдическое растение Юлия 2. В центре двуликая фигура – мудрость, смотрящая в зеркало и на себя (самодостаточное), это папа. Справа узда – это мера. Путти, факел, играются и тд – это христианские добродетели.

Станца Д’Элиодоро, 1511-1154г. На своде Перуццы, 4 ВЗ композиции: Купина, Сон Иакова, явление Бога Ною и Жертвоприношение Авраама (полоска земли и синее небо, на фоне Рафаэля очень архаично). Невидимый бог – как купина – *Изгоняет Гелиадора из храма* (может аллюзия на изгнание французов из папской области); дальше *Изведение Петра из Темницы* (как во Сне Бог пришел ночью); *месса в Больсене* (как Авраам верит в Бога и причастие); *изгнание Аттилы Львом из Италии* (как спас Ноя). Это тема чудесного вмешательства неба в дела человека, но конкретный политический смысл. Уже с учениками. Здесь мир более динамичный, точка зрения снизу вверх, динамизация пространства, колорит более сумрачный и призрачный. Здесь есть конкретика. Юлий 2 под Равенной потерпел сокрушительное поражение от французов, но случайно папа был спасем, чудесное вмешательство Бога – прямая аллюзия на Гелиодора. Здесь обыгрывается Афинская школа, но тут разные материалы (камень и позолота). Там четкий центрический храм, здесь есть граница. Первосвященник молится, но не видит чуда, его вера в Бога несомненна. Фигуры даже залезают на колонны, чтобы увидеть чудо (это от кафедры Донателло?). Только крайняя левая фигура не движется, это папа Юлий 2, он наблюдает. Здесь есть обвал, ощущение полного скатывания вниз. *Месса в Больсене* – в 1263г немецкий священник хотел посетить в Рим, там остановился в Больсене, лукавый смутил, перестал верить в Таинство причастие, его облатка обагрилась кровью, снова поверил. Папа Урбан издал буллу, учредил праздник тела Христова, а это важно было для папы Юлия. Есть окно, его надо обыграть. Мессу не видит никто, но они чего то ожидают, есть движение, искаженные лица, эмоциональное напряжение, чудо даже пытается погасить пламя свечей. Единственный, кто не сомневается, папа, который спокойно наблюдает. *Изведение Петра из темницы* – оригинальное новое решение. Тоже соотносится с папой, так как еще кардиналом он был взят в плен в 1512г в битве при Равенне, но сбежал (Лев 10). Все это во сне, ночью, важна тема ноктюрна. Много источников света – месяц, заря, вспыхивающий факел, ангел. Рафаэль сознательно нарушает логику рассказа. Сначала люди обнаружили пропажу Петр, в центре ангел только явился, справа он его выводит. Есть прямые аллюзии: Сан Пьетро ин Винколи, там папа служил, там хранятся цепи Петра. *Встреча Льва Великого с Аттилой*, делали ученики, на длинной стене. Немного нарушены исторические реалии: событие произошло в северной Италии. В облике Льва Великого Лев 10 (Юлий 2 умер), сзади 2 кардинала похожи тоже, так как начали работать, когда Лев был еще кардиналом, а папой хотели изобразить Юлия, но он умер. Внизу по периметру на уровень дверей фриз, там плиты и «кариатиды» (либо гризайли, либо мраморные статую, но вряд ли, так как очень свободны).

Станца дель Инчендио ди Борго, 1514-1517г. Самая последняя, его только эскизы. Посвящена истории папства, эпизоды связаны со Львом 3 и Львом 4, что прославляет Льва 10. Лучшая фреска – Пожар в Борго 847г (рядом с Ватиканом пожар, Лев 4 перекрестил людей, и пожар прекратился). Там в глубине часть старого фасада собора Петра. Потолок вроде тоже Пеуццы (4 больших медальона, в треугольных место, там всего 8 бюстов в маленьких медальонах).

**66. Римский период творчества Рафаэля (без Станц).**

Рафаэль также продолжает писать в Риме много Мадонн, но они тут становятся более напряженными, больше внутреннего драматизма. Он сжимает и разжимает тондо, усиливает или ослабляет драматические эффекты, композиции более загружены. Вдохновение: возможно 2 круглых флорентинских рельефа Микеланджело Мадонна Таддеи Мадонна Питти (Рафаэль делал с них зарисовки).

Мадонна Альба, Вашингтон, 1509. Монументальный, совершенный, идеальный язык Станц, тондо. Изменяется роль пейзажа (меньше), фигуры укрупняются, выносятся на 1 план, сложное внутреннее движение (еще и эмоциональное – взгляд снизу вверх), ясное, спокойное, взвешенное решение. Была в ГЭ. Пирамида композиции не статична, внутреннее сложное движение. Есть подготовительные рисунки (прорабатывает идею тондо, движение от натуры к идеалу).

Мадонна в кресле (делла Седиа), 1514-15. Изначальная рама; отказ от пейзажа, нейтральный фон, почти нет пустого пространства, композиция сжата. Сложное, драматическое движение (Станца Элиодоро), втиснута в кресло.

Мадонна дель Фолиньо, 1511-12г. Впервые обращается к теме соединения 2х миров (реальный и видение), но пока они объединены искусственно, падает метеорит, ангелочек соединяет, не очень продуманно и логично – чудо не очень понятно. На заднем плане метеорит упал в дом – реальность (Сиджизмондо деи Конти, Фолинье). Мадонна на облаках, Сиджизмондо с покровителем Иеронимом на земле, нет продуманного логического решения, слишком много фактов (хочет достичь реалистичности, но идея и форма пока не сложились).

Сикстинская Мадонна, 1513-14, 265-196см, Дрезден. Заказ монахов из Пьяченцы, отказ от дерева: на холсте, тк надо транспортировать. Иллюзионизм – занавес-балдахин на подвязках – видение. Тиара на переходе с краю слева – позволяет войти. Композиция не самоцель, а важный прием для осмысления программы, пирамидальная, но нет схематичности, есть спонтанный характер (причем каждый из персонажей пирамидален). Движение снизу вверх, точка зрения издалека. Видение – Мадонна спускается, несет нам младенца, но не хочет отдавать, Мария – земной характер (мать знает судьбу сына). Там Сикст 4 и Варвара. Вроде каждый из героев отправляет вниз, но ангелочки – снова вверх; взгляд движется по кругу. А Мадонна не только спускается, но и начинает снова возноситься.

**Портрет**: Неизвестного кардинала, 1512г. Концепция ясной, гармоничной личности (даже не особо важно, кто он), 3/4, величественной и спокойной как архитектуры. Аристократический идеал, образ совершенного человека, но иной, чем в 15в. Томмазо Ингерани (Федра). Папский библиотекарь, играл Федру у Сенеки, косоглаз, но Рафаэля это не интересует – уродство не входит в систему художественных ценностей. У него человек совершенный и спокойный.

Графа Бальдасаре Кастильоне. Изменение концепции идеальной личности, человек теряет универсальность: совершенный придворный (абсолютно спокоен), внутренняя сдержанность в состоянии полного внутреннего покоя, очень тонкое колористическое решение; узнаваем. Но это и конкретная личность, и синтезирующий идеал. Он помог перебраться Рафаэлю в Рим и написал труд о Совершенном человеке.

Донна Велата, 1514г. Полностью уходит конкретика, роль типизации. Вариант портрета типа Джаконды.

Льва 10 с Людовико деи Росси и Джулио деи Медичи, 154см. Ранний пример группового портрета, но персонажи не равноценны – они атрибуты папы. Высокий социальный статус, но за интимным занятие (не понятно, парадный или камерный).

Декорации лоджии Вилла Фарнезина, 1511г. Это вилла Агостино Киджи (банкир, хотел жениться на какой то Гонзаго, но для этого не слишком знатен, потом влюбился в куртизанку и тк близок папе – тот разрешил). Главная тема – любовь. Там был Перуцци-свод (гараскоп), Себастьяно дель Пьомбо, Рафаэль и Джулио Романо – Триумф Галатеи; верхняя – гороскоп Агостино, ниже – элементы мироздания. Фреска на правом берегу, тут Этрурия, то есть Август обладает империей, как Агостино куртизанкой. *Триумф Галатеи* – истинная любовь, пронизывающая мироздание. Новое – появляется мифологическая тема. Динамика, ракурсы, напряжение. Колесница в виде раковины; Амур показывает на осьминога, которого поедает дельфин (победа любви над похотью). У раковины винт (появляются корабли с гребными винтами).

Станца дель Инчендио, 1516. Сам не делает ничего: прорабатывает отдельные фигуры для «Пожара в Борго». Искусство развивается в сторону большей напряженность, драматичности, антиклассичности. То есть в расках высокого возрождения возникает новое стилевое направление.

Ковры для Сикстинской капеллы, картоны, история Петра и Павла, сохранилось 7картонов, 9 ковров. По композиции и трактовке сюжетов больше напоминают фрески: иллюзионизм, глубина пространства, внимание к архитектуре и пейзажу. Основная проблема – как нарисовать картон, чтобы при его зеркальном отражении сохранило репрезентативность и монументальность, чтобы композиция не распалась. Поэтому в коврах большая дробность, напряженность и внутренняя динамика.

Ванная и лоджия кардинала Бибиены. Классическая структура, прямые аллюзии на свод Золотого Дома Нерона, заказчик – гуманист, изучал античные памятники.

Лоджия Рафаэля. В сторону двора Сан Домазо. Декорация на сводах, христианская декорация утоплена в антикизирующей декорации гротесков. Это 13 сводчатых пролетов ВЗ и НЗ, важны иллюзионистические трюки.

Лоджия Психеи на Вилла Фарнезина, 1518г. Вместе с мастерской. Своды и ковры, лоджия уподобляется пергале. Программа – сложный характер контаминации двух античных текстов (особенность заказа – главная идея любовь небесная и любовь земная). Агостино Киджи, наконец, женился на своей куртизанке, папа узаконил всех внебрачных детей. Связано с текстом «Золотого осла » Апулея. Низ, стены, были ковры – земная часть истории Амура и Психеи; распалубки – Метаморфоза Овидия (любовь богов). Жизнерадостная тема, но нет внутренней гармоничности. Важен не сюжет, а декоративное начало. Меркурий ведет Психею на небо, Совет богов, Свадьба Амура и Психеи.

Преображение, 1517-1520г. Драматичный контрастный колорит, нет гармонии, идеального характера, ясности. Должно было украшать Сан Пьетро ин Манторио, развитие идей Сикстинской мадонны, но там Мадонна спускалась в мир и несла в него Христа, тут наоборот, преображение земного в небесное. Четкое деление на 2ч, выделяются по степени освещенности и характеру преобладающего движения (горизонталь внизу и вертикаль в верху). Колорит напряжен, обилие фигур, нет ясного ритма – ощутим кризис.

**Билет 67. Микеланджело. Ранний флорентийский период творчества.**

Микеланджело Буонаротти (1475, Капрезе-1564, Рим). В семье подеста (обедневший дворянин, городской советник), это старинная аристократическая семья. 1488 – отдан в мастерскую Гирландайо, 1490-92 – жил и работал во дворце Медичи, посещал Платоническую академию 🡪 усвоение идей неоплатонизма. Рано распознали талант Медичи, сначала работает на них, но Лоренцо умирает (нет покровителя), сложная политическая ситуация – бежит в Венецию (1494г). На обратном пути во Флоренцию задерживается в Болонье. А во Флоренции кошмар, Савонарола, Медичи свергнуты. Микеланджело находит временное прибежище на вилле Кастелло у Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи, двоюродного брата Великолепного. 1496 –получает от кардинала Риарио приглашение в Рим.

Мадонна у лестницы (1491) – самое раннее из сохранившихся, рельеф. Маленькая, возможно для домашнего алтаря. Нежная, мягкая, построенная на нюансах обработка поверхности в низком рельефе («Мадонной в облаках» Донателло, подражание очевидно). Профиль – сходство с античными геммами. Младенец без нимба, прячется в запутанных, складках Мадонны, пропорции преувеличены. Играющие на лестнице дети на заднем плане – элементы жанровости. Меланхолическое настроение, мотив предвидения грядущих трагических событий.

Битва кентавров (1492). Из «Метаморфоз» Овидия мог ,подсказать Полициано, высокий рельеф, стремление возродить античный живописный. Различные уровни обработки материала (отшлифованный + неотшлифованный камень). В общей композиции копирует позднеантичные саркофаги, но уже есть «чуждое античности живописное понимание группы» (Лазарев). Основа композиции – треугольник: левый угол - Геракл с каменной глыбой, верхний – замахивающийся кентавр, правый – лапиф, уносящий раненого. Ни пейзажа, ни пространства, только тела. Только передние фигуры разработаны во весь рост, движение на заднем плане показано – повороты голов.

Гробница церкви Доминика, Болонья, 1495г. Статуи Прокла, Петрония и ангела со светильником, влияние патетического стиля Кверча 🡪 фигуры чрезмерно тяжеля и неуклюжи.

«Вакх» (1496-97), заказ Рирарио, но тот потом отказывается – ее приобретает банкир Якопо Галли для своих садов. Пьяный в дубощи Вакх, сатиром, пытается сохранить равновесие, опираясь на ствол дерева. Внимание Вакха сосредоточено на чаше в руках. Эффект неустойчивости, но композиционной неуравновешенности нет. Фигуры Вакха и сатира противопоставлены друг другу под прямым углом – нет единой точки обзора, рассчет на круговой осмотр. «Вакх» — «наименее самостоятельная из работ Микеланджело» (Лазарев), самая близкая к римско-эллинистической античности и самая реалистически-бытовая.

Пьета (1499-1500). Заказ кардинала Жана Билэра для его гробницы. Сейчас в сан Пьетро, место невыгодно для осмотра. Противопоставление кватрочентистским традициям: Микеланджело показывает Богоматерь в образе молодой и прекрасной женщины, а не измождённой старухи: она не ломает руки и не рвёт на себе волосы, её скорбь тихая и беззвучная, более проникновенная. Тело Христа мягко изгибается на коленях, как тело уснувшего, и будто вот-вот скатится с них. Пропорции Христа несколько уменьшены, а складки одежды Богоматери усилены 🡪 при всей своей хрупкости Мадонна становится опорой для тела, две фигуры объединяются. Контраст мягкого тела и острых складок, резкие блики отполированного мрамора, рельефное восприятие скульптурной группы, нацеленное исключительно на фронтальную точку зрения.

1501-1505г –возвращается во Флоренцию, Савонаролу уже сожгли, но напряжение, сейчас республика –борьба за власть в Большом совете (купцы-землевладельцы). 1502 – победа у купцов и промышленников, пожизненным гонфалоньером республики избран Пьетро Содерини. Несмотря на внутренние разборки и войну с Пизой, во Флоренции культурный подъём.

Давид, 150-15041г – заказ гильдии торговцев шерстью, Агостино ди Дуччо уже испортил глыбу (прозвана Гигантом), еще Донателло признавал её непригодной к доделке, однако Микеланджело взялся Снова противопоставляет идею кватроченто: Донателло и Вероккьо – Давид хрупкий мальчик, в момент триумфа, то здесь момент максимальной концентрации перед битвой; не мальчик, а могучий, великаноподобный юноша. Угловатые движения, упругие мышцы, максимальная выразительность обнажённой фигуры. В голове, выражении лица

Мадонна из Брюгге (1501-1504). Богоматерь на престоле с младенцем, многое от Нидерландов (Массейс, например) 🡪 стремление создать скульптуру-икону, предназначенную для поклонения, апеллирующую не к разуму, а к вере. Отсюда – ощущение застылости, отрешенности торжественной недоступности. Через фигуру Мадонны строгая вертикаль, пропорции младенца сильно увеличены с учетом точки обзора (снизу вверх). Статуя куплена представителями фламандской купеческой семьи Мускрон и подарена ими собору в Брюгге, став единственной статуей Микеланджело, при его жизни вывезенной из Италии. Сохраняется единый блок камня. Он вроде уже и самостоятельный, не грудной, стоит между ее ног – словно не хочет выходить в этот мир.

Тондо Таддеи (1504-1506). Сюжет почти жанровый: Иоанн Креститель протягивает младенцу Иисусу пойманную птичку, но младенец в испуге прижимается к матери, которая наблюдает за игрой детей. Лиричность, интимность, жизнерадостность. Сравнительно небольшие размеры. Заполнение пространства тондо по краям с пустым центром. Гибкий композиционный ритм, контраст обработанной и необработанной поверхности (техника non finito), высокого (фигуры детей) и низкого (складки одежды богоматери) рельефа.

Тондо Питти (1503-1505). Принципиально иное построение композиции. Форме тондо противоречит строго вертикальная композиция: фигуры вырастают и перерастают чуть неправильную по форме раму, пространство тондо становится для них неудобно, тесно, жаждут вырваться. Фигуры в технике non finito, но более чётко, чем на тондо Таддеи, больше сходства с мадонной из Брюгге: вертикализм, иконность, сосредоточенность.

Мадонна Дони (ок. 1507). Единственное сохранившееся станковое произведение Микеланджело. Принципиальный спор с Леонардо, закончившим к тому времени картон святой Анны: у того мягкое сфумато, здесь стремится утвердить принцип «лучшая живопись – это живопись, похожая на скульптуру». Несколько мужеподобная Мадонна принимает младенца из рук лысого Иосифа (сидит фронтально, к нам, поворачивается назад, чтобы его принять). На заднем плане – 5 обнажённых фигур (нет смысловой роли, но создают впечатление пластичности. Усиливают движение от краев к центру). Однако заказчик картину не оценил и купил её по цене меньше назначенной.

Битва при Кашине. С Пизанцами, это типичное соревнование с Леонардо (тот вернулся из Милана во Флоренцию только, ему этого не простили). Для палаццо Веккьо, оба не были закончены (Л – плохой состав красок, погибла, М – не пошел дальше картона, пропал, только копии). Тут принципиально наперекор Леонардо, у того кульминационный момент драмы, показ, что любая война – это плохо; а М – бытовая сцена, солдаты купаются, известие о прибытии врага, быстро собираются. Бытовая сцена без жанровых деталей, сюжет отступает перед стремлением художника изобразить движение, словно в скульптуре, обнажённых тел. Нет центра, нет главных и второстепенных фигур, непрерывное движение захватывает всё пространство картона.

Матфей (ок. 1505-1506). По заказу шерстяного цеха должен был выполнить скульптуры 12 апостолов, успел только грубо обтесать Матфея. Оформление главного принципа в дальнейшем творчестве Микеланджело –цельность каменной глыбы. Благодаря незаконченной скульптуре можно проследить сам ход работы: в отличие от более ранних скульпторов, которые охватывали скульптуру кругом, Микеланджело шёл в своей работе по слоям, спереди в глубину. Отсюда – замкнутость, сосредоточение главных пластических признаков фигуры на передней плоскости, фронтальность. Матфей будто пробуждается, восстаёт из мраморной глыбы. Мотив борьбы духа с сырой материей. Резкая игра контрапостов, стремление показать не только движение телесное, пластическое, но и духовное.

**68. Микеланджело. Роспись свода Сикстинской капеллы.**

Сикстинская капелла — бывшая [домовая церковь](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%94%D0%BE%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%8F_%D1%86%D0%B5%D1%80%D0%BA%D0%BE%D0%B2%D1%8C) в [Ватикане](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B0%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D0%BD), построил Сикст 4. Раньше тут обирался папский двор, Сикст хотел укрепить постройку (угроза от Мехмеда 2 и от флорентинской Сеньории Медичи), проект Баччо Понтелли, работы под руководством Джордже де Дольчи. Папа из нищенствующего ордена, капеллу тоже захотел простую, даже алтарь не выделен. Через 2г после заговора Пацци папа сблизился с Лоренцо Медичи, пригласил группу флорентинских художников в Рим, те вместе с умбрийскими мастерами в 1481-1483г украсили стены (Боттичелли, Перуджино, Козимо Росселли с помощниками Пинткриккьо, Синьорелли, Гирландайо, Пьеро ди Козимо). Там было много портретных фигур, из 16 фресок сохранилось 12 (история Христа и Моисея). Прибавились портреты пап, а на алтарной стене фреска Вознесение Богоматери (потом там Суд). Не поменяли характер архитектуры, много живописных деталей – воспринимались как ковры. Плафон был не расписан (может там звездное небо).

1508г – после примирения Юлий 2 поручил его роспись Микеланджело (когда о возвращении работы над гробницей не могло быть речи). Тема – Сотворение мира. В 15в плафоны украшались орнаментальными панно, там оставляли место для росписей. Микеланджело сделал по другому: связал архитектуру подлинную с написанной (парящий в воздухе каркас), раздвинул границы ввысь. Но ему не хотелось имитировать архитектуру, как Мантенья и Корреджо, плафон стал независимым художественным пространством.

Есть сходства с гробницей Юлия: 3 зоны: 1) низ-пьедестал – фрески в распалубках и люнетах (приглушены по колориту и пластике, посвящены предкам Христа). Царит материальная тяжесть и непросветленное сознание. 2) дальше архитектурное обрамление, парит, там нагие юноши (несут гирлянды с изображениями герба дома делла Ровере). В образовавшихся оформлениях между окнами пророки и сивиллы, вместо колонн (над которыми как раз юноши) там по паре обнаженных фигур, белые. А в пространстве над распалубками, получается 2 треугольника, там темный фон и по 2 золотистые фигуры, в разных позах. 3) наверное, это непосредственно сам плафон (по Дворжаку не понятно, можно 1яр делится на 2).

Распалубки – предки Христа (еще было 2 распалубка на алтарной стеной, но их уничтожили из-за страшного суда). Люнет: разные фигуры, оттенки материнской нежности, контрасты жизни и тд. Они по сторонам от окна, как правило по 2 фигуры в люнете (редко больше), часто они как в гробнице съезжают по сторонам от окна (Дворжак: жизнь активная и жизнь пассивная). По 4 сторонам в распалубках-парусах сцены избавления еврейского народа от страданий: Медный змий-Наказание Амана; Юдифь и Олоферн-Давид и Голиаф. Змий – есть спокойные персонажи, есть переплетенные в клубок (кривизна свода), есть такие, что лежал, которые уже оплел змей, но они статичны, тк опираются на сторону треугольника. Есть свободное пространство-небо, почти по центру. Наказание Амана (распятие) – оформлен как триптих: Артаксеркс приказывает почтить Мардохея, он распят, Эсфирь его обличает. Хотя распятие – вертикальная вещь, это не по середине, роспнут на суке – не крест, плюс, он обращен на нас, 1 рука вперед, 2я назад, то же с ногами. В итоге получается, что он будто летит на нас (чем то похож на титана, поддерживающего свод). Первая сцена за столом слева и в глубине, а вот правая интересна. Есть стенка и проем (то есть половину фрески – это архитектура), там человек на кровати приподнимается/изгибается и пальцем четко на Амана показывает, 1н сидит на приступке, 2й выходит к роспнутому. Давид и Голиаф – сзади белая палатка (выталкивает фигуры), Голиаф по диагонали к нам лежит, на нем Давит замахнулся и вот-вот отрубит голову – это все четко по центр распалубка. Юдифь и Олоферн – действие справа налево; опять же архитектура, для нас разрез; справа Олоферн лежит на кровати уже с отрубленой головой. Юдифь выходит из палатки, она по центру распалубка, будто переступает через пропасть (ниже просто обрыв), перед ней служанка, на голове несет блюдо с головой, Юдифь его прикрывает, но оборачивается назад. Впереди еще спящий охранник. Лиц девушек не видим.

Дальше то, что над распалубками. Там по 2 обнаженных бронзовых фигурки, задумчивые(как персонажи сцен), охвачены печалью и сомнением. Пророки и сивиллы в сложных позах и ракурсах, иногда еще кто то появляется. Сивиллы и пророки – это силы разума. Это же касается и обнаженных юношей (сидят над колоннами, поддерживают гирлянды и гербы делла Ровере), прославление чувственности, античности, молодости. То есть четкое, архитектурное, тектоничное оформление.

Плафон: всего 9 сюжетов, 5 малых (их обрамляют как раз юноши и архитектура, а 4 больших, самых главных. По торцовым сторонам еще Захария и Иона в архитектурном оформлении. Так как на стенах Моисей и Христос (как они дали людям закон), на потолке должна быть жизнь до принятия закона, это эра до искупления. Иконографически темы древние (мысль вообще характерна для средневекового сознания), но воплощение ренессансное, раньше они были застывшими изваяниями-свидетелями, а сейчас стали действующими лицами. У Гиберти – они репрезентативные фигуры, у Кверча и Мелоццо де Фарли – у них есть духовное напряжение, у Микеланджело – избранники Бога, герои духа.

Сивиллы и пророки: Эритрейская, слева под Давидом и Голиафом – планировалась как вступление к галерее; вверху справа путти зажигает ей огонь, тк она читает книгу. Захария – по центру между Юдифью и Давидом. Раньше молодой, сейчас почтенный старец, нет глубины и движения. Сивилла Персидская, над Наказанием Амана – старуха, близко подносит книгу к глазам, трехчастный поворот, этим показано напряженное чтение. Сивилла Ливийская, над Медным змием – египтянка (желтое платье, тюрбан), резкие контрапост ноги вбок, спиной, голова повернута; сидит, но кажется, что она встает и захлопывает книгу. Дельфийская – гречанка, свиток открыт, но смотрит ошарашено в сторону. Иезекиилю видение смерти – охвачен ужасом. Иона без книги/свитка, единственный, изображен, когда его выплюнуло чудовище морское (провозвестник Спасителя). Все персонажи похожи на античных, но здесь физическое и духовное начала вместе – идеальное тело Греции и духовная абстракция средних веков.

Плафон: Опьянение Ноя, Всемирный потоп, Жертвоприношение Ноя; Грехопадение и Изгнание, Создание Евы, Создание Адама; Отделение суши от вод, Создание солнца и планет, отделение света от тьмы. Опьянение – малая, как будто в амбаре, 4 обнаженных тела, 1 показывает, 2й прикрывает, это не героика. Потоп – большая, люди в 4х группах (герои именно толпы, а не отдельные люди) создают 2 перекрещивающиеся диагонали (как будет в барокко). С другой стороны – Отделение света от тьмы, малая, розовая фигура, буря складок. Фигура (бесформенная, это персонифицированная сила) по диагонали, занимает все пространство и не помещается, с одной стороны свет, с другой тьма. Создание светил – большая, молниеносное движение. Древний прием – Бог показан 2р (влетает и вылетает, сверкает пятками). В средние века это надо для повествовательности, а здесь для ощущение беспрерывности, вездесущности. Отделение суши – малая, движение слегка стихает. Бог вплывает (его ноги еще не в картине), диагональ, но спокойная; его по сторонам будто поддерживают 2 путти. Нет деталей вообще. Сотворение Адама, большая, 2 массы противопоставлены друг другу (неподвижная тяжелая земля и Адам и зыбкое небо с Богом). Не лепит из глины (обычно), а протягивает руку. Сотворение Евы – малая, фигуры образуют треугольник: Бог стоит, Адам спит (голова чуть приподнята), а Ева выходит (разгибается) по диагонали. У нее молитвенные руки, Бог ее наставляет. Изгнание – большая, 2 сцены, пейзаж чуть детализированней где камни, но вообще упрощен (ничего лишнего). Фигуры также упрощены.

Итог: Это не исторический отчет. Это героическая общечеловеческая эпопея. События – не простые факты из Библии, а воплощение духовных и физических сил, придающие смысл человеческому бытию. Если в надгробии Юлия 2 замысел – величие отдельной личности, то здесь – памятник человечеству. Роспись плафона капеллы – источник реформы живописного стиля (хорошо, что Микеланджело написал, а не скульптуры сделал, а то она бы еще нескоро произошла). Здесь архитектура помогает, а настоящая роль у живописи (нарисованной архитектуры), причем потолок сразу поражает, а не отдельными фресками.

**69. Микеланджело. Капелла Медичи.**

Капелла Медичи, 1520-1534г, в церкви Сан Лоренцо во Флоренции. Микеланджело приехал во Флоренцию в 1514г, тк Лев 10 Медичи поручил ему новый фасад Сан Лоренцо, но на реализацию масштабного проекта не хватило денег, он заглох со смертью папы. Чтобы не оттолкнуть художника от семьи кардинал Джулио Медичи поручил не доделывать фасад, а пристроить часовню (новую сакристию), работа начались в 1519г. Заказ в связи со смертью Лоренцо Урбинского в 1519г (внук Великолепного), который должен был покоиться рядом с дядей Джулиано Немурским (сын Великолепного), умер в 1516г (он последний наследник-мужчина Козимо). Еще хотел поместить туда надгробия обоих пап-Медичи, но передумали. Решили объединить захоронения младших герцогов с гробницами Лоренцо Великолепного и брата Джулиано под одним сводом в Новой Сакристии (то есть похоронено 4 человека). Не была закончена, так как Медичи изгнали в 1527г, а когда они вернулись – отказался.

Замыслы: 1) Свободно стоящая гробница по центру – нарушит литургию. 2) Двойная пристенная для младших. 3) Слева и справа от алтаря младшие, а старшие напротив алтаря, там же Мадонна, Косьма и Домиан.

Капелла: за образец старая сакристия Брунеллески, но увеличил высоту, добавив окна (оптически сужаются к верху). Вместо зонтичного купола сферический (Пантеон), гробницы вдоль стен. Еще есть барабан и фонарик, что будет развиваться в Сан Пьетро. От Брунеллески отличается и оформление – язык усложняется (больше членение, много ниш). Стена, живущая своей жизнью, это еще из Рима. Все формы втиснуты в небольшие простенки – опыт библиотеку Лауренциано, главный свет сверху (как в Пантеоне, выгодно для пластики).

Усыпальница: сейчас квадрат 12м. Первоначально центрический проект, хотел установить 4 гробницы по сторонам от 5й (идея напоминает ранний проект усыпальницы Юлия), при этом, надгробия должны были стать «мавзолеем», а скульптуры украсить «фасады». Серия рисунков из Британского музея показывает, что решение о передвижении скульптур поэтапно, в конце концов, решили поместить парные надгробия вдоль противоположных стен. Стены разделены на неравные 3яр, 1ф чрезвычайно динамичный в пластическом и тектоническом отношениях; более спокойный; арки и купол.

Микеланджело наотрез отказывался делать портреты, поэтому и герцоги – обобщенные, идеализированные лица (действенное и созерцательное), это тема бессмертия.

Гробницы: пристенные, почти симметричны. Над каждой усыпальницей в стене 3 ниши, они связаны горизонтальным антаблементом и увенчаны люнетом. Статуи герцогов в центральных нишах (простая прямоугольная коробка), а боковые ниши – не глубокие, зато лучковые фронтоны на консолях. На гробницах по 2 фигуры. У Джулиано День и Ночь, *Ночь* восходит к несохранившейся статуе Леды с античного саркофага. Полностью отшлифована, кроме волос (плюс есть символы – сова). *День* – мужчина, тело отвернуто, лицо к нам, кажется не проработанным и не законченным. Хочет, но не может подняться. Лоренцо: Утро (ж) и Вечер (м). В свободных позах – скрывает тяжесть материала. *Утро* – вроде бы сила и подъем, но изможденная фигура, бессильная; на всем печать смерти, духовное обновление почти не возможно. Головная повязка растворяется в мраморе – мертвая материя продолжает живую. Сползает, ноге не на что опереться. Фигуры будто в прямой инверсии: Ночь пробуждается, а День уходит в небытие. Для Лоренцо очень важна тень, он опустил голову и реальная тень стала духовной (он сошел с ума).

Хотел: над надгробием Лоренцо разместить гирлянды, доспехи и 4 фигуры скорчившихся мальчиков. А треугольные композиции (хотя неуверенные, тк они сваливались) дополняли лежащие на полу фигуры речных богов (совсем отказались). Над надгробием Джулиано путти должны были держать большие раковины, а в люнете фреска. Кроме того, еще алтарь, Мадонна с младенцем и 2 врача (Косьма и Дамиан – небесные патроны Медичи).

Мадонна: Оба герцога смотрят на статую Мадонны с младенцем, которая в центре стены напротив алтаря в окружении святых (в капелле главенствующее положение). Над ней хотел люнет с фреской Воскресения. Мадонна заступница, но она смотрит вниз, а младенец приник к ней, он не хочет идти в этот мир. Дворжак: должно было быть 4 надгробия, а Мадонна для кого то из них, а не сама по себе. Судя по наброскам Джулиано должен был с мольбой обращаться к Марии, а она вторить благосклонным взглядом, но после смерти Лоренцо он изменил решение: Джулиано тщетно просит о помощи, тк ни Мария, ни младенец на него не смотрят. Холодный и неумолимый рок, не оставляет надежды, это не христианская идея, но она беспокоила Микеланджело. Вообще, она самая необыкновенная, не принадлежит ни к 1 типу Мадонн, ближе к сивиллам из капеллы (замкнутая, неприступная, проникнута чувством безразрилия).

**70. Микеланджело. Гробница папы Юлия 2.**

Усыпальница в Сан Пьетро ин Винколи, договор заключен в 1505г (для нее Микеланджело и пригласили из Флоренции), завершена в 1545г, всего 6 проектов, но он постоянно что-то менял, так и не закончил. Сначала предложил отдельно стоящий монумент, в основе образ мавзолея в античных традициях (а еще мог ориентироваться на французский Сен Дени). Сначала хотел поместить в сан Пьетро, но это бы все разрушило, и снова заставило обратиться к планам перестройки.

Проект: свободностоящая, 7х11 по основанию (или 6х9м), 46 скульптур из мрамора и 6 бронзовых рельефов; прямоугольник, а внутри овальное помещение. Гробница должна была олицетворять 3ст подъем от земной жизни к вечной. Сначла: внизу Павел, Моисей и пророки (символы 2х путей достижения спасения), а вверху2 ангела, несущие в рай Юлия. Потом: низ – пленники, 2яр – сивиллы и Моисей, 3яр – жизнь активная и созерцательная, сверху фигура папы. Но Юлий умер, глубина – 8м, пристенная. Внизу виктории и пленники; Моисей, сивиллы и Павел; жизнь активная и созерцательная, Мадонна в мандорле – динамичнее, это тема движения. Синтех христианства и классики. По Дворжаку (кондиви): внизу нагие скованные фигуры (свободные искусства?); дальше 4 колоссальные фигуры (Моисей, Павел, жизнь деятельная и созерцательная)+ бронзовые рельефы, дальше саркофаг, который поддерживают Небо и Кибелла.

**1**. В 1505г он много был в Караре, чтобы отобрать мрамор, но потом у папы меняются приоритеты – в 1 очередь собор Петра (может под воздействием Браманте). Микеланджело чувствует себя обманутым, папа не дает аудиенций и не выделяет деньги, тот в гневе возвращается во Флоренцию. Но случайная встреча с папой в Болонье (1507г)– заказ бронзовой статуи папы. Он возвращается в Рим и по настоятельной просьбе начинает работать над сводом Сикстинской капеллы. Возобновил и работу над гробницей.

**2**. В 1513г папа умирает, новый договор – потребовали пристенную. К 1516г закончил Умирающего и Восставшего рабов и Моисея (рабов подарил Роберто Строцци).

**3**. в 1516г подписан 3 проект, масштаб сокращен наполовину (и она уже). В нишах уже не скульптурные группы, а отдельные фигуры. Верхняя часть перепроектирована – ярус, разделенный полуколоннами, между которыми 4 сидящие статуи. Еще есть статуя Победы (но может и не сюда предназначалась). Одновременно по настоянию Льва 10 он начинает работать над фасадом Сан Лоренцо во Флоренции, снова работа отложена. Потом в 1527г Медичи изгоняются из Флоренции.

**4**. 1525г, уже должен ограничиться пристенной гробницей, традиционной для эпохи.

**5**. 1532г – представлен очередной проект гробницы, снова не выполнен, так как Клемент 7 поручает Страшный суд (заканчивал уже при Павле).

**6**. 1545г (или 1542г)– подписан окончательный договор. Из него исключались все сделанные скульптуры, кроме Моисея, статуи рабов предложили заменить аллегориями Жизни деятельной и Жизни созерцательной (их персонификации Данте видел в библейских сестрах Лии и Рахили). В нынешнем виде завершена в 1545г. Он успел сделать только 3 статуи – Моисей, Рахиль, Лия. Установили в ин Винколе (служил при жизни), а не в соборе Петра (как планировалось). Центральная статуя – Моисей, в определенном стусле и духовный и физический портрет Юлия. Раньше считалось, что он его изобразил в момент крайнего волнения, когда скрижали разбились, но сейчас считают, что это момент, когда Моисей услышал, что ему не суждено увидеть землю обетованную. Это пророчество разрушило жизненные планы Моисея, что напоминает Юлия 2, который так и не смог объединить всю Италию под властью Церкви. Над Моисеем мраморный саркофаг. Там фигура папы, по Вазари – это работа Томмазо Босколи (ученик), но кто то считает, что это Микеланджело. Вообще он не лежит, а приподнимается и смотрит на нас.

**Моисей**: должен был быть наверху, смотреть сверху, усилена вертикаль торса, сильный поворот (внутренняя скованная энергия).

**Умирающий раб**: нет сокращений (должен был быть снизу), борьба жизни и смерти, символ человеческого существования – невозможно одержать победу, нет сил для движения.

**Восставший раб**: каменный блок не нарушен, фигура не может вырваться, несмотря на все старания. Это и победа и поражение одновременно (характерно для поздних работ).

**71. Поздний Микеланджело: живопись, скульптура, рисунки.**

Это произведения с нотами маньеризма, открывающие новый период разочарования в философии гуманизма. Он застает крушение идеалов высокого возрождения. В Риме его главная работа – архитектура, меняется. Есть активный Микеланджело (следит за строительством, делает проекты), но есть и другой – одинокий (раздвоение личности). В последние годы это одинокий мастер, который в одиночестве лепит скульптуры в своей мастерской; потерял друзей и любимых, старый больной старик. Школы Микеланджело в полном смысле слова не существовало. Зато есть круг подражателей Микеланджело: Себатьяно дель Пьомбо, Даниеле да Вольтерра.

«Страшный Суд», Сикстинская, 1537-1541г. Заказ Климента 7, приехал в Рим, чтобы работать над ней и гробницей Юлия 2. Перед этим: Сикст 4 в 1480-х заказал циклы из истории Христа и Моисея на стены, Юлий 2: 1508-12 заказал Микеланджело потолок, Лев 10 – шпалеры по картонам Рафаэля ок1514-19. Климент 7 вскоре умер, однако Павел 3 не оставлял капеллу, снова обратился к Микеланджело (тот работал над гробницей и оттягивал капеллу). Часть фресок по указанию Павла 3 должна была быть записана новыми (там было Вознесение Марии). Кроме того, изменена конфигурация алтарной стены (уклон внутрь помещения), заделаны 2 окна, у убраны еще 2 распалубка. Он вернулся другим человеком, в композиции отошёл от традиционной иконографии. Условно ее можно разделить на 3ч: **1**) Верх – летящие ангелы, с атрибутами Страстей. **2**) Центр — Христос и Мария между блаженными. **3**) Низ — конец времен: ангелы, играющие на трубах Апокалипсиса, воскресение мёртвых, восхождение на небо спасённых и низвержение грешников в Ад. Количество персонажей «Страшного суда» — немногим более 400. Это колоссальная фреска, ее *постулаты*: античность побеждена, ей больше нечего предложить; локальная и временная обусловленность преодолена; пространство – не ограниченное материальное явление и оптический эффект, а антитеза материального начала, не поддается художественному изображению, понятно только через тела, которые в нем существуют. Новое представление о роке, извечная трагедия человечества. Персонажи нечеловечески борются за судьбу, но есть высшая сила. Повлияло на все последующее итальянское искусство. Верхние ангелы вписываются в 2 люнета, которые получаются из-за свода. Голубой фон, земле отведено ничтожное место. Фигуры скульптурны, обилие поз и ракурсов, так как это небо – они все летают к нам и от нас, демоны утаскивают грешников, но те не падают, а будто даже немного сопротивляются. Есть одна фигура, мужчина, фас, немного присел, обвит змеями, но 1 рукой обнимает себя, 2й прикрывает часть лица. Он стоит на облаке, снизу за облако кто то схватился. Очень известен. Христос не похож на прежних, он молодой атлант, но здесь пессимизм – этот мир не стоит спасать. Он смотрит вниз и вбок, перед собой выставил руку, Мария чуть пониже, приникает к сыну, но отворачивается, тоже не смотрит на грешников, будто пытается от них защититься. Рай очень странный это не блаженство, это труд – люди помогают друг другу – кто то взбирается, кто то тащит другого на веревке. Ангелочки маленькие, 1 указывает пальцем, другой открывает руку, но они не возносят (сам должен). Есть 1 фигура, которая достигла рай – половина торса растворилась в кромке неба.

Капелла Паолина, Апостольский дворец в Ватикане, 1542-1580г. Заказ Павла 3 (4?), две фрески. *Обращение Савла* (Падение) – левая стена, абстрактный пейзаж (если без фигур, то прям 15в, но с фигурами диспропорционально). В итоге пространство трактовано только фигурами. Идеи контрреформации набирают силу, надо прославить своего авторитета. Савл римский гражданин, тут он падает с коня и на него снисходит свет, он обращается в христианство, становится Павлом. Савл показывается слепым – он должен прозреть. Опять же тема потенции героического деяния, он еще прозреет, и он еще совершит героические деяния. К тому же, в этой ситуации Савл остается один, Микеланджело перерабатывает интересную для него тему одиночества героя. Фигуры делятся на две группы – земную и небесную. Персонажи – сплошной падающий занавес. Все они вписываются в плоскость (но при этом не являются рельефом), это сделано для передачи ощущения непознаваемости, растворения масштабов, потери чувства расстояния. Христос – не богочеловек, а принцип, метафизическая сила. Борьба Павла еще продолжается. Расп*ятие Петра* – правая стена, это было в яме, где сейчас Темпьетто. Нет излишних подробностей, но пейзаж узнаваем – Сабинские горы. Распятия Петра – трагический героизм, один, вокруг противники, а не сочувствующие. Только некоторые в раздумье (причем эмоции не у каждого, а у группы). Еще одна тема – разработка пластического образа человеческой фигуры. Это опять же героизм, который не может освободиться. Это нерасчлененная бессвязная масса, краски ограничены; нет цельности события, единой точки наблюдения – выбрал старинную событийность. Нижние фигуры перебиты нижней кромкой фрески, но это не создает пространственной иллюзии.

Снятие с креста (или Пьета), Флорентинский музей, 1545-1555г. Разбил, ученики склеили, может делал для своей гробницы. Тема Пьеты и в юности, здесь расширил до 4х фигур – Мария, Христос, Магдалина и Некадим (?), у него автопортретные черты. Усиливается обвал тела. Главный взгляд – боковой. Это идея смерти Христа с одной стороны, и воскресение с другой. Снимает контраст между живым и мертвым телом. Вельфлин: у него задача сочетать в одной группе 2 тела в натуральную величину и тихое элегическое настроение. Ощущение блока из которого быстро вытащили фигуры. Нет мощных контрапостов, порывов движений, раскованных сил. Спокойствие достигается не за счет грамотного распределения между нагрузкой и опорой. Главная не Мария, а Христос (то, как он изогнут, напоминает треченто и раннее кватроченто), который как будто надломлен. Две вертикали – физическая мука Христа и душевная боль Марии. Над ним не Мария, а возвышающийся старец (как в распятии Петра).

Пьета Рандонини, Милан, кастелло Сфорцеско. Здесь полностью нет контраста живого и мертвого тела, Мария одна, не может поддержать спадающее тело. Он все больше стесывает камень, это эмоциональное переживание смерти. Есть и момент объединяющий одного и другого.

Рисунки: волнует его и тема Распятия, делает несколько рисунков для Виттории Колонны, своей знакомой (вообще это для статуи). Она входила в кружок, который объединял знатных образованных людей, которые хотели реформировать католическую церковь на пути католицизма внутри самого католицизма. То есть проблема веры и религии. В этих рисунках постепенная метаморфоза творческого метода. Он все больше пытается трансформировать материю, пытается внести духовное состояние. Но дух достигается предельной дематериализацией объема, здесь даже нет контура, он колеблется. Иногда рисунки просты, это 3 фигуры, как правило, формы редуцированы, смутно угадываются, а не прочитываются. Это просто тело, повешенное на кресте, нет ракурсов и тд.А иногда они очень интересны. Например, на 1м он на кресте, но несколько извивается, будто пытается от него оторваться, смотрит в небо Это уже старик, который думает о смерти, который понимает, что она уже пришла, ждет ее и страшится.

**73. Маньеризм в Тоскане.**

В к15в в Тоскане Пьеро ди Козимо, Гирландайо, Боттичелли, но статус ведущего художественного центра утерян, к тому же политика: Савонарола, республика, потом деспотия Медичи.

**Римский маньеризм**: Джулио Романо – палаццо Те и станца Константина-Понтификов (предельная конкретика и актуализация, много иллюзионизма). Пирино дель Ваго, из Флоренции, сложная судьба и уязвимый характер. Уезажл во Флоренцию и Геную, но главные работы в Риме – помогал Рафаэлю в Лоджии, декорирует церковь над Испанской лестницей, помещения Замка святого Ангела. В Замке меняется принцип декорации (дробная, сложная, развитая), разные уровни реальности. Развитие маньеризма от простого к сложному.

**Ранний Тосканский маньеризм**: 2 художника показывают, что Флоренция готова к маньеризму. **Фра Бартоломео**. 1472-1517г, тосканец, монах монастыря Сан Марко (ездил в Венецию и Рим). Нет классической ясности, влияние Рафаэля и Леонардо, переход от повествовательности и миловидности к драматическим приемам.

Благовещение из Вольтерры, 1497г. Типичная иконография и формат, но игра пространственными эффектами (утрированные жесты (проецируются на плоскость стены), прорыв). Сложность движения вдоль и в глубину.

Мистическое обручение святой Екатерины, 1511, Лувр и Флоренция 1512г. Есть нужный набор элементов (видение, конха, постамент, ангелы с занавесом), но все усиливается постепенно, меняется и колористическое решение, некоторые фигуры выдвигаются на 1 план.

Снятие с креста, Питти, 1517г. Закончено Бурджаальини (второстепенный). Сознательная экзальтация религиозного чувства, нет гармонии, повышение эмоциональности. По сути, разработка одного карминного тона.

Портрет Савонаролы. Делает после смерти проповедника.

**Андреа даль Сато, 1486-1530г**, учился у Пьеро ди Козимо, влияние Леонардо, Микеланджело, Фра Бартоломео, ездил в Париж. Но он наиболее гармоничная и утвердившаяся фигура – пример флорентийской живописи высокого возрождения. Есть величавая возвышенность, композиции музыкальны. Дымчатая светотень, сфумато. Его персонажи лишены ясности Рафаэля, у них печальная, поэтическая задумчивость. Мастер подлинного монументального чутья.

Сантиссима Аннунциата, 1514г, есть клуатр-двор перед входом (древность и святость) еще 15в, много мастеров, его – Рождение Марии (недавно делал такую фреску Гирландайо – хор церкви Санта Мария Новелла, уподобление действительной реальности, кватрочентистская повествовательность). Вынужденный формат, но даже в рамках него он упрощает композицию – более ясная, спокойная, четко построенная. Выделение персонажей на переднем плане, масштабность решения, соподчинение фигуры и архитектуры, внутренняя архитектоника.

Мадонна с гарпиями, 1517г. Алтарный образ, Сакро конвертационе. Мягкая поэтическая одухотворенность, разряженная композиция, паузы, ритм не выражен, эмоциональная отрешенность, но монументальность. Мадонна с младенцем, Екатериной, Елизаветой, Иоанном. У Рафаэля вертикаль, пейзаж, много пространства, ясность осмысления и прочтения, поэтичность. Здесь тоже пирамида, но нет пейзажа. Фигуры сбиты в тесную композицию, затеняют друг друга, а не перетекают. Дымчатая светотень.

Монастырь Скальцы, 1509-1526г. Житие Крестителя, влияние Микеланджело: золотистая гризайль, разница фактур и приемов, уровней реальности.

Тайная вечеря, монастырь Сан Сальди, 1526-1527г. Тайные вечери (кроме Леонардо) все во Флоренции – соревнование и цитирование. Использует опыт Леонардо, но нарушает логику расположения в интерьере (спускает фреску). В окнах есть зрители, усиливается иллюзионизм. В рисунках прорисованы позы тела, которые мы не увидим (под столом).

Его портреты написаны всегда в энергичной, широкой живописно манере, полны движения (внутреннего и психологического). Портрет жены. Момент духовно близости, показывается и духовный мир модели. Есть и влияние Джаконды, но здесь размышление, грусть. Нет рук – нет движения. Поза спокойная, но динамика внутри. Портрет скульптора, 1517-1518г. Новое понимание портретного образа личности. Фактура ткани и мрамор, и там, и там беловатое, но разное. Драматический мир. Портрет дамы с томиком сонетов Петрарки в руках. То есть, портретный образ строится исходя из атрибутов. Это любовная лирика, показывает место, которое хочет процитировать.

**Маньеризм**: в раннем программная анти классичность, импульсы из Рима. Сейчас Флоренция – все таки провинция (нет возможности реализовать некоторые решения). Усталость стиля (характеристика).

**Якобо Каруччи (Пантормо**), 1494, Понтормо-1557г, Флоренция. Учился у Козимо Роселли и Мариотто Альбертинелли (этот часто бросал живопись и увлекался ремеслом трактирщика). Нежный, деликатны, меланхоличный. Фра Бартоломео и Сатро – влияние. Но довольно быстро свой путь. Он мечтатель, замкнутый, склонный к одиночеству (болезнь), комплекс неполноценности (он себе голубятню построил, где прятался о людей, там даже убиралась приставная лестница). Это еще и мастер, который вел дневник – идея рефлексии. Он переживает кризис высокого возрождения, очень скоро уходит в сторону маньеризма.

Сантиссима Аннунциата, Встреча Марии и Елизаветы, тема популярна. Лестница – духовное возрождение, трон возвышается. Там много персонажей, они связываются с поверхностями. Условная композиция, но все большее отхождение от гармоничного строя, от пластической красоты. Артикуляция взгляда, сведенного к одной точке. Для него важна статичность лица (что усиливает анти классичную составляющую). Рядом (или напротив) фреска Алессо 15в.

Декорация вилы Медичи в Поджо Окайано. Квадрат, в глубине зал, перекрытый цилиндрическим сводом, именно его расписывают. Освещение только с 2х точек – на торцовых стенах круглые тондовые окна. Свет друг на друга, из одного источника. Большая драматичная динамика на длинных стенах. Сложная, эзотерическая декорация, которая прославляет Медичи. Эта тема уходит в загородный дворец предназначено для узкого образованного общества. Главная идея – возвращение Золотого века (ее уже проигрывали, Козимо, Лоренцо Великолепный). Оттовиано Медичи – надзор, первую программу написал Паоло Джойо (на службе у будущего Клемента 7). Прославляются не современники, а эпоха Козимо и, в большей степени, Лоренцо. Сначала пригласили Франча Пиджо, Андреа дель Сатро, но потом умирает Лев 10, Пиджо, Сатро, тогда программа меняется. Тогда приглашается Винченцо Барджини (автор программы), Алессандро Аллори (художник). Возвращение Цицирона на Капитолий (сюжет придуман), Дары Юлию Цезарю – первый художники. Пир в доме Сифанцы, выступление Тита Фламина перед греками – Алессандро. Пантормо – 4 сезона (золотой век), Геркулес и Фортуна перед садом Гесперид. *Фреска с Капитолием*, там стоит храм Юпитера Капитолийского (есть и часть строящегося храма Петра). Есть целый набор античных штук. Это 1434г – возвращение Козимо Старшего из изгнания в Венеции во Флоренцию – это их триумф. Все римские эпизоды – это эпизоды республиканского Рима. *Дары Цезарю*, все сложно, такого эпизода не было. Все сделано ради жирафа, который где-то в глубине. Мы знаем, что первый жираф появился в Риме при Цезаре, а во Флоренции при Лоренцо. Изобретение сюжета только чтобы показать величие и значение Лоренцо. Лоренцо и Юлий, и Август (тому парфяне принесли дары-штандарты легиона Красса). Понтормо, *Аллегория Осени*, аллегория 4х времен года. В журнале София Муратова есть предварительные рисунки Понтормо. Сельский забор, плавные деревья, листья описывают тондовое окно (лавр – символ Медичи), внизу засохшая ветвь (смерть Лоренцо Урбинского и Джулиано). Это явная фреска на классическую тему, но классический сюжет трактован на современную историю. Справа вверху женщина в красном – Церера, мальчик внизу слева – Приап (нежно фиолетовые одежды), тема изобилия. Слева 4 мужчины и собака, справа 3 женщины и амур. На ограде молодой человек и дама: Вертун и Помона, может Либер (=Вакх) и Церера. Церера-Лето (красная тряпка объединяет), а в зеленом Весна. Есть некоторая печально-ностальгическая нотка, Либер связан с осенью, выявлено мужское начало. Старик с корзиной с каштанами – зима. *Гостеприимство в доме Сифакса*, Алессандро Аллори. Геракл перед садом Гесперид (лицо Козимо). Сад – золотые плоды, которые Геркулес принес на землю Италии (стали символом герба Медичи).

Монастырь Чертоза, Галуццо. Понтормо бежит туда 1523г от чумы. Удаленный от мира, есть непосредственные цитаты из гравюр Дюрера (Христос перед Пилатом), берет психологическую составляющую. Он отказывается от пирамидальных композиций, начинает их разрушать. Создает мир по отличающимся от реального мира законам. Все то, что изображает, старается подчинить собственному видению (искусство субъективно), развиваются в ирреальном пространстве. Может быть скорбный порыв, предельная эмоциональность и напряжение. Христос в Эммаусе, 1525г, это алтарная картина для монастыря, мистическая встреча. Похоже на Вечерю, но тут ученики узнают его по тому, как он преломляет хлеб. Валяется бумажка с датой, добавляется глаз бога-отца (от севера). Утрированные ткани, подчеркнута фактурность, одухотворенность не у учеников, а у монахов. При этом полскостно, нет прямой перспективы (стол в обратной перспективе), очень реально, отмечено экспрессией.

Санта Феличита, капелла Капони, 1526-1528г. До того она у семьи Барбадори, потом перестраивается, Пантормо декорирует. Он поставил стенку и никого не пускал– заказчика это бесило. Композиция Положение во гроб/Снятие креста. Иконографический тип не имеет четкой привязки. Это некий клубок, не понятный, запутанные фигуры, сложные ритмические соотношения, динамичные и контрастные. Пирамида переворачивается вверх головой. Люди не стоят, а парят. Между фигурами нет рационального соотношения друг с другом. Его интересует эмоциональное движение, физическое здесь как данность. Нет планов, только группа людей (тоже не характерно для Флоренции). Все это усиливает экспрессию и трагичность образа. Фигуры пританцовывают, но это не Рафаэль – рваный, не определенный ритм. Последовательное антиклассическое решение, которое сознательно нарушает принципы флорентинской школы. Христос и Мадонна – соединены только коленями (скатываются), они оторвались друг от друга, она тянется к нему. Магдалина не успевает поддержат подающую Мадонну. Поддерживающие Христа фигуры, возможно, это два ангела, которые хотел его вознести, но они не в силах вынести тяжести тела Христа, чье пропорции усилены и удлинены. Для него важна линия и контур (подвижный, меняющийся). В парусах евангелисты (делал вместе с Брондзино, теперь не могут отличить). Высветленный цвет не подчеркивает фигуру, а существует сам.

Сан Микеле, Карминьяно. Встреча Марии и Елизаветы. Композиционное решение обращается к Дюреру – 4 ведьмы. Сложный переход групп, взаимоотношения, огромный прорыв (в окончательном варианте усиливает мотив движения).

Портреты – важные изменения. Его персонажи утонченные, и психологически, и человечески. У них внутренняя тревога, меланхолия, замкнутость его персонажи внутренне ущербны. Не только программа Понтормо, но и сами люди того времени. Есть еще и проблема человек и маска – все люди в маске, скрывают себя и свою сущность. Портрет – видимость. У Понтормо маска все равно сохраняет его естество, страдающее и скрывающее. Его ученик, Брандзино, усилит все, будет уже холодный и отстраненный портрет. Женский портрет из Франкфурта. Пюпитр и кресло – отгораживает, рука вдоль поверхности, не пускает к себе. С прямой спиной – напряженность. Есть разбросанные атрибуты. Алессандро Медичи 1535г. Высока роль значения атрибута.

Рисунки у него прекрасны. Гермафродит, Три грации – удлиненные пропорции; Группа мертвых тел.

**Росси Фьоринтино, 1494-1540г** (Джан Батисто ди Якопо), с Пантормо учился у дель Сарто. Был в Вольтере и Риме, потом работает во Флоренции, а в 1530г уезжает во Францию. Еще больше напряженности и драматизма (темперамент, всплески эмоций, экстравагантность, поэтическая напряженность цветового решения). Он удивительный декоратор.

Снятие с креста, 1521г. Перекладина креста поднимается сильно к верху –обвал фигуры. Фигуры переживающие, скорбящие, отвернувшиеся от всех. Ломкие складки, сохраняется пластичность фигуры, беловатый цвет.

Моисей и дочери Иоафор. История как пастухи оттеснили несчастных девушек и не дали им напоить овец, тут вторгается Моисей. Выбрана самая динамичная сцена. Она сознательно обрезана. Есть вбегающая фигура (как у Рафаэля, но не организовывает ритм, а усиливает динамизм).

**Анило Брандзино, 1507-1572г**, учился у Понтормо, намного техничнее предыдущих, но искусство холодно и внешне. Ощущение маски. В основном провел жизнь во Флоренции. Создал парадный придворный портрет. В 1530г – придворный Франческо делла Ровере (Урбино), а в 1533г – придворный Медичи (наиболее яркий и последовательный представитель искусства придворного центра).

Гридабальдо делла Ровере (?). Уже новое составляющее, это уже уверенный человек, надевает маску, заковывает себя в доспехи. Угалино Мартелли, Берлин, 1536. Есть и истоки Пантормо, но много интерьера. Стена и членение соответствует графичности и резкости персонажа. Начинается полоса моды на все испанское – черный костюм. Персонаж сидит, но не прочно, повернулся, заложил текст, но отвлекся. Другая книга колеблется. Опять же противоречивый, но более холодный, четкий, фиксированный. Юноша из Метрополитена. То же самое. Изысканная острота силуэта, моменты изысканного внутреннего мира.

В 40е он уже другой. Он в полной мере отходит от стиля Понтормо. То парадные портреты, именно он завершает типологию парадного: есть и выявленная индивидуальность, и маска. Это аристократизм, но не духа, а социального статуса. Портер Бартоломео Панчиатике. Много архитектуры, но язык усложняется, он уже на фоне архитектуры, ритм уводит вдаль. Он сидит – стержень. Лицо, руки, одеяния, книга уже не вносит диссонанса. Лукреция Панчиатике. Его жена. Это парный портрет. Огромное количество портретов Козимо. Правитель только мудрый, дальновидный, сильный, властный, строгий и суровый. Он в доспехах часто. Есть и Элеонора Толедская – его жена. Портрет часто скрывается за платьем. Жена правителя, мать наследника. Много холодности и величия церемониала.

Но портреты могут быть сознательно мифологизированными. Портрет Андреа Дорио, 1548г. Он изображен в образе Нептуна (героическая обнаженность). Портрет Юноши, увлечение формальной стороной портрета – усложнено цветовое решение, контрапост.

Капелла Элеоноры Толедской в палаццо Веккьо. Небольшая, частная, приватная. Но огромные фрески. Идея спасения и Пьета как алтарная композиция (по сторонам Благовещение). Спасение на земле (Манна Небесная) и на воде (Переход через Красное море). Чувствуется декоративность, не окно в мир.

Сан Лоренцо. Мучения Лаврентия (алтарь). Нарастает отвлеченный, холодный вкус. Он показывает, но не чувствует.

Венера, Купидон, Безумие и Время. Сознательно зашифрованная вещь. Неприкрытый эротизм. Связь между Купидоном и Венерой противоествественна, но очевидна. Кто то натягивает драпировки, но время ее отодвигает, так как время все проясняет.

**Скульптура**: **Баччо Бандинелли**. Флоренция, 1493 – 1560г,немного работал в Риме на Льва 10 и Клемента 7 (их гробницы), в 30х во Флоренции, работает на Козимо. Отказался от имени, сделал себе благородную родословную.

Геркулес и Какус. Не слава республики, а слава Медичи (они узурпировали для себя этот образ). Но композиция разобрана и много других деталей, которые говорят, что он скульптор не ах. Подвиг уже совершен, но рядом Давид.

Портрет Козимо Медичи. Трактовка как мудрого государственного деятеля политика. Обращение к эпохе Антонинов.

**Бенвенуто Челлини**, 1480 – 1571г (или 1550?). Начал в Риме как ювелир. Вазари: художник во всех делах гордый быстрый, неистовый, умеет говорить правду в глаза сильным мира сего. Талантливый писатель. В 1537г он вернулся в Рим, его обвинили в краже золота с папского заказа поместили в замок Ангела, и единственный, кто сумел сбежать правда его быстро поймали, вернули. Приехал во Францию, ему назначили содержание, он развернулся и уехал. Потом его таки вернули. Нимфа Фонтембло. Замок Анне, Франциск подарил ее Диане Пуатье. По сути, это первая его большая скульптурная работа. Сильное увеличение пропорций, изломанность линий. Солонка для Франциска 1, единственно подлинная ювелирная работа. Замысел еще для Д Эсте. Это привычный аллегоризм маньеристического мышления. От союза земли и воды появляется соль, которую везут на корабле-чаше. Заказ Элеоноры Толедской. Распятие для Сан Лоренцо (черное и белое).

**Джан Болонья**. Он Жань де Болонь 1529-1608г. Много в Риме, влияние Микеланджело. Статуя Козимо 1. Не очень удачная, зато потом активно эксплуатировалась во Флоренции. Внизу рельефы – развитие темы. На рельефах выборы Герцога и триумф Герцога. Похищение Сабинянок. Он хочет сделать полностью круглую статую таким образом, чтобы нарушить идею Микеланджело о пластическом объеме, вписанном в блок. Вилла Медичи в Праталино. Еще для него важна тема природы. Ему нужно природное начала, а не уподобление природе. Тема Гений места – аллегория Аппенин. Меркурий из Болоньи, 1564г. И еще один Меркурий, Флоренции, 1580г. Сложная техническая задача, совершенство. Студиола Палаццо Медичи во Флоренции. Декорирована скульптурой и живописью. Студиола сразу примыкает к залу Большого совета (там должны были быть росписи Леонардо и Микеланджело). Здесь для редкостей. В верху 14 вставленных холстов – происхождение, добыча, обработка разного рода даров природы. Там же происхождение профессий. Внизу мифологические и исторические сцены. Наверху Природа подносит свои дары Прометею. На торцах Элеонора Толедская и Козимо 1. Подвиг Персея, но на самом деле это материал, коралл, который добывается из моря.

**Студиолы**: для размышление (знаменитые мужи в декорации) – Фредерика де Монтефельтро; для прославления владельца (Изабеллы); для редкостей, которые закрывались декораций; кунсткамера.

**74. Живопись Пармы: Корреджо и Пармиджанино.**

Венеция – ведущий художественный центр севера, влияет на всех, но все-таки у каждой школы свое развитие. Там сильно готика, но маньеризму проще ее воспринять, хотя есть и крепкая реалистическая традиция. **Школа Феррары и Пармы**: Ф сохраняет верность 15в, статус признанного придворного центра, правителей (меценаты), это рафинированная придворная рыцарская культура. П – раньше заштатная, провинциальная, но Корреджо и Пармиджанино меняют ситуацию. В 1516г Парма включается в состав папских владений (влияние Рима). Пармиджанино учитывает Леонардо, но предлагает свои варианты (именно он дал прямой импульс, который разовьют барочные искания).

**Доссо Досси** (Джованни Никколо ди Лутери), 1490-1542г. Ведущий мастер Феррарской школы. Его отец при дворе Эрколи, учился у Лоренцо Коста, потом у Джорджоне. С 1516г официальный живописец Феррары. Уже в 1527г упоминается в «Неистовом Орланде» (Ариосто), связь с литераторами. Для Феррары важно влияние гуманистов, к 1520м город завершил важную градостроительную программу (Бьяджо Росетти – полностью преобразует). Работал и в других центрах: Мантуя, Флоренция, Венеция. В 1519г в Ферраре принимал Тициана (сопровождал по Ф и Мантуе, показывая некоторые художественные вещи). В Мантуе Мантенья – его влияние тоже важно, а еще личное общение с Тицианом – тоже влияние. В Риме был в 1520г – влияние Рафаэля. Он сформировался под воздействием Джорджоне (иносказательность), Тициана (сочность и пластичность), Рафаэля (взвешенная продуманность композиции), Альтдорфера (пейзажи) и Дюрера. Он фантаст по своей системе, композиции часто сложны для понимания, для расшифровки, но вещи не рассудочные, а фантазийные. Ариосто и Боярдо – рыцарская поэзия (его аналоги в литературе). Доссо по сути 1й мастер, который создаст пейзаж как почти самостоятельный жанр. Основание – тексты, в тч и Плиния Младшего, Старшего и Витрувия.

Ансамбль студиолы Альфонса 1 д’Эсте. Работал Беллини, Тициан. Он делает *Вакханалию*, Лондон. Обилие разных, сложных пейзажных мотивов – живое воспевание сельской жизни. Обилие обнаженной натуры (для него характерно).

Фея Мелисса, Боргезе, 1523/1525г. Может это Церцея. В 1517г он во Флоренции, а в 20 в Риме. Пирамидальная композиция, но дальше все по Феррарски. В руках листы бумаги с кабалическими знаками, ногой попирает знаки колдовства, сидит в кабалическом круге. Это персонаж из Неистового Орландо (8 песня). Это добрая фея, которая исправляет действие злой волшебницы – расколдовывает влюбленных и возвращает им человеческий облик. Наслаждение пейзажем, фигуры вписаны, пейзаж легко прочитывается (а не просто пасторальный), фантазийная вещь.

Три возраста человека. Сцена вообще популярна в это время. Для Тициана важно показать забавы и выделить фигуры на переднем плане. У Доссо фигуры внутри пейзажа, пейзаж становится самым главным. Жизнь человека не является самоцелью, они включены в ритм природы.

Отправление аргонавтов. Антикизированная тема, но его интересует не археология. Это мир рыцарской культуры, который погружен в античное составляющее.

Пейзаж с фигурами святых, ГМИ. Это христианская тема. Но святые имеют отношение к природному уединению. Франциск, Иероним, Георгий. Но все фигуры – это стоффаж к пейзажу, который украшается фигурами.

**Корреджо** (Антонио Аллегри), 1484/1489 – 1534г, Парма. Работал в Мантуе, с 1516г живет и работает в Парме. Наиболее характерный, показательный мастер чинквиченто. Буше преклонялся перед ним. Это мастер классической традиции, но она имеет эмоциональную составляющую. Из провинциальной художественной среды, испытал влияние Мантеньи. Воспринимает и флорентийско-римскую традицию (Леонардески – сфумато как внешний эффект) и свой особый путь. Удивительный сильный художественный темперамент, богатейшая фантазия, ищет новые подходы, удивительный дар живописца (ночное освещение разные источники света). Его считают предвосхитителем барокко. Стремится к изобразительным и эмоциональным открытия – грация, изысканность, нежность, деликатность, но это перерастает в эротизм, чувствительность, сладковатость. Моменты в сильном движении, диагональные композиции, эффекты иллюзионизма. Начинает с больших алтарных композиций. Мягкая грация и интимное очарование (утрата героических ренессансных идеалов).

Пала Франческо, 1514-1515г, Дрезден. Мадонна на троне с Крестителем, Франциском, Антонием Падуанским и Екатериной Александрийской. Недавно утвердили догмат о непорочном зачатии – тема спасительницы очень популярна. Влияние Леонардо, но в одной составляющей (каждому движению соответствует эмоциональное состояние, которое соответствует характеру личности). Взвешенная композиция, размеренная, активно вводится архитектура. Разные уровни времени и реальности: у трона уподобление скульптуры (разные уровни жизненной реальности, но и оживающая скульптура – Моисеи со скрижалями завета).

Мадонна со святым Иеронимом (День). Сюжеты вплавляются в аллегорическую систему. Через движение передается эмоция, но они уже перехлестывают. Здесь уже подчеркнутая эмоциональная жизнь. Екатерина (?) прижимается щекой к ноге младенца.

Поклонение пастухов-Рождество (Ночь), Дрезден, 1530г. Сознательно усиливается иллюминация. Нежность, умиление, все в ночи. Свет от младенца ослепляет пастухов – тема чуда. Заря на горизонте вторит, сложное диагональное построение и контраст планов.

Отдых на пути в Египет. Пейзажа нет, все загромождено фигурами, диагональ разрушает единство вертикального образа. Четко вводится система неба и земли. Движения фигур излишне утрированы (рядом Франциск).

Мадонна с Георгием, 1532г. Фестоны напоминают Мантенью. Ангелы на верху либо живые, либо скульптуры. Жесты, пальца, повороты фигур – обилие разнонаправленных движений. Конфликт чувственности и религиозного содержания.

Монастырь Сан Пауло в Парме, камера ди Сан Пауло, 1518-1520г. Очевидно влияние Мантеньи (зеленца и медальоны). Причем это влияние вещей, которые не сохранились (декорация капеллы виллы Бельведер), есть и от Рафаэля. Женский, под покровительством Бергоццы (пармская семья, очень значимая). Джованни Пьячень, настоятельница, религиозная, но тяга к классическому образованию, из знатной фамилии, политические пристрастия (она противостояла и Юлию 2, и Льву 10, когда они хотела ввести усложнение устава бенедиктинского монастыря, не позволила). У Корреджо заказ на камеру – ее личная столовая. Монашенка, можно найти христианские сюжеты, здесь выбирается история Дианы. То есть через классическую традицию христианское мышление. 6/16 (?) дольный зонтичный свод, уподобен пергале, на верху эмблема – серб луны (герб Дианы и герб заказчицы). Пергала имеет отверстие в зелени, там видно небо. То есть это помещение обладает дополнительным источником света. Это ситуация неба. Именно там рассказывается история, но не Дианы, а ее окружений (в основном). Живая антикизированная тема, но как бы реальная жизнь. У основания 16 долей люнеты, там как бы скульптурная декорация. Здесь добродетели, богини, Дианы, грации – 3 элемента мироздания: зеркало природы (космос), персонификации добродетелей и изображение божеств. Через преодоление природы мы возвышается через добродетели на небо. Сама беседка-пергала – олицетворение созерцательного целомудрия. То есть панегирик целомудрию, природным силам и добродетелям, панегирик заказчице. Камин: тема пламени, горения, огня (обыграна на вилле Фарнезина, в палаццо Те, там кузнеца вулкана). Тут же Диана отправляется на охоту (огонь ее целомудрия). Надпись: не подправляй огонь шпагой (девиз, который проецируется на огонь заказчицы – вспомним про Юлия и Льва). Сложный динамичный ансамбль, состоит из 3х уровней реальности. Внизу идет изображение полочки (под люнетами), натянутая ткань, там сосуды и кухонная утварь (она показана как реальная). Три Грации – влияние Рафаэля.

Религиозная живопись – полностью меняет ситуацию 16в, опирается на 15в, но уводит дальше.

Сан Джованни Еванджелисто в Парме, 1520-1524г. Сюжет требует узнавания и неоднозначной трактовки. На 1й взгляд вознесение, но это Видение вознесения Иоанну Крестителю. Очень сильный прорыв пространства, сложнейшие ракурсы. Усложнение образного строя. В парусах покровители Пармы.

Купол собора в Парме, 1524-1530г. Здесь 8гр свод, который потом превращается в купол. Возникают обильные этапы повествования. За счет композиции, более многоярусные сложные, эмоциональные композиции (сонм ангелов, почти перегруженность). Это вознесение Мадонны, оно выглядит как видение. Она еще не возносится, сидит и готовится, а там либо Христос, либо Гавриил, который спускается, чтобы помочь ей вознестись. Сложная архитектоника построения, обилие фигур. Главное не событие, а переживание события. Мадонна уже начинает движение вверх.

Венера и Амур, обнаруженные Сатиром. Воспитание амура (или школа Любви). Чувственность Корреджо лишена классической чувственности Тициана (у него она через классический образ), это культ тела. Он обытовляет свои сюжеты, есть момент подглядывания.

Зал Овидия для палаццо Те. Большой цикл (заказ Фредерико 2 Мантуанского), должно было быть 8, он сделал 4 композиции. Там уже есть декорация Джулио Романо, добавляются эти композиции. Цикл – Любовь богов. Здесь выбирается Юпитер и его похождения. 2 горизонтальных и 2 вертикальных. Опора на Овидия. *Даная, 1531г*: здесь послан купидон, золотого дождя пока нет, откровенный характер. Была идея связи любви богов с неоплатонической трактовкой, а вообще ее опошлили (картины, гравюры и подписи, разъясняющие как заниматься любовью правильно). Два амура – с крыльями и без – любовь небесная и земная. *Леда*, *Ио* (потрясающая, тем, где она обнимает воздух, который вот-вот превратится в Юпитера) и *Похищение Ганимеда*. Еще Аллегория пороков и Добродетелей.

**Пармиджанино**, 1503, Парма -1543г, Казальмаджоре (Джираломо Франческо Мария Маццола). Между 1524 и 1527г ездил в Рим. Сблизился с Россо Фьоринтино, с Перино дель Ваго (до того Парму осаждали войска Франциска, он бежал). В 1531г окончательно в Парме. Любил хиромантию, алхимию и тд. Сын художника, воспитывали братья отца (художники). В 1522г с Корреджо расписывал купол сан Джованни Эванджелисто (в 1х работах (мистическое обручение Екатерины) есть его влияние). Но создал свой стиль – интеллектуальный, зашифрованный.

Рокка графов Сан Витале, ок1523г. Графу Галиацо и жене Паола Гонзаго. Это студиола, а не просто зал, 1 окно, главный вход. Даже молодой мастер, он стремиться создать более сложную систему. Уже не идет за архитектурой, смешивает разные уровни. Возникает та же пергала, но она имеет распалубки, дополнительное освещение. Здесь в люнетах мы видим действие, которое происходит. Все это происходит на небе (люнеты и распалубки), берется не гармоничное разрешение темы, а сознательная драматичность. История Дианы и Актеона (он превращается в оленя, а потом его убивают). Меняется характер темы (более драматичная) – напряженная, продуманная система. Архитектура не упорядочивает, а нарушает логику сюжета, живопись разрушает тектонику архитектуры.

А в 1524г едет в Рим (вместе с дядьями), там окончательно формируется, от Россо сложные ракурсы, повышенную динамику (рисунок и колорит). Характерен отказ от гармонии. Особенно любил Микеланджело и Рафаэля. После Сако поехал в Болонью. Тут появляется патетика в выражении религиозных чувств.

Мадонна 1526-1527г (Видение Иеронима). Со святым Иеронимом (он спит будто), а перед нами Креститель. То есть это видение (он спит), а Креститель присутствует, показывает на его видение.

Мадонна со святой Маргаритой. Нарастает экспрессивная составляющая.

Мадонна с Захарием. Есть римские впечатления (арка Константина, столб Траяна). Передача струящихся волос и одежд, разные контрасты объемов и положения тела. Там еще Магдалина, Креститель, есть влияние Россо. Теснота, искажение пропорций, плоскостность, фигуры обрезаются.

Автопортрет в зеркале, 1524г. Это ключевая вещь для 16в (подарил Клементу 7). Все личное, вообще, характерно для 16в, то есть это двойное изображение: изображение изображения, идея отображается несколько раз. Рука его, но отображается в зеркале, глаза в бок не смотрят (зеркало), освещение с двух сторон. Показывает оптические искажения.

Обращения Савола, 1528г. Болонский период. Сравнить с Микеланджело: у того трагизм, здесь внешнее явление. Хотел многофигурность, оставил 2х. Вспышка света, животное в момент высочайшего напряжения. Вместе с тем, множество выписанных деталей. Это одиночество героя – поиск пути.

Мадонна с длинной шеей, 1534-1540г. В это время он вернулся в Парму. Вся эстетика маньеризма представлена в полной мере. Шея – колонна, сзади огромный, но отнесенный столб. Нет контакта (глаза опущены). Чисто маньеристическое понимание, драпировки не спадают. Фигуры толпятся в одном месте, а в другом разряженные пространства. Северная иконография – спящий, но и мертвый. Нет пластики Микеланджело, она не в силах его удержать (даже ткань, холодная, выталкивает его). Эмоциональность, перетолкованная с точки зрения рацио.

Портрет графа Джандалиацо Сан Витале. Меланхолия, нервная напряженность, внутренняя неуверенность. Сознательная игра в социальный статус. Осознание собственного значения и собственного величия. Душа человека не соответствует внутреннему состоянию.

Антея, Неаполь, 1535г. Великолепная, великая вещь. Тончайшие переходы, но все равно очень холодный тон. Насыщенность цвета, но неуверенность позы. На нас, но сквозь нас, смотрит сверху вниз. Напряженность, тревожное предчувствие.

Уго да Карпи – создал огромный свод его вещей в графике. Да и сам Пармиджанино много работал в графике.

**75. Джорджоне.**

Венеция – ведущий художественный центр северной Италии (на всех воздействовала, школ много, готизирующие черты, которые легко воспринял маньеризм). Демократичный характер, основные центры сохраняют связь с низами 15в. Есть и крепкая реалистическая традиция. Важно решение колористических и иллюминационных проблем. Именно венецианская живопись в 16в формирует свои особенности, линия просуществует до 18в. Принципы утвердятся у Беллини, Джорджоне и Тициана. Важно чувство природы и натуры. Это и поэтическое переживание, чувство природы и реальности – тонкое соотношение с изучением классического наследия. Изучают, но не интересует археологическая достоверность. И в архитектуре, и в живописи проникновение в суть классической системы. Не подражают, а воссоздают. Важно то, что сделал Джованни Беллини (умирает в 1516г), сакрализация природы, ее чувство. Дает одухотворенность и сакрализацию образа (это никуда не уйдет). Есть общественная Венеция, но есть и частная, для избранной элиты, это дает толчок к появлению станковой картины (снять, перевести).

**Джорджоне (**Джорджо Барбарелли**)**, 1477-1510г. Умирает до Беллини (учитель), из Кастель Франко (рядом с Венецией). Только в 1506-1508г он оказывается в Венеции, поступает в мастерскую Беллини. Работает именно для частных заказчиков, сам музыкант, это частное музицирование, а не заказ (заплатили – поиграл). Его заказчики- знакомые нам фамилии (Гримании, Кантанири, Виндромин – избранная венецианская знать). Есть ряд пробоем: именно он – основоположник живописи высокого возрождения в Венеции, отказывается от жесткой линеарности, оперирует ясными спокойными композициями, берет светотень от Леонардо, тонкое тональное решение колористического строя. Сама живопись – цель его произведения, а не сюжет. Очень трудно определить его вещи. Есть проблема Джорджоне и Джорджонистов. Один из наиболее тонких, проникновенных описаний искусство Джорджоне дал Лотер Патер, Ренессанс, хотя у него нет ни одной подлинно его картиной. Композиции носят светский характер, проникнуты гедонизмом, развитие пейзажа Беллини (большее значение). Он создает станковую картину. Картины Джорджоне имеют очень много толкований, это лишнее свидетельство того, что нельзя найти подлинного смысла в его вещах. Эта живопись существует сама по себе, она не событийна, сюжет не так важен. Важна ассоциативность (не смотрим, а приглядываемся, приблизительность действия и ощущения). Интересны подготовительные работы, он много меняет, причем принципиально (вместо обнаженной женщины солдат). Это искусство некоторого мечтания, отстраненности.

Читающая Мадонна, ок1500. Мадонна, стена, окно – набор как у Беллини (работа связана еще с Кастельфранко). Но фигура укрупняется и приближается к нам, она читает (опустила глаза), она читает и не читает (задумалась). Младенец играет, но тоже как то отвлекается. Сзади колокольня и палаццо Дожей. Нет развития времени – вечность.

Закат. Обращается к переходному времени дня и года – заказ и восход меняется с каждой секундой. Если брать сюжет, то влияние севера – вроде Георгий и дракон, но впереди какие то странные люди. Тогда это эпизод из Энеиды Вергилия. Неопределенность смысла, но не от того, что мы не можем понять, а потому, что это не входит в задачу художника.

Поклонение пастухов, Вашингтон, ок1504г. Иногда приписывают Тициану. Передний план не и счерпывает все содержание (там рассказ, но он застыл, бессобытийны), главное – пещера, городки и тд. Сам сюжет тоже не определен, действие лишено активности (а значит, определенности).

Мадонна Кастельфранко, для собора, 1504-1505г. Это алтарный образ, есть точный заказчик (интересно, что не собор это заказал, а частный человек) – Тунио Костанцо. Не очень большой (2м в высоту). Есть мотив сакра конверсационе. Набор элементов тот же: святые, Мадонна на троне (четкий треугольник), а дальше отсупления. Диспропорция между фигурами святых и Мадонной – разница размеров и уровней – разница сакральности. Мадонна еще больше на фоне пейзажа, она внутри него. Сами святые тоже в состоянии внутреннего моления, мысли, беседы. С одной стороны, торжественность и праздничность, большая четкость композиции, он не разменивается на частности, оперирует объемом, пространствами. Сдержанный, величественный, внутренняя поэзия и одухотворенность. Вообще нет звуков. У Мадонны опять глаза вниз – задумалась, опять не действия. Цвет – разлитый красновато-вишневый, перспектива уводит, но цвет подводит. Статика, четкий ритм вертикалей и горизонталей, линии плавные, обобщенные. Единство фигур и пейзажа (дополняется колористическим пейзажем).

Юдифь, ГЭ, ок1505г. Христианская тема. Привыкли к действию, а здесь опять таки нет активности (не идет, не бежит, не отрывает голову, она просто стоит). Есть ритм, цвет, движение и отсутствие действия. Вертикали: меч, девушка, дерево. Пологий, плавный ритм тела, но внизу он усложняется (нога, теплая плавная, и мертвая голова). Нет героизма. Опять таки не знаем, христианский или языческий сюжет (царица Тамилис). Утренний пейзаж (опять переходность), победа добродетели (не героическое начало).

Потом он приезжает в Венецию, здесь кульминация его творчества. Первй заказ – зал 10 в палаццо Дожей.

Гроза, ок1507-1508г. Опять таки знаем, кто заказчик. Сразу по приезде в Венецию. Марк Антонио Микевел (?), он патриций, ходил по друзьям и описывал. В его описании: тут солдат, цыганка, гроза. Те не сюжет, а описание, он не говорит, что не понял, значит, суть не в том. Рентген: вместо солдата планировалась стоящая обнаженная женщина. В процессе работы меняет 1 фигуру на другую. Интерпретации: видим 4 стихии; аллегории (мужество – милосердие); воспроизведение сонета Пьетро Бембо (речь о поверженной колонне); 2 мира (солдат увидел женщину с ребенком только после того, как грянула гроза). Здесь множество прочтений, много символов – вся литература. Тогда все расшифровки не важны. Тогда это первое изображение природы и ее состояние, но тоже не правда. Вещь предназначена для человека чувствующего и читающего. Это интерпретация природы, прекрасное состояние, особенная интенсивность белого (такая только во время грозы). Вспышка молнии – призрачность происходящему. Тогда перед нами и Каритос (милосердие), и литературная тема. Это очень небольшая вещь (можно подойти посмотреть, перенести на солнце и так далее). Это пейзаж и стоффажные фигуры (почти).

Три философа, 1507-1508г. Довольно значительная вещь, закончил Себастьян дель Пьобо. Здесь восход – опять таки тема перехода. Есть скалы внизу, надо вспомнить Мантенью и Беллини – тема живописная, природа как она есть. Опять таки безумное количество прочтений. Люди внутри природного единства. Темное/светлое, проницаемое/непроницаемое, и тд (может разные грани человеческого духа, может философии и др).

Спящая Венера, Дрезден, 1508г. Микевел говорит, что закончена она была Тицианом, к тому же, вроде там был еще купидон, его убрали. Если нет зрителя – то снимается момент чувственности, картина в контакт не вступает. Это именно не суть, не подражание, а образ античности. Красота – порождение природы, она растворена в окружающем прелестном мире. Чувственная бренность и целомудренная красота (впервые), пейзаж повторяет линии фигуры (она его часть и продолжение).

Фондато деи Тедески. Есть зарисовки, непонятные фигуры. Там фрески – очень плохо дошли.

Портреты: отвечают всему. ¾, парапет, рука разрушает границу, частные, нет общественного пафоса, нет внутренней силы и масштаба. Но трактовка – отведенные глаза не смотрят на нас, погружены в себя, есть ощущение внутренней жизни модели. Эмоциональный строй не имеет четкого определения.

Портрет Антонио Броккардо, Будапешт, 1508-1510г. По рентгену подпись сделана позднее, рука выше, фон был пейзажный, смотрел более прямо на нас. То есть Джорджоне менял всю композицию и образ прямо на холсте. \* Для моделировки использует сфумато: микромоделировки объемов широким потоком мягкого света (заливает все).

Бноша со стрелой. Более аллегорическое решение, тонкая чувственность.

Портрет старой женщины. Кол Темпо – со временем (у нее такая бумажка в руке). Опять же неоднозначность ее трактовки, проблема времени. Жизнь наложила на нее отпечаток. Лицо – история души и жизни.

Рисунки: прекрасные, узнаются образы (рисунок с видом Кастельфранко, а на 1м плане женщина). В рисунках для него пейзаж – самостоятельный жанр, важна тема города и переживание пейзажа.

Итог: первый мастер, который создал жанр светской бесбытийной картины, передача эмоций, большое влияние на современников и на потомков, на все развитие венецианской живописи.

**76. Тициан**

**Тициан Вечеллио**, 1488/90-1576. Из Пьеве-ди-Кадоре, Венецианская республика (его иногда называют Кадоре), это граница с Альпами. Создал венецианское искусство в более развитой форме, чем Джорджоне. Наиболее показательный мастер венецианской школы, сохранил идеалы, мыслил колоритом (особенность художественной системы). Ребенком отправлен в Венецию, учился у Дзукатто (?) мозаичист, потом к Беллини, с 1508г у Джорджоне, заканчивает многие его работы. Но даже в ранних работах принципиально отходит от их схем. 1517г – официальный живописец Венеции, публичная жизнь. Куча на кого работал, от Карла 5 титул Граф Палатинский. Всегда чувство собственного достоинства (любил деньги). Падуя, Феррара, Мантуя, Урбино, Болонья, Рим (1545-46г), но Рим не изменил его – уже зрелый мастер. Колорит менялся, но всегда наиболее важен; работал пальцами (фактура), сохранил чувство радости жизни (похож на Донателло), хотя понимал трагичность бытия. Многие его картины доделывались мастерской, со многих делались гравюры.

**Периоды: 1)** 1500-1516г (искания, избавление от влияния Джорджоне, контрастные тона, цветовая акцентировка деталей). **2)** 1516-1540 (зрелость, Ассунта – перелом, тяга к монументальности, динамичные и экспрессивные построения, жанровое многообразие). **3)** 1540-1550е (кризис, 1й поздний, преобладает психологически сложный портрет, больше трагизма, палитра драматичнее). **4)** 1550е-1576г (старость без старчества, 21 поздний, снова внимание к миру, много обнаженных женских образов, но сохраняет величие и масштаб). Тут же его цикл «поэзи», а в 60-70е идет к религиозным композициям.

**Ранний период, 1500-1516г.**

Цыганская Мадонна, 1511-1512г. Влияние Джорджоне – бессобытийнойть, опущенные глаза, тонкие цветовые соотношения, героическое начало. Но отход: широта (мягкий наклон головы, но монолитный силуэт).

Не тронь меня, Лондон. На фоне природы, пейзаж из Спящей Венеры Джорджоне. Но все определеннее, есть активное действие, композиция диагональная. Мертвое тело Христа контрастирует с живой Марией. Нет крестных мук.

Скуола дель Санто, 1511г. Рядом Гаттамелата и церковь Антония Падуанского (алтарь Донателло). В скуоле темы чудес Падуанского (с новорожденным младенцем, отрезанной ногой, ревнивым мужем). Активное действие, энергичное понимание сакрального сюжета. Ревнивый муж на 1 плане убивает жену, а сзади понял, что ошибся, просит ее воскресить. Разница планов, новый язык – отход от Джорджоне.

Марк, 1510г. Для Санта Мария делла Салюта. Нет задумчивости, нежности, родства с пейзажем, подчеркивает арку, выделяет колонны, энергичные развороты, цветовые контрасты.

Сельский концерт, 1510г, Лувр. Приписывали Джорджоне. От Джорджоне переходное состояние – закат, но другое расположение фигур и объем. Фигуры на 1 плане – основная тема, все пронизано откровенной чувственностью. По сути, 1я полноценная пастораль, концепция природы – мечта об Аркадии, золотой век. Потрясающее звучание вещей (инструменты, девушка выливает из кувшина воду).

Любовь земная и небесная, 1514, 1515-1516г. Подлинного названия не знаем, это из 17в. Правильная расшифровка (пусть не до конца) – Панофский. Пейзаж контрастный, тень/свет. Фигура с красным плащом вся высветлена – это идеальная пейзажная составляющая, пейзаж – тогда это небесная любовь. Главная цель – горячий призыв к наслаждению. Это то, чего совсем не было у Джорджоне.

Динарий кесаря, 1516г. По заказу Альфонсо Д Эсте (печатал монеты с девизом: мы прежде всего венецианцы а потом христиане). Косвенная апелляция к Вечере Леонардо. Но если у Леонардо на разных уровнях эмоциональные переживания и тд, то здесь все контрастно - хорошо и плохо разделено и резко противопоставлено. Объемы фигур сознательно отличаются. Христос господствует здесь. Один мир идеальный и совершенный, другой - мерзкий, подлый.

**Зрелый период, 1516-1540г**.

Ассунта (Вознесение), Фрари, Венеция, 1516-1518. Церковь готическая, а венецианская готика кирпичная, камень в ключевых элементах. Масло на доске, масштаб вещи и композиции соответствуют масштабу архитектуры. Это венецианская картина большого стиля, есть героическое начало (сильно, мажорное). Напряженная экспрессия, сочетание цветовых пятен, светотеневая колористическая лепка фигур. Все образуется цветом, его интенсивностью и напряженностью. Могучие движения, золотой фон. Скорее нет глубины.

«Мадонна Пезаро», 1519—1526, деи Фрари. Композиция размещалась недалеко от бокового входа – расчет на дополнительное освещение. Смотрим в движении и под углом. Он специально вводит архитектуру, которую обрезает, это потенция движения. Мадорная звучность цветов не превращается в декоративное зрелище.

Положение во гроб, 1525, Лувр. Есть трагизм, внутренний пафос и героика (могучие фигуры апостолов приближены к 1 плану). Состояние природы вызвано действием и страстями людей. Природа подчинена человеку- «господину мира».

Студиола Альфонсо Д’Эсте, Ферраре, 1515-1520г. Тут работали все (Беллини, Досси), Тициан сделал 3 вещи. *Праздник Венеры, Прадо*. Опора на литературу, конкретность и определенность. *Вакханалия, Прадо*. Античность – прообраз ликующего праздника бытия, природа окончательно утратила элегическую камерность. Сравнивается с Пиром Богов Беллини, мотив повторяется, но здесь четкость, определенность и чувственность создают дух античности. Ритмически выстроенная композиция, хотя плоскостна. Внимание одетой и обнаженной красоте женщины. *Вакх и Ариадна*. Формат квадратный, идеальная и гармоничная вещь. В устойчивую форму вписываются разнонаправленные сложные движения (Вакх стремится и боится).

Венера Урбинская, 1538г. Явная апелляция к Венере Джорджоне. Там она в пейзаже, здесь в интерьере, там 1, здесь служанки (причем за делом); там спит, здесь смотрит прямо на нас (связь подчеркивается). Много атрибутов: розы, которыми она предлагает себя, собачка, символизирующая верность (спит), у нее браслет и колечко, камушек которого сочетается с обоями сзади. Любая обнаженная женщина прекрасна как богиня Венера - вот какой высокий смысл, но небесная красота такая же, как у земной женщины. Нет эротичности, есть ренессансная чувственность (зрелая, полная этических моментов). Подобны композиции Венера с органистом и купидом, Венера с органистом и собачкой.

Введение во храм, 1534-1537г скуола делла Карита. Продуманная архитектоника решения, архитектура выстраивает ритм, цвет – композицию. Мадонна на фоне колонны, в окружении света. Площадка лестницы, где она стоит, создает паузу в идущих вверх ступенях, соответствует паузе в движении Марии (спокойный ритм, ясность сюжета, спокойный рассказ). Удивительная портретность венецианских патрициев. Лестница –восхождение. Сопоставление Mадонны со старухой, торгующей яйцами у храма. Cтоит как бы на грани двух периодов в творчестве Тициана и подчеркивает их внутреннюю связь. Ясная с первого взгляда, целостная композиция прекрасно сочетается с подробным повествованием о событии.

**Первый поздний период, 1540-1550е**.

Это время кризиса, как Венеции, так непосредственно и Тициана (в тч возрастной), он достиг не только вершин живописного мастерства, но и глубин в истолковании мифологических и религиозных тем. Портрет становится господствующей темой, но он изменяется – сложный, психологический, разнообразный, многослойный. Именно сейчас он восприимчив к внешнему влиянию, возникает затаенный трагизм и спадает внешний пафос. От мажорных золотистых тонов гамма становится темнее и органичнее, неопределенней (глубина тональности). По трактовке и темам сближается с поздним Микеланджело. Во **2и позднем периоде, 1550е – 1576г** он уже глубокий старик, но лишенный старости. Обращается к Поэзи – живописные композиции на античную тему (а Микеланджело пишет любовную лирику), это поэзия цвета. Нарастает субъективизм и нотка трагичности. Именно в 1550е интерес к натуре, это искусство серьезно, строгое, но композиции упрощаются, нарастают плоскостные тенденции. Вновь интерес к религиозной живописи. Поздние работы отличает тончайший красочный хроматизм. К концу жизни Тициан выработал новую технику живописи. Он накладывал краски на холст и кистью, и шпателем, и пальцами. Прозрачные лессировки в его поздних картинах не скрывают подмалёвка, обнажая местами зернистую фактуру.

Эссе Хомо, 1543. Лестница есть, но она спускается слева направо – другая динамика, четкость и ясность развития цвета уходит, более сложный. Одиночество героя и его страдания (затерян в толпе). Трагическое звучание темы. Новое понимание ренессансного героизма.

Бичевание Христа, Лувр, 1542. Сюжет понятен, фигуры определенны, эффект трагизма достигается за счет движения.

Активное развитие мифологической темы, «Поэзи» для Филиппа 2, почти нет портрета.

Кающаяся Магдалина, 1560е. Последовательно передаются эстетические представления Тициана. Сюжет характерен для периода Контрреформации. Прибегает к мазку (безукоризненно точно передает реальные цветовые соотношения). Беспокойные, напряженные цветовые аккорды, драматическое мерцание света и тени, динамическая фактура, нет жестких контуров (изолируют объем), образ полон внутреннего движения. Волосы не лежат, а спадают, грудь дышит, рука в движении, складки платья колышутся.

Мученичество Лаврентия, 1557-1559, нет конкретности. Сложные конфликты, трагические противопоставления. Свет луны, факел. Всполохи цвета в красочной массе. Он на 1 плане, сильный ракурс, ногами к нам, сзади на постаменте статуя с Никой в руке (победа).

Положение во гроб, 1559. Художник не отказывается от иконографии, но меняет движение – справа налево. Четко

выдвигается угол саркофага. Фигура Христа спадает вниз.

Бичевание Христа, Мюнхен, 1572-1576. Уход от определенности. Мучители – жестокие, свирепые палачи. Христос связан по рукам; отнюдь не небожитель, земной человек (все черты физического и нравственного превосходства над мучителями и все же отдан на поругание). Мрачный колорит, сумрачное беспокойство, усиливает трагичность. Показывает жестокий конфликт человека с окружающей средой, с враждебными, свободному разуму силами реакции.

Себастьян, 1575. Подлинно ренессансный титан по силе и величию характера, но скован и одинок. Пейзаж самостоятелен, враждебен человеку. На лице не страдание, а недовольство.

Пьета, 1576. Для своей гробницы. Продолжает развиваться как художник, находит принципиально новое решение – формат квадратный, вводит архитектуру. Фигуры в сложном цвете и движениях. Идея символа жертвы, которая будет изображена как пеликан. Есть люди-статуи, Мария с Христом на коленях в архитектурной конхе, Магдалина не плачет, а с рвением обращается к народу.

Распятие, Анкона. Преувеличен крест, Креститель пал к кресту, обнимает его, Мария рядом, вся пожухла (тень скрывает лицо), богослов смотрит на Христа, стоит, зеркально повторяет положение Христа.

**77. Портреты Тициана.**

К раннему периоду творчества Тициана принадлежат портреты, которым свойственна спокойная композиция и тонкий психологизм. Конец 1530-1540е—расцвет портретного искусства Тициана. Отмечал противоречивый характер, различные черты характеров. Как одиночные, так и групповые портреты. Беспощадно вскрывал суть взаимоотношений. Особенно удачно выбирал позу, выражение лица, жест. С 1530х для каждой картину неповторимое колористическое решение. Во время первого позднего периода Тициан активно развивает тему парадного портрета. В течение второго позднего периода Тициан почти не пишет портретов.

Мужской портрет, Лондон. Традиционно его называют портретом Ариосто, хотя это не он. Он похож на Джорджоне - поворот, парапет, нейтральный фон. Отличия: поворот энергичнее, рука активно вторгается в наше пространство.

Юноша с перчаткой, ок1520, Лувр, Париж. Прослеживается активное начало. Композиция иная - модель сидит в оборот, поколенный, взгляд не на нас, много поворотов. Масса потенциальных действий с перчаткой: ее можно снять, надеть, переложить из руки в руку, уронить и тд. Таким образом, присутствует активная потенция действия, далекая от бессобытийности Джорджоне.

Винченцо Мости. Удивительно сочетает черные и серые оттенки, кажутся разнообразными.

Портрет Франческо Мария делла Робере, 1537г. Родственник Юлия 2 (тот посадил его на Урбинское герцогство, а Лев10 его выгнал). После смерти Льва 10 вернулся в Урбино. Парадный портрет, но не льстит, а идеализирует. Глаза полны тоски и печали. Подготовительный рисунок в полный рост, в живописи по колено. В доспехах.

Элеонора Гонзаго, 1536г. Также парадный, много атрибутов. На фоне окна, но очень сложно (там вроде еще ниша зеленая), есть собачка, но спит.

Ла Белла. Красавицы, нейтральный фон, поколенный, синее платье, прорабтаны мельчайшие детали.

Портрет молодого англичанина. Считалось, что 1540х, сейчас относят к 1528г. Передает суть персонажа, фигура на 1 плане, обобщенность укрупняет характер. Нет поворота, статичная поза, но внутри нее есть движение руки. Смотрит на нас, контакта нет. Он познал сложность жизни и обладает опытом. В 1 руке снятая перчатка, вторая в кармане.

Исторический портрет – люди пронизаны знанием истории, творят ее, художник стремится показать их место в истории.

Портрет папы Павла Фарнезе. Немощный, дряхлый старик, но сильные энергичные руки (не выпускает ручку кресла).

Павел с племянником. Отходит от манеры Рафаэля, концепция сложнее, контраст возрастов и темпераментов. Он сидит, а племянники к нему подходят (1 даже вроде подбегает). Есть старик и мальчик у Гирландайо, а есть Лев 10 у Рафаэля.

Карл 5 в битве при Мюльберге, 1548г, Мадрид. Веласкес это видел. Конный парадный портрет. Рассвет – битва в будущем, изменение дня, но кто победитель уже понятно. В лице драматичность.

Карл 5 в кресле, 1548, Мюнхен. Он во главе огромной державы. Но художник вскрывает истинное лицо – есть напряжение и беспокойство. И через два год после портрета Карл отрёкся от престола и уйдёт в монастырь. Он немного несуразный, ноги маленькие, фигура очень большая.

Торговец антиквариатом Якопо Страта, Вена. Полон внутреннего движения, неустойчивость композиции – неустойчивость характера.

Автопортрет, 1550х. Убирает все атрибуты. Нет определённости цвета

Автопортрет. Профиль – героизация и фиксированность, но он разрушает это своим эмоциональным состоянием.

**78. «Поэзи» Тициана.**

**Поэзи** – живописные композиции на мифологическую тему (Метаморфозы Овидия). Во 2й поздний период, 1560е, для Филиппа 2. Для него они подлинные поэмы высокого стиля, образы очищены от грубой чувственности, нет и тени старческого сластолюбия. Это нежность и преклонение перед ослепительной красотой женского тела. К античности подходит непринужденно, свободно. Сквозь римскую оболочку сумел увидеть греческую сердцевину. Характерен тончайший красочный хроматизм. Всего 7 работ, тогда их считали настолько откровенными, что завешивали гардиной в присутствии дам. Этот цикл был растиражирован мастерской. Характерны драгоценные цвета, удлиненные фигуры, динамичные и сложные позы. Мифологические картины были у Тициана и в молодости (для Гонзаго), но в зрелом творчестве их много, за ними охотятся.

Венера и Адонис, ок1553г, Прадо. Позднее он написал еще несколько вариантов этой работы. Прощание, движение, предчувствие смерти. Адонис готовится к охоте, Венера его соблазняет, но он решает, что слишком молод и ему интереснее охота; на ней погибает. Очень динамично, диагональ, они почти падают. Она удерживает его за талию – сложный разворот.

Диана и Актеон, 1556-1559г, Лондон/Эдинбург. Заимствует обращенную спиной фигуру из рисунка Пармиджанино. Момент, когда Актеон застает обнаженную Диану. Актеон динамично врывается, девушки купаются.

Смерть Актеона, 1559-1575г. Момент травли Актеона-оленя собаками (его же собственными). Как таковой диагональной композиции, но все персонажи в одной диагонали. Диана впереди, Актеон и собаки сзади (он вроде еще человек). Она вбегает, он падает, деревья отвечают обстановке (тоже сгибаются), тучи.

Даная, 1553-1554г, Прадо. Фигуры опять же по диагонали (по одной), есть собачка (она ее гладит рукой), но спит, служанка собирает золотой дождь, развернута спиной к нам.

Диана и Каллисто. Каллисто уличена в беременности – эротическая тема полноты жизни приобретает трагический оттенок.

Похищение Европы. Четкая диагональ, интересные развороты (кажется, что она вот-вот упадет). Низкий горизонт, взгляд сверху. Один ангел создает противовес по диагонали.

Персей и Андромеда. Она в цепях на переднем плане, движение справа налево, все основное действие сзади. Персей слетает с неба, получаются две параллельные, но разнонаправленные диагонали.