**1. Градостроительство Рима в XVI – XVII вв**

Градостроительные идеи Возрождения, разрабатывавшиеся в многочисленных трактатах и только частично реализованные Браманте в ансамбле дворов Ватикана, Микеланджело — в площади Капитолия и Вазари — в улице Уффици во Флоренции, в эпоху барокко получают дальнейшее развитие. Однако в принципах композиции ансамбля мастера барокко порывают с художественными традициями архитектуры Возрождения, тяготевшей к гармонично уравновешенным сочетаниям объемов и свободным пространственным построениям, и разрешают проблему целостного городского ансамбля на основе коренной перепланировки частей средневекового города с применением строго симметричных осевых построений. В градостроительной практике барокко не только сооружения и формируемое ими пространство площади становятся объектом архитектурной композиции, но и улица рассматривается как целостный архитектурный организм, как одна из форм ансамбля – мыслит объемами. Придавая улицам строго прямолинейные очертания, отмечая их начало и завершение площадями или эффектными архитектурными и скульптурными акцентами, зодчие барокко достигают большого богатства и разнообразия архитектурных мотивов и в то же время создают планировочную систему, упорядочивающую хаотическую застройку средневекового города. Перестройки Рима уже в традиции, Сикст 5 формулирует программу Roma Sancta Innovata – его программа реконструкции Рима. Начинает делать город, в котором все основные святыни соединяются сеткой магистралей, улиц и площадей. Большие заслуги в области градостроительства принадлежат архитектору и инженеру **Доменико Фонтана** (1543-1607). В 1580х заказ, прокладывает новые прямые улицы с таким расчетом, чтобы отдельные наиболее значительные ансамбли города оказались связанными между собой, образуя единую систему архитектурных акцентов. Такова осуществленная им впервые в истории градостроительства трехлучевая система улиц, расходящихся от площади дель Пополо и связывающих главный въезд в столицу с центром и его основными ансамблями. Чтобы усилить пространственный Эффект и подчеркнуть осевую перспективу улиц, архитектор ставит в точках схода лучевых проспектов и в их концах обелиски и фонтаны, добиваясь тем самым большого композиционного единства и завершенности. От дель Пополо глубокая перспектива трех проспектов (сюда прибывают паломники, нужны дороги для проведения церемоний), она на севере, выше Ватикана, я не была. На углах улицы центрального луча (виа дель Корсо) для акцента 2 одинаковые купольные церкви (Сайта Мария ин Монте Санто и деи Мираколи, начаты в 1661г, проект Райнальди), производит исключительно эффектное впечатление богатством и разнообразием аспектов, несколько напоминающих систему перспективных театральных кулис. Площадь овальная, к лучу перпендикулярна, на противоположной стороне порто дель Пополо 3пр (суховатый фасад), по центру обелиск (в барокко любят его или фонтан, а не статую). Созданная Фонтана трехлучевая система планировки города с почти театрализованным эффектом неожиданного раскрытия уходящих вглубь городских магистралей с единой точки зрения оказала сильнейшее воздействие на всю последующую практику европейского градостроительства.

Образуется еще 2 улицы Via Felice (via Sistina-via Quattro Fontana) и Via Nomentana (Via Pia – Via Quirinale), 1588-1593. на их пересечении Четыре фонтана (площадью назвать сложно). Это расширенный перекресток (под прямым углом), соответственно на углах 4 дома, у каждого срезается торец, туда помещается ниша с полуциркульным завершением, где аллегория рек (Арно, Тибр, Юнона). Все торцы оформлены по разному: где то руст, где то классическое, но сухое оформление. Фонтанчики маленькие, но перед ними полукруг. Чуть позже от виа Феличе проводят улицу до Сан Джованни ин Лотерано (она не прямое продолжение, а чуть под углом). Потом центральная улица 3 лучия протягивается дальше до Капитолия, а от Латерано немного под углом идет к Колизею, атм они встречаются – самые важные постройки объединены.

Фонтаны. Их любили, распространены, тк были акведуки. Фонтан организовывал пространство, фиксировал основные оси композиции ансамбля динамикой и разнообразием своих скульптурных форм, контрастирующих с ровной поверхностью площади и относительно спокойными фасадами окружающих зданий. К числу наиболее замечательных фонтанов Рима, созданных мастерами раннего и зрелого барокко, нужно отнести выполненные Бернини фонтан Тритона на площади Барберини и фонтан Четырех рек на площади Навона, а также огромные фонтаны на площади Петра и соединенный с обелисками фонтан на площади дель Пополо. Квиринальский фонтан – это обелиск по центру, статуи Диоскуров с лошадьми по сторонам и большая ваза с фонтаном ниже. По гравюре Пиранези, обелиск здесь появился не сразу, но сразу задумывался. Фонтан Аква Феличе – водопой для лошадейкак 3пр арка, только пролетов нет, экседры, там статуя и 2 рельефа). Статуя в центре напоминает Моисея Микеланджело. Достаточно вторичная вещь, большую часть занимает надпись в аттиковой зоне.

С **1630х** начинается вторая фаза архитектуры итальянского барокко. Наступает время полного развития стилевых принципов, формировавшихся в течение предшествующего периода. В период зрелого барокко преобладающее место занимает культовое зодчество, что наложило свой отпечаток и на всю архитектуру в целом.

В градостроительной практике этого времени вырабатывается тип площади, пространство и застройка которой подчинены монументальному сооружению, играющему роль композиционной доминанты. Так был создан тип площади, превращающейся как бы в своеобразный открытый вестибюль перед церковным зданием. В грандиозных масштабах эта задача была решена Бернини в площади Петра, в более камерном плане — в площади Санта Мария делла Паче, Пьетро да Кортона (1596—1669). В соответствии с общим характером архитектуры рассматриваемого периода композиционные решения этих площадей, основанные на сложных криволинейных очертаниях, отличаются большой пространственной динамикой.

Площадь Петра, Бернини, 1656-1667: наиболее выдающимся произведением градостроительной практики зрелого барокко по грандиозности масштабов, широте замысла и художественному совершенству. Сооружение площади было вызвано необходимостью создать перед главным собором римской католической церкви традиционный для средневековых базилик атрий — обширное обнесенное колоннадами пространство, вместилище больших масс народа во время торжественных выходов папы и религиозных празднеств. С другой стороны, сооружение подобной площади перед выдвинутым вперед главным фасадом собора позволяло сделать фасад более значительным, добиться композиционного единства собора и нужного взаимоотношения его с окружающим пространством. Тем самым Бернини окончательно отошел от замысла Браманте — Микеланджело, но зато, исправив ошибку Мадерны, он с поразительным искусством включил здание собора в построенный на новых, барочных принципах ансамбль. Ансамбль состоит из небольшой, недавно перестроенной аванплощади перед колоннадой, затем овальной площади, образованной двумя разомкнутыми полуокружностями колоннады, с фонтанами, стоящими почти в геометрических центрах полукружий, и обелиском между ними (была создана машина для перемещения этого обелиска). И трапециевидной площади между фасадом собора и двумя боковыми галереями, соединяющими колоннаду с собором. Общая глубина площади, достигающая более четверти километра (280 м), позволяет охватить глазом всю композицию в целом, включая мощный купол. Для возведения четырехрядных крытых колоннад (их высота —19 м при такой же ширине) с проездами для карет и проходами для пешеходов понадобилось 284 коллонны, 80 столбов и 96 больших венчающих аттик статуй. Принятый Бернини тосканский ордер колонн, их пропорции и формы отличались бы почти классической сдержанностью и монументальностью, если бы не несколько подчеркнутая телесность и грузность их, а также пышный, увенчанный декоративной скульптурой аттик. Площадь захватывает и направляет в собор, но на самой площади зритель вынужден двигаться не по ее продольной оси — этому препятствует обелиск в центре площади, а по изгибу колоннад.

**2. Римская архитектура раннего Барокко**

Двойственная эпоха, колеблется между крайностями, требует крайнего напряжения мысли, чувств для восприятия. Сложна для восприятия. Период чрезвычайной концентрации художественного качества, эпоха художественных гениев. "Барокко стартует от Микеланджило и продолжает в том же духе". Понятие стиля формальное и статическое, фиксирует набор характеристик/черт для данного периода. Понятиеее эпохи намного шире, она многостильна. В 16в зарождение нескольких стилей сразу: барокко, кассицизм (иногда называется национальным вариантом барокко, но это не так на деле), натурализм/реализм 17 века (или внестилевое направление). У 17 века очень ранняя историография, ещё до Вёльфлинга, позиция была такая, что барокко это упадок Ренессанса, нисходящий поток. А Вёльфлинг уже пишет, что Барокко это самостоятельная линия развития. Новое понимание мира, земля круглая, мы не в центре. 16в – разрушение границ, хаос и бесконечность (важная категория). Триденский собор (заседал более 20 лет), переломный этап, положение о сакральном искусстве (art sacro). Запрещается нагота, центрические формы в искусстве (=> крест на подобие идеальному миру), догматизация. Искусство на это реагирует лояльно, хотя были и кризисы. Художник пишет уже не сам, а так как ему говорят (условно), архитектор строит не по своему творческому провидению, а по идеологической программе и потребностям. => Подчинение искусства.

**ВИНЬОЛА**. 1562 – Правила 5 ордеров: все учатся не по Витрувию/Палладио/Серлио – самый нормативный, дает каждому ордеру одну возможную интерпретацию.

**ДЖАКОМО ДЕЛЛА ПОРТА**. Родился близ Генуи. Учился у Микеланджело и Виньоны. С к1560х годов работает в Риме, в основном над завершением проектов Микеланджело (площадь Капитолия, Собор Петра) и Виньолы (Иль Джезу).

Иль Джезу, 1568-72 – Виньола, 1572-84 –Делла Порта, 1532-1602. + Виньола. План Виньолы: опора на Сант Андреа в Мантуе, но вместо кессонов плафон, сумасшедшая роспись (капеллы + 1 неф + трансепт + купол). У Альберти пространство более дифференцировано; Виньола – более целостно и слитно = подчинение меньшего большему, более вытянуто и едино по освещению, синтез всех видов искусств. Прямоугольник (трансепт не выходит), апсида, подкупольный квадрат, по сторонам круглые ячейки, к западу по 3 равных капеллы. Рукава трансепта = не рукава, а самостоятельные капеллы, купол – тройная система освещения. Подкупольное пространство = разрешение проблемы: церковь базиликальная НО подкупольное пространство центрично (и не базилика, и не центрическое пространство). Купол делла Порты, очень простой, просто сочетание плоскостей. Церковь иезуитская, это последний большой орден, конкретная цель, не дистанцировались от общества, могли быть папскими шпионами и легатами, могли освобождаться от обета, устраивали школы. Фасад: 2яр ордер (коринф-композит) + валюты + треугольный фронтон НО в первом ярусе фронтон налезает на антаблемент + еще один дугообразный фронтон, в который вписывается треугольный + обилие раскреповок, везде либо выступы, либо впадины – все вибрирует; венчающие части сильно выдвинуты = пластическая перебивка. Внизу 6 пар, в верху 4п сдвоенных пилястр, только по сторонам от входа по 1 полуколонне от входа, а на 2м вокруг окна 2 маленькие колонки. Вообще то все довольно графично, еще нет сочной пластики. С Иль-Джезу начинается типология церковной архитектуры. Новый храм, который требует реформирующий Рим Тридентского собора ищет новый тип, где можно торжественные церковные сборища устраивать. Иль-Джезу еще и штаб-квартира ордена. Этот тип фасада повторялся во всех католических (иезуитских) церквях по всей Европе и далее, кроме, разве что, Москвы и Петербурга (от Кракова до Бразилии): костел Петр и Павла в Кракове, Сан Паоло в Макао и тд.

Внутренний двор Палаццо делла Сапиенца. Самое ренессансное, пилястровый ордер, все ритмично и соразмерно НО ордера очень мало (сломанная пилястра на углу). Прямоугольный 2яр двор, везде равные аркады, пилястры почти плоские, поэтажные, есть сочетание более больших и более маленьких (во внутренней части арки).

Дворец Сенаторов, 1568-1602г. На Капитолийской площади, Микеланджело начал (он на торце). Понимание архитектуры как динамической системы

Фасад Санта Тринита деи Монти. На холме Пинчо (фр диаспора + Мадерна), двухбашенный фасад = еще ренессансное; новое то – как стоит = на макушке холма, зрительная организация огромного пространства. Декор тоже ренессансный, сухой, четкое разделение на 3яр (может еще от готики), во 2яр по центру большое термальное окно. Здесь Испанская лестница.

Купол Сан Пьетро. Проект Микеле – не успел, оставил деревянную модель. В общем следует НО угол наклона нервюр более параболический = делает выше,= купол параболический с выделенными нервюрами, с двойными колоннами и люкарнами.

Вилла Ланте в Баньяйа. Система террасных перепадов и композиций, идея зарождения регулярного парка: геометризированные формы стриженных растений.

Вилла Альдобрандини во Фраскати. Композиция осевая НО связь иная, чем в Тиволи и Баньяйа (парк превалирует; парк и вилла сами по себе). Здание имеет больше значения, сильно разорванный большой фронтон, не только на центральной оси НО и на границе между двумя пространствами = частными и общественными, фасад = экран (дальше – интимный, частный мир). Фасад очень простой, не ровный ритм окон. Центральная часть повышена, треугольное завершение, дальше плоская крыша, но по углам треугольники – как бы подразумевающийся фронтон на все здание.

Также делал фонтаны на площади колонны (перед Траяном, плоский), на площади Ротонды (Перед Пантеоном, там обелиск и фонтан), на площади Навона вместе с Бернини.

**КАРЛО МАДЕРНО**, 1556/1629. Приезжает в Рим со страшим братом скульптором, дядя Франческо Борромини, важно сакральное строительство. Племянник Доменико и Джованни Фонтана. В Риме с 1580х.

Санта-Сусанна в Риме, 1585-1603. Формируется на примере Иль Джезу, только волюты полее изогнуты, прильнули к зданию и фасад не такой распластанный. Пластически концентрирует все элементы Иль Джезу, все равномерно насыщенно пластикой, в основе раннехристианский памятник – меняет в интерьере деревянный потолок. Насыщенно и массивно за счет декорации = помпезность. Скульптурный момент нарастания облицовки, которые делают эту постройку первым памятником Римского барокко. Другая расстановка колонн: по две от входа, дальше по 1, по краям тоже по 1. Внизу пилястры только по краям – остальные полуколонны, есть момент наложения ризалитов, фронтон 1эт треугольний, ни во что не вписывается – больше пластики. Некоторые отсчитывают барокко еще от лестницы библиотеки Лауренциана.

Санта Мария делла Виттория, 1608-1620. Как и Сусанна заказана орденом босоногих кармелитов. Первоначально посвящена Павлу, однако после победы на Белой горе (в Богемии) над турками в 1620м году переосвящена Марии. Нет живого, неукрашенного места. Все во все перетекает, празднично + торжественно + помпезно. Еще уже: сдвоенные пилястры вокруг двери, по одной по краям, завершение 1эт – лучковый фронтон. Нет полуколонн, но все равно больше пластики. Здесь капелла Карнаро, где экстаз Терезы.

Собор Петра, 1606-1626. В 1602 назначен Павлом V главой боттеги собора Петра. Сначала хотел сохранить центрический план, добавив капеллы к фасаду Микеланджело. Но папа настаивал на более существенной доработке. В результате в 1607 году предлагает добавить три травейи к западному рукаву + трансепт. Первый проект: + боковые капеллы к Микеле; центричность не теряется. Второй проект: 1607 – добавление двух боковых травей и нартекса = обращение к базиликальности – догматическая причина. Проблемы: в интерьере двойственная ситуация: базилика vs центрическая постройка; алтарь: один из трех (Бернини решает конфликт балдахином). Еще проблема с фасадом. Мадерно хочет восстановить кампаниллы (не построены); фасад очень широкий; не фасад церкви – а фасад светского сооружения = породили необходимость устранять недостатки: система площадей Бернини. Изменяется формат богослужения, а вместе с ним и значение. Фасад много раз ругали, перестройку нефа, потому что заслоняет купол. В центре пилястры круглые, потом утопают все больше и больше.

Сант Андреа делла Валле. План + нефы = Джакомо делла Порта, купол = Мадерно, фасад = Райнальди, декорация = Прети + Ланфранко + Доменикино (все крупные фигуры академии)= стандарт, эталон! План Иль Джезу, архитектура становится больше (несколько пилястр и подпружных арок), сильно параболический купол на сдвоенных пилястрах-контрфорсах, сплошной купол, нет внутренней оболочки. Фасад: все особенности Иль Джезу = много раскреповок, объемных элементов НО все систематизировано – зато больше пластики, много численные наложения.

Сан Джованни деи Фиорентини. Делает купол, формируется стандарт барочной церкви! = иезуитский фасад + базилика/центрическая постройка + синтетический образ. Все очень просто по оформлению.

Палаццо Барберини. Мадерна (1625-29), Борромини (1631-1633) - > Бернини. План виллы, лоджия между двумя блоками; слияние дворца и загородной резиденции. Нижний ярус = сплошной проход (пропилеи). Фасад: центр – выраженная ордерная система. Колонны нарушают некие логические принципы; верхний ярус – окна сокращаются, заключаются в перспективные ниши. Средний самый плоский; верх самый тяжелый. Все кроме воронки – лоджии = лестницы 1) Бернини 2) Борромини 3) На пандус в парк = основание – подвижная пространственная система. 1) Лестница – двор: все детали ордера наклонены – соответствует наклону но не логике; вся лестница кривая; перспективный эффект удлиняется, она геометрична. 2) Лестница оппозиционная, овальная: прямо восходит к Ватиканской. 3) Овальные спуски со сложным сводом. Овальный вестибюль: ордерный, белые стены (Борромини не любит добавлять эффект за счет других видов искусства; интересна сама архитектура) распределительный узел. Парадный зал: потолок Пьетро да Кортона. Лоджии-анфилады: все филенки косые, карнизы наклонные = архитектура не хочет быть тем, что она есть. Парковая зона: само наличие! Не было в Риме садов в городских дворцах (парк на уровне второго яруса, ведет пандус, был регулярный сад) = Новая идея: дворец – парк. Идеи Борромини; Бернини – занимается организацией внешнего пространства. центр и по бокам выступающие крылья – хочется думать, что функционирует уже подобно открытой барочной форме. Начинал его Карло Мадено, который в это же время над Петром работали, продолжали Борромини и Бернини. Раструбы профилей окон похожи на иллюзионистическую живопись в апсиде церкви Браманте в Милане. На пьяцца Барберини фонтан Тритона Бернини.

**3, 4. Бернини – архитектор**

**Джованни Лоренцо Бернини**, 1598-1680. Из Неаполя, учился у отца-архитектора Пьетро. В 1605 переехал в Рим, в 8л сделал набросок головы Петра (публика назвала его 2м Микеле), в 16в создал скульптуру мученичество Лаврентия, Сципион Боргезе решил его сделать своим скульптором. Для него же построил вилу, папа Григорий 15 посвятил его в рыцари, а Урбан 8 был другом (бывший кардинал Барберини). В сер1620 впервые пробует себя как архитектор, в 1624 ему поручили купол Петра (тогда за него боролся и более квалифицированный Борромини). Борромини вынужден ему помогать, но все заслуги Бернини, плюс он высокомерен, Борроними его так и не простил. Друзья-покровители ему помогали: он сожительствовал с замужней женщиной, дошли слухи, что она ему изменяет с младшим братом, он проверил, все подтвердилось. Брата избил (успела остановить мать), а женщине слуга изуродовал лицо. С помощью Ураба отделался только штрафом и женился на дочери адвоката, а брата выслали в Болонью. Потом Бернини заказали сделать колокольни на соборе Петра, сначала хотели маленькие, но решили большие. Он неопытен, честных помощников нет, только Борромини разбирается, но плохие отношения. Построил башню, скоро трещини, волновался, перестал есть. Тут умирает Урбан (последний его зачитник), Иннокентий 10 в 1640х выбирает себе Борромини, тот представляет все улики против Бернини, комиссия решила уничтожить башню. Переживание – заказы от низов и тд, но кардинал Карнало дал шанс, создал Экстаз Терезы. Иннокентий стал с ним дружить, Бернини исправился и примерно прожил жизнь.

Санта Бибиана. Добавляет экзонартекс, фасад очень сильно развивается в глубину, внутри – типично раннехристианская базилика, к 17в не имеет отношения. Статуя на алтаре – Бернини, фрески Пьетро да Кортона – его первый заказ, поместил туда все, что знал про времена Древнего Рима. Сооружение по форме традиционно, привязан к настоящим объемам раннехристианской базилики (похож на фасад Сан-Себастьяно Фуори ли Мура, только там общий треуголььный фронтон). Повторяет тему открытого портика-лоджии снизу и трех окон сверху, центральное выше с фронтоном. Мотив наложенности – почти скульптурный момент с выступающими ризалитами, центральное окно находится глубже – игра с глубиной, поверхностью и светотенью. Хотя везде пилястры, все очень скульптурно.

Скала Барберини. Все сокращается в перспективе (все основное от Борромини).

Балдахин Сан Пьетро. В 1624 начинает сотрудничать с Борромини, занимает подкупольное пространство: архитектура + скульптура, архитектурая часть: Борромини. Соломонические колонны – та самая спираль барокко и все такое. Завершение скульптурами сверху. Один из самых дорогих проектов Рима, использовали античные бронзовые детали Пантеона. Форма спиралиевидной колонны восходят к античным, они же здесь подпорки купола, когда-то принадлежали доренессансной базилике. Имитация покрова или сени, гибкого материала. Ствол колонн покрыт листьями и пчелами – символы папы (Барберини), кафедра сзади – тоже Бернини, но 56 года. Здесь Бернини уже не копирует классические формы из раннего репертуара, а создает свои, использует световые и фактурные эффекты.

Сан Томазо ди Вилланова в Кастельгандольфо, 1658-61. При Александре 7, отсылает к Санта Мария делле Карчери в Прато, Дж да Сангало. Можно создавать церкви барокко без всяких завитков. Короткий равноконечный крест, плоские пилястры. В интерьере барокко явственнее.

Санта Мария делль Ассунционе, Аричча, 1662. Ему была поручена реставрация Пантеона – здесь он повторяет этот опыт. Купол: ангелы передают друг другу гирлянды – изображается событие, как раз когда на день Успения Марии ангелы все это приносят. То есть создается впечатление, что как раз сейчас все и происходит. Опоясывающие аркады и пилястры – все это было видено и ничего принципиально нового по сравнению с предшествующим временем нет. Сценограф и мастер постановки (реально писал пьесы). Здесь круг, большой высокий купол и фонарик, перед ним небольшой портик (но не колонны, а столбы, 3 арки, а по бокам 1). Со 2ст как бы обнимают еще помещения, балюстрада, плоско, портик из 4 попарно спаренных столбов.

Санта-Андреа-аль-Квиринале 1658/78. Маленькая камерная церковь, рядом парк и 4ро фонтано. Овальный план = растянутый Пантеон (овал с неправильными нишами по периметру). Центральнокупольная постройка (идея неканоничности). Сочетание двух овалов: манипулирует теми же темами, что и в Пьетро. Фасад: двухордерный = ионичеческий и коринфский наложены друг на друга = колонны ИО по Виньоле, но поддерживают выгибающийся наружу антаблемент, в деталях: педантично точно; в целом: абсурдно (просто козырек). Интерьер: опоры между капеллами = контрфорсы; нервюрный купол; между нервюрами – окна; низ – темно красный мрамор с оранжевыми деталями (классично); верх – кессоны (пантеон) = все легко: тектоника соблюдается НО неестественная динамика пространства. Эффект сокращения пространства = ощущение чуда, неожиданности, архитектурная оболочка: связь с Ренессансом и Античностью НО в целом это ответ Барочный. Сам он ее называл наименее удачным из его творений. Изображение рыбацких атрибутов (потому что Андрей – рыбак). Евангельская история снова рассказывается доступным образом, но по-своему. Что касается собственно архитектуры нужна внимательность, чтобы заметить новое. Овальные вещи, например, были и до него – в Сан Джакомо ин Августа Франческо да Вольтерра 1590 (стоит на узкой улице). У Франческо да Вольтерра овал диктует входящему направленность, пространство разворачивается перед нашими глазами. А постройка Бернини устроена так, что мы входим на длинную сторону овала, он вширь. На это похожа Санта Мария Анунциата в Парме, только там еще капеллы есть по окружности. Снаружи это все сцена для постановки, играет динамика масс, которая не знакома ренессансным постройкам. В итоге получается вещь, которая затягивает зрителя.

Скала Реджа. Ватикан. Перестраивает в конце 1660. Конструкция из двух проходов; по середине площадка с окном, фигура папы вырастает на глазах, перед входом две статуи: Константин + Карл Великий (тема конного монумента).

Сан Пьетро 1657/63. 3 проекта. 1) слабо трапецевидная площадь; по сторонам – служебные помещения. 2) проект кольцевой площади. 3) комбинация двух вариантов = трапецевидная + овальная. Жертвует целым кварталом = очень масштабная пространственная система, обелиск + 2 фонтана. Трапецевидная часть имеет повышающийся уровень

- ни одна из фигур неправильная; формы динамические; предполагают движение; колоннада охватывает; движение по сложному пути (есть рисунок человек, который руками обозначает колоннаду, руки немного изломаны). Путь паломника сначала нарастает, потом сокращается, колоннада тосканского ордера (ордер Мученика), увеличивается до колоссальных размеров, достаточно стройный; колонны близко поставлены = конфликт массы и пространства= активно действующая пространственная система (потом ось продолжит Карло Фонтана).

1664 – едет в Париж (до конца 1665) = предлагают окончить Лувр: недостроен восточный фасад (выходит на pont neuf); французы спорят, что-то строят; 1664 – конкурс на фасад (+ Райнальди, Кортона) = условие: сохранение габаритов дворца. Проекты Лувра. *1 проект*: игнорирует второе условие (вариант Палаццо Барберини), 2 корпуса + овальный вестибюль = самодостаточная постройка. Фасад: пилястровый ордер + выпукло-вогнутые формы, первый полностью самостоятельный проект! Помимо фасада намечает площадь = приезжает и начинает перерабатывать. *2 проект*: убирает выступающую часть + появляется нижний рустованный этаж, блоковость решения. *3 проект*: отказ от криволинейных форм, плоская стена с ризалитами. *4 проект*: полностью новый! 5 дворов; центральный крестообразный = ничего не реализовано, показательно с точки зрения эволюции городского дворца.

Палаццо Людовизи. Достаточно спокойно, только на изломе улицы – изгибается. Сильно перестроен.

Палаццо Киджи-Одескальки. Перестраивает; отголоски работы во Франции. По этому образцу будет построено множество дворцов Европы. Он не очень яркий, трехъярусный, палладиевского образца ризалиты со скульптурами. Он был расширен в 18 веке, его увеличили и сделали в два раза длиннее.

Решает городские площади и придает им другое значение и звучание:

Фонтан Баркачча или Большая лодка. Здесь было легендарное наводнение Тибра. Испанская лестница, которая выполнена в 23 году, когда Барокко из высокого становится поздним.

Фонтан Тритона на пьяцца Барберини возле дома Урбана VIII. Фигура, к которой применимы барочные свойства: вода, контраст фактур, материалов и прочее, в том числе натурализм мускулатуры. Формально похож на Нептуна Аманатти. Победил камень и сделал его мягким, как воск, и приблизил скульптуру к живописи.

Площадь Навона (там же Сант Аньезе Борромини). Была когда-то древнеримским ипподромом. Когда Иннокентию X пришло в голову немного облагородить площадь у себя под носом. Фонтан четырех рек. Все барочные мистификации и принципы собраны воедино. Делает еще более хитрую и невозможную вещь на камень. А еще Мост св Ангела.

**5. Франческо Борромини**

**Франческо Борромини**, 1599-1667. Бернини: скульптор, но открывает пространство в архитектуре, но мыслит ПЛАСТИЧЕСКИ; Борромини: 100% строитель, из клана тичинцев; традиция средневековых мастеров каменщиков = хорошо знает геометрию строительства; наследник старой традиции инженеров. Не работает в других видах искусств = исключительно архитектура. Считает, что архитектура самодостаточна (стерильно белая), ассистирует Карло Мадерна в Санта -Мария делла Валле (своды), редко работает один

Палаццо Барберини. Сточенные карнизы и филенки = подчеркивает абсурдность архитектурных элементов, основываясь на тектонике говорит об атектонике, лестница овальная, плавна, почти пандус.

Сан Карлино 1634/44 (а ле 4 фонтана). Строительство в два этапа: 1) 1634/44 = все без фасада (ранний фасад = тонкие, плоские пилястры; решает форму просто и строго), внутри: должен разместить постройки монастыря. Церковь посвящена Карло Борромео = склонность к сакральной мистике. Цель: выразить мистическую структуру мира. План: два треугольника, образующих ромб = постоянное пересечение геометрических форм; очень изысканная геометрия = овалы, вписанные в ромб, к подкупольному пространству примыкают ниши + капеллы в углах = все обработано колоссальным ордером. Наверху: гнущийся антаблемент, приобретающий любые формы = все классические формы оказываются неправильными. Клуатр: чередование прямых и круглых элементов = все несомые элементы кривые; на первый взгляд форма ясная и простая = все очень просто НО неправильно. Купол: несколько уровней освещения от темного мира низа к полусвету купола к яркому свету барабана. 2) 1663 (67) – племянник, развивает ранние идеи в фасаде, низ: волнообразный; вогнутые трехмерные формы и углубления в них. Верх: более усложненный; из трех вогнутых форм, пересеченных овальным картушем; нет прямых линий = все, что по логике вещей изгибаться не должно, изгибается. Первое, что делает Борромини – купола. Церковь маленькая, подтверждает, что масштабы барокко невелики. Капители и базы придуманы им самим, колонны балюстрады перевернуты одна за другой (формы без названия). Понятия конструктивной ясности и тектоничности здесь неприменимы. В основе не пропорция колонны, например, а архитектура авторского прихотливого типа, Борромини здесь работает деталями, общим ощущением пространства, которое можно сдавливать, кроить, увеличивать и наоборот.

Оратория Филиппинцев 1637/41. Светское здание, фасад не сакральный, все делает «не совсем»; усложненность + алогичность художественного языка = сложность языка при внешней скромности средств. Только по центру чуть выступает экседра.

Сант-Иво алла Сапиенца 1642/62. Встраивается в уже существующий ансамбль, две резко контрастных части: верх – вытянуто усложненный. Внутри: два наложенных треугольника (чередование выгнутых и вогнутых форм),– где то объединяющие круги, вся стена = сложная комбинация выступов и впадин. Нервюрный купол, фонарь = штопор. Внизу криволинейная поверхность выгнутая в одну сторону, выше купол наоборот в противоположную сторону выгибается. Купол скрывает за собой многолепестковую конструкцию. Лотки и ребра – каркасная система, а потом идет спираль со светильниками. Вид на купол изнутри: трилистник совмещен с треугольником со срезанными углами. Если не смотреть на купол, ар-ра внутри снизу воспринимается как традиционная, как Микеланджеловская в палаццо Консерватори. Интерьер тоже состоит как система вогнутых и выгнутых форм. двор тоже классичен и суховат, в основном, арочные мотивы.

Санта – Андреа делла Фрате 1653/55. Барабан купола + кампанилла + восточная часть. Колокольня и стоящий за ней экран. Контраст отступающего и выступающего кусков фона (из кирпича). «Хорошо бы отливать фасад из единого куска обожженной глины». Колокольня представляет собой сначала четырехугольник, потом типа монумент Лисистрата, а потом сдвоенные коры и заигрывание с гербом папы.

Палаццо Спада 1540. Внутри: галерея – перспектива (на самом деле около 10 м), все заканчивает двориком с маленькой статуей, прототип: театро олимпико.

Палаццо деи Пропаганда Фиде. Делает боковой фасад, на длинной протяженной плоскости изогнутый антаблемент, - соответствует пространству капеллы. Карнизы налезают друг на друга, на этом месте стояла берниниевская капелла 32 года. Потолок (прямоугольный) – плетенка, делает вид, что это связная система ребер и пилястр. Скругленные углы внутри. Снаружи оформление окон чередуется, углубляется.

1644 – папа Иннокентий Х = взлет Борромини! Рядом по духу, ряд принципиальных проектов.

Сан-Джованни ин Латерано. Римские папы реставрируют теперь не просто фасад, но и интерьер. Базилика так обветшала, что грозила рухнуть. Борромини получил заказ и делает необычную вещь: оставляет 2 раннехристианские колонны (здесь конха и 2 триумфальные арки, р/хр поддерживают 1ю), а остальные запрятаны вглубь стены. В интерколумнии поставил скульптуры апостолов в ар-ом обрамлении. Достаточно посмотреть на детали, чтобы понять суть барочной эстетики Борромини: особенно профили базы.

Сант-Аньезе на Пьяцца Навона. Делает фасад; архитектура становится более классицизирующей, центральный портик + боковые стены ровные = крайности уходят. Была начата Карло Райнальди и его отцом и представляла собой традиционную итальянскую церковь равноконечного греческого креста. Отступающий от площади фасад – сравнение с фасадами колледжио ди Пропаганда Фиде.

**6. Архитектура позднего XVII века в Италии**

- После 1660 годов в Риме вместе с окончанием понтификата Александра 7 происходит некоторый упадок искусства из-за меньших материальных ресурсов

- Конец 17 века = появление классицизирующей струи

ПЬЕТРО ДА КОРТОНА

* Санта Мария делла Паче

- повторяет окна Микеланджело. Его гениальность в том, что свои архитектурые проекты он мыслит уже не как ренессансные закрытые, а барочная ар-ра может создавать промежуточную архитектуру.

- Кортона строил эту церковь не одиночно стоящей на площади, а мыслит как организующей площадь. Архитектура оказывается продуманной как тотальное явление. За фасадной частью происходит игра со зрителем, он оказывается обманут, потому что там пустота, но она на первый взгляд скрыта. Внутри пространство многое потеряло после 18 века, статуи подпортили. Ничего не подготавливает входящего зрителя к тому, что будет дальше. (церковь святой Екатерины на Ленинском).

- Пришлось снести дома для проема. Портик выгибается наружу (как у Берниниевского Андреа аль Квиринале, только больше), потом треугольный фронтон, в него списывается лучковый, а под ним еще разорванный, тоже есть момент выгибания. За центральной часть на 2яр корпуса выгибаются во внутрь (эту проходила, была во дворе).

* Санта Мария ин Виа Лата 1658-62

- Арка на колоннах из позднего эллинизма – Дворец Диоклетиана, Вилла в Тиволи, Пальмира, Баальбек.

Гипертрафированно-объемные колонны, их хочется сравнить с глиной. Портик с кесонированными потолками (Кортона хорошо знал античность через приятеля). Купола похожи на Микеланджеловские, но он еще больше играет с контрастами. Купол, решенный в типичной манере.

КАРЛО РАЙНАЛЬДИ

- Чуть менее смел, чем его предшественники.

Работал со своим отцом Джованни Райнальди. В 74 года приводится звание папского архитектора.

* Santa Maria in Кампителли 1659-67

- иезуитский фасад НО сильно вытянут по вертикали + очень объемно пластичен

- активный фасад

- мало кривых линий = барокко становится четким; форма более ясная и более четкая

- внутри: ассоциации с Палладио = игра классицизированными формами

- Заказ на перестройку на старой в основе церкви, которая должна была содержать чудотворное изображение Девы Марии. Было несколько идей оформления, первоначальное решение – напоминает планы Борромини и Бернини с овальным решением. Конечное – серия прямоугольных пространств, которые идут друг за другом

- Интерьер сохраняет принципы архитектурного построения более раннего периода

- Слепок с медали – криволинейный, выступающий на зрителя фасад, с намеком на разорванный фронтон, внутри – центрический объем. Каждый раз архитектура постройки становится подчинена мотиву движения вперед (чередование планов, перспектив, видов). Все заканчивается барочной мистификацией – золотым алтарем (в стиле кафедры святого Петра Бернини)

- По отделке, по профилированным коринфским колоннам – имитация древнеримских остатком с форума – то, что опирается на величие древнего рима, больше похоже на классицизм. Но сохраняются барочные спецэффекты = Синтетический стиль

- Нарушающая логику барочная конструкция – кессоны, здесь же это не используется, в результате чего более сухая и строгая арх-ра. Фасад не был закончен до конца, в простенках между колоннами предполагалось наличие рельефов. Разные комбинации наложенных на фасад мотивов колонн, соединенных хитрыми антаблемента

* Sant’Andrea делла Вале

- типично Иль Джезу НО очень четко и ясно, нет волют

- насыщен игрой в глубину; построен на контрасте. Везде полуколонны (только по углам пилястры), в основном сдвоенные колонны, часто будто накладываются на пилястру

- Большое количесвто сложно раскрепованных антаблементов, фронтонов, полуколонн, пилястр. В деталях – не дает забыть, что барокко использует пластические нагромождения, конструктивная логика сводит все к центру, объединяя фасад в единое целое

* Три проекта решения Восточного фасада Лувра

- от свадебного торта к минимальной декоративной насыщенности

* Восточный фасад Мария Маджоре.

- Черты времени – большой ордер и двухъярусная система, которая позаимствована с Собора Св.Петра. выступат большая 1эт экседра.

* Санта-Мария ин Монтесанто и Санта-Мария деи Мираколи

- обе церкви начинают строиться в 1660е (1667 – папа умирает – строительство идет медленно)

- фасады: Карло Фонтана (Мираколи более поздняя)

- планы разные, максимальная ширина объема тела храма тоже разная НО со стороны площади одинаковые

- от барокко: овальный купол + скругленные промежутки = все остальное в рамках классических = барокко с классицизирующими тенленциями

- Организуют площадь дель Пополо. 1661-1679. Симбиотический стиль, стилистически и классицизм, и барокко. В колокольнях, кот.делаются по проекту Бернини, - цитаты и заимствования. Одна из церквей круглая, другая – вытянутый в продольном направлении овал, хоть с внешнего вида они одинаковы – элемент барочной игры.

КАРЛО ФОНТАНА

- много работает вместе с Бернини (много достраивает и заканчивает)

- наследует пост главного строителя собора Святого Петра

- много работает вне Италии (1688 – в Ломбардии)

* Палаццо Монтечиторио (Людовизи)

- переделывает фасад: было 5 блоков – делает единым

* Проект реконструкции северного фасада соб. Св.Петра

- много башен-кампанилл. Чего больше – барокко или классицизма?

* Проект реконструкции площади Св. Петра

- идея завершить перспективную ось

* Фасад церкви Сан-Марчелло аль Корсо

- пилястры + колонны

- Не так много свободных денег. Еще одна версия того, что можно сделать при пластическом решении Иль Джезу. Выступающее на площадь объемное решение (церковь не выступает на площадь, а выгибается). Централньый портик колонный, поддерживает странную раскрепованную форму (вроде лучковый фронтон, но внутри что то есть, как нарышкинские петушиные хвосты). Мотив наложенной на фасад эдикулы. Церковь за этим фасадом принадлежит предшествующему веку. Специальное название языка – римское малое барокко.

Все то, что называется барочным, очень сильно зависит от времени и места воплощения.

= барокко выходит за пределы Италии! Учитель многих европейцев; фигура европейского барокко, с него все начинается в Европе

ГВАРИНО ГВАРИНИ

1624-1683

- из Модены (ученый монах)

- изучает архитектуру на примере Борромини

- 1725: публикация Опус Архитектоникум (математика Борромини + математика Гварини)

- в начале 1730 уезжает из Рима = много путешествует

- Ренессансный человек, который был мастером не только арх-ры, но и человеком разных ремесел. Орден театинцев (вступил в возрасте 15 лет). Полностью сформирован новой системой дисциплинированной религиозности, но был человеком математического склада ума. Довольно много путешествовал перед тем, как обосноваться в Турине. Родом был из города Модена, первые проекты были на Сицилии (для братства квадриссо мацци). Книга «Гражданская арх-ра».

- С 1656 по 1667 – время путешествий: Прага – Испания – Потругалия – Сицилия (Мессина) – Париж. С 1667 – поступает на службу королю Савойскому. Обосновался в Турине

* Церковь Сантиссима Аннунциата, Мессина, Сицилия

- Разрушена. Фасад – выпуклая схема в духе Борромини (1эт выпуклая, 2эт вогнутая). Не два яруса, а три, дополняет третий, который не очень гармонично сочетается с остальными. Есть момент башнеобразности, треугольной композиции.

Искусство – следствие образования и путшествий. Посещает Рим по религиозным делам.

* Проект церкви отцов Сомасков в Мессине

- Центрическая постройка с деамбулаторием, арки соединяют постройку на нижнем уровне, становятся опорой кольца барабана. Чередование и нагромождение скульптурно исполнено при помощи попарно пересекающихся полуциркульных арок, которые становятся опорой для следующего этажа. Неясно, какой эпохе принадлежит этот памятник

* Капелла Сантиссимо Синдоне, Турин. Вместе с другими архитекторами.

- между собором и дворцом, за апсидой

- начата как центрическая, круглая в плане;

- нужно подниматься (на другом уровне она); в центре: балдахин с плащаницей

- лестница с круглыми, полуовальными маршами

- основные цвета: черный + белый (мало цвета – много черной облицовки)

- купол: основан на фигурах пересекающихся треугольников (а ля пена кокошников); на нервюрах

- входы: 2 со стороны собора + 1 со стороны дворца = символика треугольника

- Место хранения туринской плащаницы. Идея построить что—то грандиозное появилась еще в конце 16 века. Сначала по проекту Андреа ди Кастелло Монте, была доведена до нижней части. Дальше возводит нечто невообразимое

- Внизу – обычное круглое помещение, отделанное ложными колонками. Каждые две колонки попарно соединяются дугой – три криволинейные поверхности и три полусферических выступа -> постройка держится на трех парусах, которые прорезаны большими световыми окнами

- Выше – чередование, странная сетка восходящих предметов. Сам купол (нечто напоминающее барабан – соединение деталей, кот.напоминают табернакли борромини (одновременно выпуклых и вогнутых внутрь). Вокруг много причудливых деталей – кессонов, кот.создают пластику внутренней поверхности

- Выше – скелетная система конструкция, над чем громоздится совершенное безумие, арки в высшей точки становятся опорой для следующего яруса арок (по 6 арок в ряду). Наверх поднимается для следующего кольца, который и держит световую часть. Купол со всех сторон пронизан световыми полками

- Геометрическая и религиозная догма в действии. Арх-ра параллельная некоторой готической каркасной конструкции. Внизу – дополнительные переходу к герцогскому дворцу. Феноменальная странность арх-ры, которая держится непонятно на чем.

* Церковь Сан Лоренцо, Турин, 1668-1680

- в плане: квадрат со скошенными углами = октогон с октогональным куполом

- сложная геометрическая игра

- пересекающиеся нервюры

- очевидно присутствие идей Борромини: нет ни одной ровной стены НО избегает искривлений фронтонов

- Снаружи – соответствует верхней половине постройки, овальные окна видны на фасаде, что не означает, что они видны внутри. Сочетание нечто восьмиугольного с овальным. Каждая плоскость парабана вогнута внутрь.

- Внутри – вроде главенствует круг, 4 капеллы по углам, 3 по сторонам света и алтарь. Но, они не дополняют пространство, а вторгаются в него, выгнутые – уменьшают центральное место. А алтарь в итоге становится как бы еще одной капеллой, просто большего размера. Стр-ра, которая можно держать что-то в следующем ярусе. При помощи четырех переходов держится еще одно кольцо. Каркасная конструкция, которая будучи перекинута с одной точки на другой создает систему пересекающихся арок. Принцип математической комбинаторики, кот.рождается из стремления создания нагроможденных конструкций и что может из этого получится

- В восьмиугольнике есть еще одна схема с восьмиугольником. Каждый участок, который был в стороне от опорной системы, кажется возможным для облегчения и упрощения всего. Прорезанность окошками – качество невесомости, пронизанности. Купола доведены до степени невозможной сложности. Внутри получается система перекинутых арок, которая очень напоминает Кордово.

- Система двух куполов, соединенных перегородочкой, над алтарной частью – купол на основе шестиконечной звезды, прибавляет еще немного геометрической сложности этой конструкции.

Замок Раккониджи, 1676-1684. Перестроен в 18в, сейчас очень похож на французский. Центральный объем, от него вперед небольшие ризалиты. Над центром что то приподнимается, отдельные, но не очень высокие кровли. Была большая система.

* Палаццо Кариньяно, Турин, 1680е

- План: 1) Палаццо Барберини = 2 жилых блока + вестибюль с лестницей между 2) первый проект Лувра (пересечение двух овалов) 3) схема французского замка Леконт = влияние фр классицизма

- очень простые материалы = кирпич/терракота + сложные тонкие формы

- все и всех комбинирует

- эффект игры овальными/сложными лестницами

- чистые цитаты: лестницы по углам

- Овальный зал и два боковых крыла, их соединяют выгибающиеся галереи. Очень интересно выступающее волнообразное движение фасада. В центре постройки еще некоторые заимствовния от борромини – треугольная форма с табернаклем с двумя колонками. Ушастые окна. Нет математической причудливости.

* Санта-Мария д’Арачели. Виченца. 1672-80

- цитадель Палладио

- фасад очень отдаленно напоминает Иль Джезу, но нет фронтона; строгие + простые формы, сухо и вычерчено.

- аскетизм архитектурных элементов

- план овальный НО на парусах круглый купол

- барокко НО использует элементы Палладио

БАЛЬДАССАРЕ ЛОНГЕНА

- Ученик Cальвиати (человек ренессанской традиции)

* Санта Мария делла Салюте, Венеция, 1631-1680

- 1630/31 – большая эпидемия чумы (очень долго, несколько этапов)

- план: центрический (прототип – Сан Витале) октогон с портиком (=триумфальная арка) увеличенной алтарной частью (в плане она овальная, перпендикулярна к основной оси).

- купол: внутри – полусферический, снаружи – параболический

- в целом все имеет палладианскую форму

Фасад будто составлен из триумфальных арок, по бокам в них вписываются термальные окна

кампаниллы – позади апсиды; прячутся = здание регулярное в своих ракурсах

здание = зрелище – барочное

- интерьер: правильный каркас, нет кривых антаблементов, восьмилотковый купол

= градостроительное значение. Серый и белый – гармония, лаконизм, изящество.

- В результате большого и торжественного конкурса. Архаична, уходит в ренессансную традицию, так как в плане – октогон с обходом (напоминает рннехристианские вещи), механически сочетающегося с алтарной частью и нартексом. Внутри – ордерные схемы, которые предпочитают выделять цветом (как Палладио).

- Позднеренессансная конструкция, которая чужда сплавленному и театрализованному пространству барокко. Апликативно наложенные колоритные детали, которые работают на внешнее восприятие

* Санта Мария ин Назарет (дельи Скальци), 1672-1680

- фасад поздний

- очень классицизированный вариант Иль Джезу

- по-барочному перегружено НО нарушений классической логики нет

- интерьер: 1 неф + трансепт + очень глубокий алтарь с пресбитерием = архитектура простая, а скульптура и живопись изобильны д предела

= барокко создается декоративным путем (путь Бернини)

* Ка’Пезаро

Протип: Палаццо Ка Гранде (или Корнер, Сансовино) НО руст излишне активен, почти полные колонны, сильные раскреповки, изобилие скульптуры НО структура ренессансная

* Ка Редзонико

- заканчивает Массари

- та же схема

- все восходит к ренссансным палаццо

- Мотив римской архитектурной ячейки – арка с двумя колоннами. Лишь в деталях проявляется барокко. Внутри в отделке, декорации, наложении ордерных форм (как один наличник накладывается другой) – виден сбой арх-ры новой ситуации. Иновации невозможны, так как они заложены в истории.

**№7 + №8. Бернини – скульптор и декоратор. Портреты Бернини**

- прежде всего скульптор НО не только, есть и живописные работы

* Св. Лаврентий

- 2 варианта, мрамор, хорошее знание анатомии. Он лежит, чуть приподнимается, очевидно скоро разгорится костер.

! уже новатор = в Риме в это время караваджизм в живописи: мученичество должно быть натуралистически убедительным = физически подробное отношение – очищение посредством трагического осознания

- показывает момент: еще не крайне НО задача уже стоит

караваджизм + Микеле

* Проклятая душа, 1619

- критическая стадия, кричащая маска

- момент наивысшего страдания = не совсем новое но все же не ренессанс, не очень свойственно (есть предельный крик ,но это не мука)

Тема аффекта, экстаза = микеланджело + эллинизм

* Две гермы: Флора и Приап, Фавн, дразнимый детьми

1) традиция античная, жанр связан с виллами, фланкировали вход на виллу Боргезе

2) закручивается по спирали; новое движение с каждым ракурсом; еще не везде очень правильная анатомия

= стремление передать динамическую стихию. По диагонали ствол, дети слазят с него, а Фавн на него закинул ногу (не козлоногий).

* 1610/20 = в основном заказы Шипионе Боргезе: 4 группы
* Эней и Анхис

- самая эклектичная

- тема была в Пожаре в Борго

- от отца: дробность + обилие мелких деталей

- ракурсы еще не соединяются вместе; с каждой точки отдельный вид, у его ног сын – 3 возраста

* Похищение Прозерпины

- изменение отношения к человеческому телу

- меньше степень влияния отца; формы более тяжелые/массивные/мощные

кольцевая композиция получается лучше = противонаправленные движения

- с каждой стороны видим начало

- продолжение мотива одного ракурса в другом

- борьба противоположных начал + соединяются

Отношение к мрамору, как к мягкому материалу; Мрамор оживает

В отличие от Микеле НЕ видим процесс – всегда закончено и идеально. Он ее одной рукой хватает за бедро – ямочки, показывается мягкость тела.

* Давид

- ренессансная тема: Донато/Веррокьо/Микеле – нигде не видим процесса битвы: эпизод До или После = статичная система

- в процессе метания пращи = развитие действия

понимаем, как полетит дальше

- лицо: максимально дробная экспрессия + постоянное смещение ракурса = тема экспрессии!

Он написал картины Давид, с головой Голиафа и Андрей и Фома.

* Аполлон и Дафна

- разрабатывает тему движения как мгновения

- все происходит у нас на глазах

- есть традиция знакомства с античностью = цитирование Аполлона Бельведерского НО не это главное

- камень меняется и преображается = во всех мельчайших деталях прослежен процесс превращения НО не измельчения

Одновременно: экспрессия целого + конкретность детали

* Середина 1620 – встреча с античностью: работал по реставрации античных статуй (Арес Людовизи; Сидящий Фавн, Спящий Гермафродит)
* Балдахин Сан Пьетро
* Нептун и Тритон, много разработок торса Нептуна (ориентация на античные торсы). Фонтан Тритона.
* Святой Лонгин

- в нишах больших столбов

- новая тема: Святой в состоянии экстаза

- театральный жест: глаза к небу, рука к зрителям

* Надгробие Урбана VIII

- идея от капеллы Медичи (лежащие фигуры)

- саркофаг не главный центр а часть постамента, небольшой – фигуры скорее облокачиваются.

- важна идея контакта со зрителем

- аллегорические фигуры стоят на ногах

Позади: фигура смерти, записывающая имя = тема новая: в ренессансе не было персонификации смерти

- присутствует наряду с добродетелями: Милосердие + Правосудие

* Очень важна тема ПОРТРЕТА
* Бюст Урбана VIII, несколько, есть и живописные
* Бюст Павла V

- точен!

- изображение конкретного человека = реальный человек!

- много внимания к подробностям

* Алессандро Перетти

- исключительная натуралистичная точность ранних портретов

- натурализм + внутренняя экспрессия

* Бюст Шипионе Боргезе, 1632

- очевидно неидеальная внешность

- все недостатки налицо НО не в них дело

- в момент беседы с открытым ртом: мгновение

* Портрет Констанции Буонарелли

- камерный, облик непарадный

- момент активного общения; повседневный облик, наделенный человеческой жизнью

- любимая женщина Гращенкова

* Портрет Томаса Бейкера

- !!! 1630е: изменение концепции парадного портрета: натуральность + натуралистичность интересует меньше. Потрясающие кружева, но камень – кажется наложенными.

* Портрет кардинала Ришелье, 1640е

В основном делает мастерская: жутко не понравился; очень натуралистично = заказывает живописный портрет Шампеню (в 3х ракурсах)

* Портрет Иннокентия Х

- замыкает группу ранних портретов! Не обладает внутренней живостью и активностью

* Экстаз Святой Терезы, Санта Мария делла Виттория, 1647-1652

- в капелле Корнаро

- очень неглубокое пространство; огорожено парапетом

- слева и справа в нишах: приближенные; сакральный театр (глубокие рельефы, активно общаются между собой) – в итоге театральность

- непосредственное взаимодействие с пространством реальным

- алтарь раздвигается как занавес = открывается пространство, освещенное мистическим светом. Эффект мистического освещения = что сильнее? Наслаждение или боль?

- монахиня одновременно падает и поднимается под действием сверхъестественной силы = есть гипсовая моделло, более устойчива

* Фонтан пчел (как ракушка с бантиком) + Фонтан Тритона

- утилитарное значение: нужно поить лошадей

- чаша = полураскрытая раковина

= первый опыт организации городского пространства!

* Пьяцца Навона 1648/52

1) Фонтан 4 рек по центру

- цель: переориентация площади

автор модели + рисовальщик (в камне все рубят ученики)

4 реки = 4 континента

очень динамичная, абсолютно кольцевая композиция; каждая часть перетекает в другую, по центру обелиск

2) Фонтан Мавра

- реконструирует

- к вопросу об экзотизмах

- в центре: Мавр с дельфином – фигура на неустойчивой раковине закручивается вокруг своей оси

- кольцевой контрапост = способность создать пространственное движение

* 1665 – папа Александр VII Киджи: опять взлет
* Капелла Киджи

- ниши с пророками: два 1) Аввакум с ангелом 2) Даниил (у ног лев, он молится)

- эффектно обыгрывает небольшую глубину ниши

- сильный драматический эффект = скульптура вырывается из архитектуры

- движение активно выдается вперед

= сильный эффект движения и напряжения = поздний Бернини: мастер экстатический

* 1657-66 – возвращается к работе в Сан Пьетро
* Кафедра в Сан Пьетро

- трон Святого Петра = завершает центральную базиликальную ось = окончательно убрана проблема центричности

- из двух частей; делает карниз

нижний трон + фигуры 4 отцов церкви

- работает большая мастерская

верхний трон – расходятся лучи, сонмы ангелов на облаках

* Бюст Людовика XIV (Гранд Бернини)

- от него: большая традиция барочных портретов!

Очень идеализировано лицо

Прототип: портрет Франческо I д’Эсте

- тема развивающихся драпировок

- лицо утрачивает конкретные черты

- максимальная идеализация

- воск а не мрамор

- внешняя/эффектная/помпезная динамичная композиция

* Мост Святого Ангела

- был старый античный мост = населяет фигурами ангелов

- сохранились глиняные боцетто

* Надгробие Александра VII, 1670е

- развивает идею Урбана VIII: треугольная композиция с фигурой папы на постаменте и аллегорическими фигурами у основания

- уже полностью пропадает связь с Микеле

- аллегории 4 добродетелей (хорошо видим только две – веру и милосердие)

- ощущение динамики камня . в центре вроде дверь, внизу, сверху динамично лежат драпировки, из-под них вылазит скелет, вернее выпутывается. Хорошо видна только его рука, там песочные часы.

* Бюст Климента X

- более камерно и менее помпезно но и более динамично

* Блаженная Людовика Альбертони

- только что канонизированная святая

- проблема перехода от жизни к смерти

- смерть как блаженство

- движение подъема от ложа

- натуралистическая точность + физическая реальность

= фигура ренессансная по масштабу!

**№9. Творчество Аннибале Карраччи и его братьев**

Истоки:

* Микеланджело! – в основе нового стиля. Черта хаоса; хаос, стихия, подчинение человека внешнему миру (Страшный Суд **Микеле:** композиция стихийна, подчинена циклическому движению)
* У позднего **Тициана** тоже тема гибели героя под воздействием внешних сил
* **Тинторетто**: предвосхищает многие барочные искания (Испытание Святого Антония – протобарочно: падающие линии + роль света = мистический характер) = активно влияет на молодое поколение!
* Пармская школа: **Корреджо**

Купол Сан-Джованни-Еванжелиста = прототип всей барочной композиции (идея разрыва, динамичная летящая композиция, идея движения вглубь + существование иного пространства)

* Поздний маньеризм: **Вазари**

Сложение большой декоративной композиции; большие сложные монументальные ансамбли

= истоки НО ни у кого из ренессансных мастеров нет барочной системы = рождение барочной живописи происходит в **1580е**

**БРАТЬЯ КАРРАЧЧИ**

* Три брата: Аннибале (1560-1609), Людовико (1555-1619) и Агостино (1557-1602)
* Являются создателями болонской академии

Болонья – город ученых; формирует теории в ренессансный период, но центр провинциальный – на рубеже 16 и 17 вв выходит на передний план

* Агостино – учился на ювелира и был гравером (у Доменико Тибальди). Живописи, как и все братья, - у Бартоломео Пассаротти (ученика Т.Цуккаро)
* 1582 год – Академия дель Натурале; затем становится Академией дей Дезидериози; в 1590 году - Академия degli Incamminati (вступивших на правильный путь)
* Особенность: у всех ренессансных академий не было ни доктрины, ни структуры = у Карраччи Академия = ДОКТРИНА:

1) Натура

Главное *INVENZIO*: свободное изменение натуры – возвращение к натуре + изучение антиков

Античность и природа стоят на одной доске

Нет понятия образца: Античность = часть природы, снижение ее роли!

- 1564: Диалог об ошибках в живописи: критика художников-маньеристов – чрезвычайный отход от натуры; должно быть правдоподобнее но одухотворенно

= рисунок Микеле + композиция Рафаэля + колорит Тициана + изменчивость Корреджо!

В основе натура НО ее одной мало!

2) Искусство должно быть понятно и нести воспитательную роль!

Не снижение Бога до человека А человек должен понимать на своем уровне

= принцип приоритета церкви!

- 1582: Рассуждения о сакральных и светских образах:

1. Святые должны быть узнаваемы
2. Сюжеты должны соответствовать сакральным текстам
3. НО за художником остается **право выбора стиля**
4. Приоритет в выборе содержания остается за церковью = у художника нет права на интерпретацию

Искусство близко риторике. Должно возвышать зрителя до понимания сакрального

- гравюра играет важную роль для искусства Академии

АКАДЕМИЯ = усложненный вариант мастерской:

- примат рисунка / линейно-пластического начала

- лекции! (художник должен быть просвещенным)

Агостино – теоретик; Аннибале – практик

* Мадонна Барджеллини (Лодовико)

- фигуры обращаются жестами! – прямые риторические формулы. Композиция от Тициана (Глариоза деи Фрари), только приближена.

* Семья бродяг, 1580е, тушь, перо. Она на 1п, сзади архитектурный форм, кажется реальный. Нет прописанности – как акварельный набросок.
* Обращение Савла (Лдовико)

- цитаты Микеладжело и Корреджо. Это тоже рисунок, тоже сглаженный, сангиной. Есть и живописный вариант, но он отличается. Темные тучи, желто-коричневая гамма, выбивается кричащий красный впереди. Это как раз Савл, он падает со вздыбленной лошади.

* С середины 1580х – работают совместно: большие фресковые циклы во дворцах
* Формирование доктрины об иерархии видов искусства: живопись монументальная – живопись станковая – портрет – все другие жанры
* Циклы на мифологические сюжеты + Живопись имитирует на другие виды искусства
* Палаццо Фава. История Ясона (1584)

- живопись = имитация, обманки – и маньеризм, и новое

* Палаццо Мариньяни. Болонья (1589-91)

- обилие различных декоративных элементов, имитирующих разные виды искусства

- еще на грани маньеризма и барокко

- можно разобрать на пластические формулы

- с цветом плохо

* Палаццо Сампьери. Болонья (1594)

- тема Геракла

- три брата пишут 3 картины для капеллы + плафон

Плафон: сказалось изучение натуры; нет маньеристических диспропорций и гипертрофии = есть виртуозное, пластическое решение

- Результат совместной работы всех трех братьев в Пал.Сампиери в Болонье. Настенный цикл – «История Геракла», а (для капеллы?) – «Христос и Самаритянка» Аннибале, «Христос и Ханнанеянка» – Лодовико и «Христос и грешница» – Агостино. Все три перенесены в эпоху Наполеона в Бреру.

Картины:

1. Ан.Каррачи. Христос и самаритянка. Ок.1595

- **мастер композиции** + тонкое чувство пейзажа; плавное композиционное решение

1. Л.Каррачи. Христос и хананеянка. Ок. 1595

- искусственность пейзажа + четкие формулировки; **пластик**

1. Аг.Каррачи. Христос и грешница. Ок. 1595

- фигуры компромиссные + связь с традициями маньеризма; наиболее **архаичный**

* 1596 – едут в РИМ = заказ на **декор Палаццо Фарнезе!**
* Palazzo Farnese (Агостино + Аннибале + ученики) 1596/97

2 помещения: Камерино + Галерея

Заказчик – Одоардо Фарнезе, в честь бракосочетания своего племянника. Сначала приглашен Аннибале, потом присоединился Агостино. Помогали ученики (Доменикино). Сначала расписали Кабинет Геракла

1) Камерино

- место занятий

- воспитательный подтекст сюжетов

* Выбор Геракла. 1595 Между пороком и добродетелью

- традиции маньеризма; Рафаэль + Тициан

- масляная живопись + фреска = совмещается!

- болонцы любят большие форматы (в основном еще фрески)

2) Галерея 1596/1602

- тема: Любовь Богов

Источник: Овидий (Аполлон и Дафна Бернини – та же тема)

Метаморфозы Овидия = главный сюжет XVII века: переходные состояния/превращения/приключения

= искусство ученое! Ученый художник пишет для ученого зрителя

- сюжет сложный + насыщенный

- помимо сюжетной части есть часть декоративная = источник: Сикстинский потолок!

НО сюжет-то: наслаждение + удовольствие от любви = все для развлечения (без объединяющего идейного наполнения скульптуры)

- много цитат НО композиция все же самостоятельная

- Агостино Карраччи = хорошо рисует!

- все населено стихийной/живой/перетекающей энергией

- стены: архитектоничное построение .

* Мадонна со святыми (1586) (Агостино)

- Много работал в Парме и Венеции – сильное вляние Корреджо и Тинторетто

- мастер откровенно цитирующий + мастер натурных штудий: фигуры просто мощные; никто ни с чем не борется, как у Микеле

Достаточно эклектичен!

* 1600 – возвращаются в ПАРМУ

***АННИБАЛЕ***

* Пишет много караваджиских сцен до Караваджо!
* Изучая натуру, академия не чужда натурализма
* Много портретов: при всей конкретности форма идеализирована

Натура = исходная точка НО должна облагораживаться

* Пейзаж: идеализировано/не конкретно/ условный/ отвлеченный/всегда будут люди = пейзаж со смыслом (Пейзаж с отдыхом на пути в Египет, как бы вписывается в люнет)
* Отдыхающий мальчик, 1580, сангина. Это рисунок, диагональ падающая: право-верх, лево низ. Нет идеализации. Конкретный спящий человек, у него все затерто – тело полностью гладкое, а вот фон намечен штрихами.
* Богоматерь с младенцем, Иоанном и Екатериной. Она на базе-постаменте, там трон на фоне конхи. Иисус стоит у нее между ног, через ее коленку к нему перевешивается младенец Иоанн (она его приобнимает). В целом, это цитата Корреджо
* Распятие со святыми. 1583 Санта Мария делла Карита.

- хорошо по-рафаэлевкски построенная композиция

- от северного маньеризма: жесткий рисунок

- миловидность + сентиментальность. Черные облака вокруг, их будто разгоняет его сияние.

* Мясная лавка. В традиции голландцев, но тут в основном люди, они заняты делом. Сильно приближено, нет пустого пространства, фигуры еле помещаются в рамки.
* Мадонна со святыми, Дрезден, 1588. Она слева, на возвышении, Франциск целует ногу младенца. Много барочного, больше контакта со зрителем (1 персонаж прямо указывает пальцем на сцену), но композиция зеркально слизана у Тициана из Санта Мария Глориоза деи Фрари.
* Едок бобов. Опять странный выбор. Мужчина очень живой, но по сути, это натюрморт.
* Рыбная ловля. Охота. (1585-88)

- темные, драматизированные пейзажи

* 1590е – формирование алтарной картины

- много успений: Успение = Вознесение

- Рафаэль: все постоянно/статично + замкнуто внутри себя = Карраччи: выходит! динамично/активно

* Пьета, 1599-1600, Каподимонте. Безумно красивая, полукруглое завершение. Смещение влево, Христос лежит у нее на коленях, диагональ правый низ, левый верх, но он весь изломан, естественен, поэтому она ни падает, ни поднимается. Ее фигура – противоположная диагональ. Колористическое едиинство, глубокие тона, нейтральный темно коричневый фон, она в синем, но он не кричи. Справа еще 2 путти.
* Коронование Богоматери. 1600-01.Кап.Черази. Санта-Мария дель Пополо.

**№10. Живописцы болонской школы: Доменикино, Гвидо Рени, Гверчино**

**ГВИДО РЕНИ**

* Учился у фламандца Дениса Калверта, затем – с 1595 –поступает в Академию. С 1600 г. – в Риме (после 1609 – глава эмильянской школы в Риме). В 1614 г. возвращается в Болонью в 1617 – в Мантуе («Деяния Геракла») в 1622 – в Неаполе в капелла Сан-Дженайо. С 1627 г. – окончетально возвращается в Рим
* Много работает как монументалист (папские заказы)
* 1617 – едет в Мантую
* Поздние работы – более декоративно и хаотично
* Распятие Св.Петра

- основа: Капелла Паолина НО диагональ Микеле превращается в вертикаль

- колорит Венеции + жесткий рисунок, хотя в целом, получается треугольник.

Похищение Елены: ее мягко уводят, это процессия. Благовещение из капеллы Аннунциата Квиринальского дворца. Полукруглое завершение, светящиеся краски, все в золоте. Есть отдельные рисунки: Эссе Хомо, голова девушки – очень живо, хотя буквально пара штрихов. Архангел Михаил и Сатана +Самсон-победитель – похожие композиции, стоящая фигура ногой попирает поверженную, в 1й больше динамики, сопротивления. Есть картина Эссе Хомо, 1640: это практически портрет, ¾, на нас не смотрит, темный фон, от него идет свет. Сухие худощавые руки, прикрывается тканью, капли крови – измученный человек.

* Давид с головой Голиафа

- прямое влияние Караваджо

- темный колорит, направленный на свет

- хорошие плечи + античная колонна = от Академии

* Мистерия Веры. Ватиканский дворец

- еще старая традиция – еще не целостный ансамбль

* Капелла Аннунциата

- Купол – Коронование Марии. Пандативы – пророки. Люнеты + своды: Житие Марии

- роспись Корреджо в Сан-Джованни-Еванжелиста НО движение более аквтино; бурная динамика

- пророки не нарушают рамки НО выходят

* Благовестие Иоакима

- люнет

- драпировки академии = камень!

* Колесница Авроры. Палаццо Палавичини-Роспильози

- движений и персонажей меньше НО более направленно

- четкий, детальный рисунок

- натура через рисунок

- очень ярко и насыщенно

АЛТАРНАЯ ЖИВОПИСЬ:

- темные тона

* Аталанта и Гиппомен

- уже очень противоречат Академии и Караваджо

- нарушение грани между условным и натуральным

* Цикл картин с Геркулесом

- Академия + Караваджизм

- не очень хорошо сочетает идеальное и натуральное

**ФРАНЧЕСКО АЛЬБАНИ**

* Декорирует много вилл
* Фрески пал.Одескальки-Джустиниани

- главный зал: сюжет на тему Фаэтона

- предшествует живописи XVIII века

- нижний уровень: единый пейзаж с группами наблюдающих Богов = зритель в центре события (будет у Тьеполо)

- Плафон: ощущение рамы; все на ней сидят

**ДОМЕНИКИНО (Доменико Дзампьери)**

* Тоже у Калверта, затем (1595) примкнул к Академии. Вместе с друзьями – Рени и Альбано учится у братьев Каррачи и с ними же переезжает в Рим в нач. 1600х. Помогал Аннибале в Пал. Фарнезе.
* Огромное количество идиллических пейзажей (сложение принципов классического пейзажа: трехцветка + кулисы)
* Известные работы в известных церквях Рима
* Палаццо Фарнезе. Фреска

**-** фреска с единорогом из нижнего уровня: сентиментально + глубокий пейзаж. Та девушка с единорогом.

* Плафон зала Дианы. Пал.Одескальки-Джустиниани

- углы: живописная архитектура противоречит настоящей

- иллюзорный каркас не совпадает с реальным

* Капелла Св.Основателей (Санти Фондатори) в аббатстве Санта Мария в Гроттаферрата

- большие фризовые композиции + потолок

- холодный/голубовато-сероватый = зрительно дает пространственность

* Молитва Святого Нила + Спасение от грозы

- в пейзаже нет барочного экстаза: своеобразное чувство природы

- по-разному решает пространство

* Фрески виллы Альдобрандини во Фраскатти

- первый пример чисто декоративного звучания

- История Аполлона (Наказание Марсия) и Дианы

- сюжеты = картины, повешенные на стену; архитектурная иллюзия; игра со зрителем

* Капелла Св.Чечилии, Сан Луиджи деи Франчези

- традиции Караваджо

- резко выделяются светом из фона

- ощущение осязаемости чуда

* Плафон нефа Санта Мария ин Трастевере.

- опора на Рафаэля

* 1620/30 – более эффектно и динамично
* Сант-Андреа делла Вале

- блестящая компания живописцев (+Ланфранко)

- свод: История Апостола Андрея

* Купол капеллы Трезоро ди Сан Дженайо

- усложнение/пластически насыщенный язык

- стихийная сила

- все закручивается

- бурная пластика разнообразных фигур: цель = создание хаоса

**ГВЕРЧИНО (Джованни Франческо Барбьери).**

* Из аристократической семьи из Ченто (близ Феррары). Ученик Лодовико Каррачи 1609-12 (частный, не член Академии). Испытал влияние Караваджо, но одновременно – Феррарской и венецианской школ маньеризма (Лоренцо Лотто). Очень активно эволюционировал – первый этап – «караваджистский» - один из наиболее интересных.
* Важна североитальянская традиция конца 16 века (Тинторетто, Караваджо)
* Молодые годы – темная манера; затем самостоятельная традиция
* Последователь Карраччи
* В 1621 году едет в Рим; ДО = сумрачный колорит, светлые классичные фигуры
* Среди ранних работ – пейзажи (ранняя традиция – венецианская)
* Влияние Караваджо: очень сильная линия 1600/10 годов = бытовой, жанровый акцент
* 1622/42 – работает в Ченто
* 1642 – смерть Гвидо Рени – Гверчино едет в Болонью (хорошая спокойная графичная школа + мягкий лиризм)
* Самый спокойный из всех художников конца 17 века! Самый лиричный и классицизирующий
* Алтарь Св.Августина

- VS Мадонна со святыми и донатором Людовико Карраччи

- более драматично и напряженно

* Мученичество Апостола Петра

- комбинация академизма и Караваджо

- есть сюжеты параллельные французским

* Et in Arcadia ego…

- пастораль + ванитас (двое слева выглядывают из-за стволов, на 1п череп).

- глубокий, идиллический пейзаж

- Совместно с «Аполлоном и Марсием» заказана в 1618 году Вел.Герц.Тосканским.

* Мадонна со Св.Вильгельмом Аквитанским

- Благодаря этой картине обретает покровительство кард.Людовизи = едет за папой в Рим

* Зал Авроры. Вилла Людовизи (Бонкомпаньи-Людовизи). Казино Авроры. 1621-22

+ Агостино Тасси

- Казино Авроры виллы Людовизи построено в 1570. При папе Григории XV Людовизи выполняло фунции офиц.резиденции. Крестчатое в плане 3х-этажное здание. Росписи плафонм центрального зала – прямой ответ на фреску «Колесница Авроры» пал.Роспильози Г.Рени. Техника – не фреска! А живопись темперой «по сухому». Архитектурные кулисы А.Тасси выполнены чистой фреской.

- расписываться начала еще раньше: 1600 – Доменикино, Караваджо

- колесница Авроры уже была у Гвидо Рени

- Тасси: пишет архитектуру несуществующую; принцип бесконечности, важный для 17 века впервые внедряется в монументальную живопись = динамичная система, разрушающая рамки реальности

- есть эскиз: все более статично

- очень важными элементами становятся ракурс и анатомия

* Зала дель Фама

- над реальным пространством – пространство иллюзорно-архитектурное

- все хорошо комбинируется НО не уводит нас в глубину = более гармонично, чем внизу

= принцип дополнения реальности за счет реальности иллюзорной!

* Мученичество Св. Петрониллы

- для Сан-Пьетро

Эволюция: отталкивается от принципов Карраччи – вытянутое пространство с динамичным сюжетом НО в целом композиция уравновешена

Мистические обручение Екатерины, 2вар. В первом больше статичности – треугольник, во 2 – повествовательности – горизонталь. И там, и там всего 3 персонажа.

* Венера, Марс и Купидон

- опора на традиции Венеции

- барочное: целящийся в нас амурчик

**11. Караваджо. Ранний период творчества. До 1600 года**

**Микеланджело Меризи (да Караваджо) 1571-1610**

* Сын архитектора Фермо Меризи и его второй жены Лючии Аратори, дочери землевладельца из городка Караваджо, неподалеку от Милана. Отец служил управляющим у маркиза Франческо Сфорца да Караваджо. В 1576 во время чумы умерли отец и дед, мать с детьми переехала в Караваджо
* Первыми покровителями будущего художника были герцог и герцогиня Колонна

Роль Петерчано (Милан):

* В **1580 – е годы** переезжает в Милан, поступает в мастерскую Симоне Петерчано, типично маньеристический мастер, темный колорит, сложные ракурсы. Темная манера Караваджо не была им изобретена
* В мастерской важной штудией было рисование с натуры, что позволяло ученикам набивать руку. Петерчано важную роль отдает рисунку человеческой фигуры. Но не сохранилось ни одного рисунка Караваджо.
* Карваджо вращался в среде, которая подготовила его художественное восприятие

Рим:

* Осенью 1591 он вынужден бежать из Милана после ссоры за карточной игрой, завершившейся убийством. Заехав сначала в Венецию, он направляется в Рим
* В Венеции складывается мощное натуралистическое направление. Художники: *Виченцо Кампи* «едоки рикотты». 1590 е. низменная натура. Крестьянские жанры.
* От этого отталкивается Караваджо, когда будет создавать свою систему.
* Караваджо знал и миланские работы Леонардо
* Все художники 18 века – это личности. Караваджо идет в разрез с господствующими взглядами, он по натуре бунтарь, скандалист, часто нарочито эпатирующий окружающих
* Караваджо начинает развиваться самостоятельно
* 1595 попадает под влияние кардинала дель Монти, который ему очень покровительствует. Отсюда членство в академии св. Луки. Но Караваджо художник вне системы. Караваджо любит проводить время в кабаках, но при этом совсем не является маргиналом. У него всегда есть заступники и заказчики.
* В середине 90х годов он начинает свою основную тему- сакральную.
* Мальчик, чистящий фрукт

- Считается, что копия с утраченного оригинала. Есть несколько повторений (Хемптон-Корт). Отличаются фруктами, которые он чистит.

- По отношению к этой картине возникает вопрос с несколькими повторениями, где мальчик чистит разные фрукты. Отсюда следует, что уже молодой Караваджо является востребованным художником. Его работы пользуются коммерческим спросом. И караваждизм довольно быстро распространяется

* Больной Вакх

- Возможно здесь пишет сам себя. Ему интересна натура, которая гипертрофировано некрасива (больное лицо). Плюс довольно большая доля идеализации с другой (рука). Освещен еще традиционно. В профиль вправо, пред нами плита (там персики и виноград), смотрит на нас, слабый жест, к себе прижимае виноград. На голове венок из плюща.

* Юноша, укушенный ящерицей

- Манчини ошибочно считал первой картиной Караваджо. Есть несколько версий, в т.ч. более поздняя из колл. Р.Лонги –ок.1600 – с более светлым колоритом

- Формирование новых принципов- разглядывает натуру максимально близко, приближенно к переднему плану, подчеркнуто пластично

- Контраст освещения усиливается, поток света падает сверху слева. Контраст между светом и тенью усиливается в работе из Флоренции. Фигура оказывается на границе света и тени. Локально контрастное освещение усиливает объем и пластичность

- Караваджо чрезвычайно материально пластичен. Аспект времени – фрагментарное освещение, мгновенная вспышка. Динамика четвертого измерения (как у Бернини – Дафна –дерево). Укус мгновенное состояния и реакция тоже – есть что то манерное (и приоткрытый рот, это не больше, скорее ступор, и приподнятое плечо).

- Фактура детали даже такие нюансы, кот не замечают другие художники – нечищеные ногти (в ранних работах почти везде). Обращает внимание на умирание земной натуры.

* Юноша с корзиной фруктов

- Его любимая модель. Создает свой собственный мир идеалов

- Довольно неумелая работа. Большая широкая шея. Плечи узкие. Не внятное понимание пространства, опять же не мужественность, а женственность, манерность, голова чуть назад и в бок.

- Фигуры очень скульптурны, но его не интересует глубина

- Максимально приближает к зрителю. Наибольший акцент делается на фруктах, которые максимально натуралистичны, состояние жизни и смерти.

* Музыканты

- Комбинация из отдельно написанных фигур. (юноша сзади – с композиции «мальчик, чистящий фрукт). Две фигуры фронтально – несомненно, портреты

- Первая многофигурная композиция. У него пока нет религиозных тем. Тяготеет к бытовой жанровой сцене. Тоже плохо с пространством. Между фигурами нет никакого расстояния. Фигуры пишет отдельно, а потом совмещает.

* Гадалка

- Кабацкая тема – довольно популярна у него. Дает этой теме толчок, потом это много копируют. Есть еще один вариант

- В Лувре (более совершенная). Между собой фигуры соотносятся плохо. Крупнофигурная композиция, приближенная к переднему плану. Но не пытается нас увлечь эффектной …, осязаемо материально прописывает пластику. Материализация формы – на этом строит свою систему.

* Шулер

- Начало «караваджистского жанра». (повт. – Валантен).

* Лютнист, ГЭ

- Существует версия в усадьбе Бадминтон-хаус в Глочестершире – скорее всего, копия ученика. Эрмитажная версия – влияние П.Брейгеля младшего (встречал его в мастерской Кав. Д’Арпино).

- Влияние северных художников, в частности Яна Брейгеля, а именно в фруктовом натюрморте. У Караваджо будет потом много последователей и с севера. Есть в Метрополитен такая же 1596 г. скорее всего подделка.

* Вакх

- завершает его раннюю серию работ и можно считать началом новой темы. Портет Марио Манетти – его традиционной модели. Приземляет Вакха, делая его повседневным персонажем. Дегероизация античности. Окружен реальными атрибутами. Много сгнивших фруктов.

* Корзина фруктов

- Натюрмортов не так много.

* Юпитер, Нептун и Плутон

- единственная монументальная работа. Казино Авроры. Вилла Людовизи. Тоже дегероизация античности. Натура, совместившись с ант персонажем делает его простым.

* Экстаз Св. Франциска

- Ангел, также как и Купидон в музыкантах – модель «юноши, чистящего плод». Ломбардские и венецианские традиции

- большая часть его значимых работ связана на традиционные темы. На темном фоне сильно высветленные персонажи, что х-но для маньеристов. Свет падает достаточно широким потоком. Фигура Франциска сильно идеализирована. Ангел – конкретный натурщик, что он не пытается скрыть. Ангел совсем земной персонаж. Но Франциск будто заснул за руках у ангела.

* Отдых на пути в Египет

- Переселяется на виллу Мадама под покровительство кардинала дель Монте. (но не его заказ! – филиппинцы? Или Фантино Петриньяни (согл.Манчини)

- Похожа на Анибале Караччи «Геркулес на распутье» 1595, каподимонте

- Пейзаж выдает традицию северную (Джорджоне), а в Мадонне можно узнать конкретную натурщицу (та же что в Кающейся Магдалине из гал. Дориа- Памфили). Он не пытается изменить черты ее лица, подчеркивает ее земные черты. Вводит в сакральный сюжет элементы реальности. Этот путь приведет его к серьезным проблемам

= Его заказчики недовольны этим, поскольку известно, что он пишет куртизанок, которые известны. Он не превращает земную женщину в идеальный персонаж

- Здесь все более идеализированно. Тут фигура напоминает одну из фигур на полотне Каррачи. Он просто заимствует фигуру, но не принципы

- На темном фоне сильно высветленные персонажи, это еще было в Пьете его учителя. Это еще не караваджисткий свет, он падает широким потоком и заливает обе фигуры, которые еще довольно идеализированы. Но вот ангел интересен, напоминает мальчика, чистящего фрукт. Не скрывает конкретность натуры, оставляет ангела земным мальчишкой - это новое качество. Это потом приведет к конфликтам с заказчиками. Иосиф держит ноты, ангел игграет им.

* Марфа и Мария Магдалина

- Очень сильно жанровый, все та же натурщица. Есть голландское выгнутое зеркало.

* Юдифь отрубает голову Олоферну

- Момент, когда происходит убийство. Не скрывает никаких подробностей. Искусство делает сакральный сюжет доступный для понимания. Дидактическая цель.

* Голова Медузы

- Идеально гладкая кожа и отвратные змеи и маска ужаса

- Его интересует сочетание несочетаемого- гладкая кожа и ужас искаженного лица. Будто рельеф, отдельно голова, отдельно зеленый фон.

* Жертвоприношение Исаака

- Сложная многофигурная сцена в драматическом действии. Сочетается несколько уровней реальности – голова Исаака, ангел, Авраам

- Ангел останавливает конкретным физическим действием. Основная линия падающая диагональ. По столкновению диагоналей и строятся композиции, отсюда он барочный мастер. Сопоставление ангела и Авраама – молодое и старое

- Над головой Исаака пейзаж, южноитальянский

**12. Караваджо. Капелла Контарелли и Капелла Черази**

* Капелла Контарелли (1591/92)

- в Сан луиджи деи Франчези

- По завещанию Маттео Контарелли (умер 1585). Исполнитель его воли – Виржилио Крещенди заказал фрески Кав.д’Арпино и большой скульптурный алтарь – Джироламо Манциано и фламандцу Коберту. Однако они были не закончены, а алтарь позднее был отвергнут церковным капитулом. Существуют расхождения в понимании версий и датировке (первоначальный проект – на досках ?). Сначала были заказаны две картины – Призвание и мученичество Апостола Матфея. Фрески – д’Арпино. Затем после смерти наследники решили не делать скульптурный алтарь – Матфей и ангел.

- Прошел этап освоения натуры. Здесь впервые пробует в жанре монументальной масляной живописи, большие картины!!!

- Процесс заменения фресковой живописью маслом. Эта линия очень характерна для севера больше

- Капелла посв св Матвею

- Сверху в капелле своды – фрески, не закончены учителем Караваджо. Скульптурный алтарь был выполнен. Скульптурный алтарь был заменен работой Караваджо

- Не известно, что написано раньше, но скорее первым было:

* Мученичество Апостола Матфея

- Рентген показал значительные правки (рисунков Караваджо не сохранилось!).

- 1) Первоначальная сцена разворачивалась на фоне алтаря храма. Святой стоял в спокойной позе. 2) На второй версии – два солдата, один из которых был развернут спиной, как ангел Каррачи. 3) И на третьей он убирает всю архитектуру, строит позу противопосталении фигуы святого и мучителя и добавляет разбегающихся в страхе людей

- Караваджо сразу делает работу маслом на холсте, без предварительных эскизов. Композиция строится по законам барокко, активно. Часть фигур срезано рамой. Темный фон лишает нас возможности прочитать пространство. Драматизм и хаос создается светом.

- Среди зрителей, в глубине написал свой автопортрет, что потом делал часто. Свет выделяет центральную фигуру, хаос света. Ангелы на облаках лежат как актеры в театре, как на кусках ткани. И вообще напоминают дворовых мальчишек.

* Призвание апостола Матфея

- поиски динамичного движения. Персонажи трактованы как современные участник

- Свет мистический, но обретает функцию совершенно реально конкретного, в пространстве он идет как бы от алтаря. То, что свет освещает очень важно. Лицо Христа освещены плюс его рука, жест (кот сопоставляют с жестом Микеланджело Бог и Адам)

- Тоже трактована неординарно. Персонажи в современных костюмах. Особая роль свет тут. Действие не внутри таверны, а снаружи!(открытая наружу ставня, тогда почему такой свет). Свет тут н идет из окна, это мистический свет, получающий функции реального и конкретного. Он дублируется рукой Петра и еще одного персонажа. Интересно, что до сих пор есть споры, кто есть Матвей тут. Неясность

* Святой Матфей и Ангел (Две)

- Здесь Караваджо отдает дань уважения академизму

- Эта картина капитулу не понравилась. Ангел водит рукой Матвея по книге- неграмотный апостол?

= Поэтому написал вторую. В этой каноны академистов. Свет фронтальный. Это заказчик одобрил. Это как раз алтарная картина, ангел слетает с неба, Матвей в красном, почти стоит (только коленкой опирается), пишет.

* Капелла Черази 1600/01

- Совмещенный заказ Тиберио Черази Аннибале Каррачи и Караваджо. Караваджо были заказаны две картины на кедровых досках (?) с условием их выполнить за 8 месяцев

- Анибале Караччи самый значимый римский живописец, ему в пару дают Караваджо, который пишет две работы

* Рсапятие апостола Петра

- Видим случайно выхваченный фрагмент. Ощущение перенапряжения и максимальной концентрации энергии

- Сравниваем с капеллой Паолиной Микеланджело, но у него все масштабно целостное, а тут Случайно выхваченный фрагмент будто. Строение на столкновении диагоналей. Петр – слева направо падающая.

* Обращение Савла

- На кипарисовой доске (так же как было указано в договоре), но здесь вопрос не ясен. Авторство Караваджо не точно. Возможно не дописал, закончили последователи. В итоге в капелле Черази «Обращение Савла» - одна из самых сильных работ и одна из самых образцовых для барочной композиции. Необычно освещение и принятие Савлом света. Верхняя часть картины приземленно реальная, а нижняя мистическая, что создает ощущение материализации чуда. Спокойная композиция, он упал (заснул), через него перешагивает конь, которого ведут под уздцы.

- Есть сомнения по атрибуции той, что из коллекции Одескальки. Перегружена, смешались кони-люди.

**13. Караваджо. Живопись зрелого и позднего периода**

* Положение во гроб

- Путь к сокращению композиции, работает больше пластика и свет, персонажей меньше. Золотой период творчества

- Тоже по резкой диагонали из право верхнего в левый нижний. Падение неизбежное, но замедленное

- В трех Мариях нарастание эмоций , в этом как бы противостоящая диагональ

- Практически нет пространства, работает только пластика и свет. Это золотой период творчества Караваджо. Эта картина была заказана для Санта Мария ин Валичелла. По диагонали, восходящей идет нарастание эмоций. При сдержанности средств внутренняя эмоциональная насыщенность

* Ужин в Эммаусе

- Та же кабацкая сцена. Но для обычной бытовой сцены здесь много нереальных вещей, корзина, которая зависает в воздухе, рука Петра, которая вырывается за плоскость картины и т.п.

* Иоанн Креститель(2)

- 2 варианта Кап Пинакотека и гал Дориа Помфили. и еще с другой композицией в Канзас –сити

- Здесь читается знание античности. Свой необычный вариант прочтения евангельской легенды. Он молодой юноша, обнажен, поворачивается зрителю, с другой стороны баран.

* Торжествующий Амур

- мальчишка хулиган. Такая линия продолжится весь 17 век.

- Продолжение линии дегероизации, подчеркнутый гротеск. Как будто спрыгивает со стола (1 нога еще поднята), гд учинил бардак (внизу раскиданы инструменты).

* Мадонна Пилигримов

- Пишет ее на ступенях домика, она как бы в еще одной раме

- Здесь мысль о народном почитании

- Грязные пятки пилигримов. Мадонна имеет простое лицо, большое декольте- народный тип

* Мадонна Палафреньери

- Заказана папой Павлом V в 1605 г. для Собора Св. Петра. Провисела 3 дня, а потом была «сослана» в церковь Св.Анны, расположенную неподалеку. Благодаря симпатии Караваджо папы Павла V и его непотов для него это обошлось без последствий. Потом была куплена Шипионе Боргезе для его коллекции.

- Совмещение христианских и античных мотивов. Заказчику не понравилось, не была принята

* Успение Богоматери

- Самая большая картина Караваджо (369х245) Заказана для кармелитской церкви Санта Мария делла Скала в Трастевере. Была завершена в 1603, но кармелиты отказались ее брать,т.к. Мария была написана с проститутки (Лены). После того, как он ее переписал (в 1606), дело завернулось еще хуже, т.к. трактовка Успения как смерти показалась еретической. После бегства Каравджо оставалась в Риме, пока с вмешательства Рубенса (1608) ее не купил герцог Мантуанский. Потом он продал ее Карлу I Английскому, а затем ее купил Людовик XIV. А еще у нее пятки свисают (в красном платье, впереди девушка рыдает).

*Караваджо опять вынужден бежать. Теперь уже в Неаполь.* ***1606-07*** *годы для него самое тяжелое время, он подавлен.*

* Караваджо обвинен в убийстве и вынужден бежать из Рима

26 мая 1606 году был убит Рануччо Томассони. Караваджо был обвинен в убийстве и вдарился в бега. Некоторое время он скрывался близ Рима в имении Колонна.

* В Риме авторитетен = есть влияние/ученики/сторонники
* Вторая половина 1606 – 1607: в изгнании в Неаполе = тяжелое время! Жутко подавлен – сказывается на колорите, самый темный, тяжелый; сдержанные лаконичные фигуры
* В Неаполе его ждали = мастер уже известный! Интерес среди вице-королевского дворца
* Кающийся Св.Франциск(2)

- автобиографичность поздних работ

- Второй еще более трагичный и с автопортретрым лицом, в обеих череп.

* Давид и Голиаф, Прадо

- параллельно капелле Канторелли

- натуралистические подробности – не самое главное!

- 3 варианта (картина с ним ездит)

- ощущение муки на лице

* Неаполь. Капелла Пио Монте делла Мизерикордиа. Семь дел милосердия (1607)

+ цикл пишут караваджисты

- картина многослойная

- несколько уровней понимания = протобарочная эстетика! Все сюжеты связаны аллегорическим образом

- композиция многослойная в пространстве! (до такого не было); задний план наслаивается на передний

- важная роль мрака и света; самая освещенная = фигура нищего! Постепенное световое дробление и углубление

- в левой части перспектива выстраивается не линейно-пластически А по световым пятнам

- наверху: типичное для позднего Караваджо понимание Мадонны: более обобщенно и статично

- Лицо ребенка: совершенно конкретно; блики света + отсутствие плотной массы облаков = избегает курьезного эффекта

- композиция целостна!

- Капелла в госпитале, находящемся под покровительством кардинала. Картина довольно сложная по сюжета и нехарактерно для него - аллегорическая. Обычно - это евангельские сюжеты с минимумом персонажей. Тут он в каком-то смысле подчиняется протобарочной эстетике- рассказ, дидактика. Все сюжеты здесь связаны аллегорическим способом. Это погребение умершего, отцелюбие римлянки(это и посещение узника, и накормить голодного), мартин и нищий( одеть и дать подаяние) , а у левого края картины- св.Иаков с пилигримами( дать приют и напоить)

- Ангелы тут тоже традиционно лежат на облаках, но из-за темноты их не видно и их темные крылья напоминают вороньи

* Бичевание Христа

- Для цекрви Сан Доменико. Заказана Томмазо де Франкисом Самая важная работа в Неаполе после 7 дел.

- Образец! Сильное влияние на художников неаполитанской школы

- нет активной римской диагонали

- три вертикальных оси

- центральная самая освещенная; все позы очень изломанные, готические

- смысл в противостоянии светового и темного, а не в утрировании пластики

- свет побеждает пластику

* Распятие Апостола Андрея

- По заказу вице-короля Неаполя для собора в Амальфи.

- нетрадиционный сюжет = проповедующий Апостол

* Мадонна дель Розарио (с четками)

- Была заказана герцогом Модены еще в 1605, но выполнена в Неаполе в 1607. Тема доминиканская (праздник «Мадонны четок» - аналог Дюрер). Перед Мадонной с паломниками Св.Петр Мученик и Фома Аквинский.

- классическая пирамидальная композиция

- наверху: доминиканские святые

- четко + пластично + хорошо прорисованы драпировки

= близко к академизирующему подходу! (вкусы заказчиков)

* Пишущий Св.Иероним

- Заказана мальтийским рыцарем Ипполито Маласпина. Вызвала восторг магистра ордена Виньякура, который пригласил Караваджо на Мальту.

* 1608 – Караваджо едет на Мальту = получает официальный статус художника (впервые)!!!
* Портрет мальтийского рыцаря

- нехарактерный жанр парадного портрета

- влияние Тициана

- меньше парадности и эффектных атрибутов НО подробное старческое лицо

- лицо освещено наполовину = случайный эффект

* Оратория Усекновения головы Иоанна Предтечи. Ла Валетта. Собор.

- была хорошая реставрация

- хорошо проработанная живопись

- прописано четко и ясно

- усложнение художественного языка! Сюжет трактуется как реальная сцена

- важны эмоциональные моменты = смешение ужаса и любопытства у узников

- страшный реализм!

* Спящий Амур

- скорее мертвый

- очень страшный и очень черный

* Оказывается на Сицилии. Сначала в Сиракузах
* Погребение Св. Лючии

- видим отдельные фрагменты = остальное не проработано! Видим творческий метод

* Едет в Мессину. Все поздние вещи не закончены
* Воскресение Лазаря

- группа строится фризом

- видим отдельные фрагменты

- все внимание на Лазаря: трупное окоченение + оживающее движение рук (он по диагонали, его придерживают)

- и мертвая натура, и нет

* Благовещение

- заказчик: герцог Лотарингский = следовательно, Караваджо признанный мастер

- отдельные блики света

- неординарная трактовка темы

* Иоанн Креститель

- совершенно не идеализированное тело!

- лицо типично сицилийское

- фигура уходит в глубину, а не выходит наружу

- тема прекрасного тела закрыта, но это юный мальчик

* Отречение Апостола Петра

- возврат к римской традиции = концентрация на персонажах, нет фона

- два профиля сходятся вплотную

* Мученичество Св. Урсулы

- второй неаполитанский период!  
- внимание сосредоточено на главном

- дописана не до конца

- контрасты фигур и эмоций

* 1610 год – умирает! (37 или 39 лет)
* каждый год жизни = развитие системы
* Караваджо изобретает свою форму доходчивости. Личного сопереживания , которого вначале достигает более внешним, пластическим путем. А затем уже делает его внутренне-эмоциональным.
* Караваджизм будет очень важен для испанцев, и именно его идея личного сопереживания. Его система быстро начала распространятся.
* Караваджо легко совместим с мистикой
* Неаполь + Сицилия = испанские территории! Для испанской религиозности важно личное сопереживание
* Нельзя назвать мастером признанным НО влиятельный
* Оппозиционное искусство! Линия альтернативная главной академической

**14. Караваджизм в итальянской живописи первой половины XVII века**

3 группы:

1) Прямые ученики (не так много)

2) Те, кто имеют контакт с произведениями (первая волна)

3) Не знают работ напрямую; усваивают через посредников (глобальное, общеевропейское явление)

* Основная линия интерпретации: слияние караваджизма и академизма

***РИМСКИЕ ПОСЛЕДОВАТЕЛИ:***

**МАНФРЕДИ**

* Продолжатель дела Караваджо в Риме после изгнания
* Наказание Амура

- подчеркнуто некрасиво, у Караваджо более идеализировано

- принцип Караваджо: пытается снижать античную тему до бытового юного мальчика избивает отец.

* Четыре времени года

- аллегории сезонов/возрастов/чувств

- смешение нескольких караваджистских жанров НО аллегория (Караваджо не тяготеет к аллегориям), двое целуются

* Взятие Христа под стражу

- типично караваджистский сюжет

- хорошая пластика (рисунку учился у академистов)

- рука (выходит из плоскости) + скользкий свет + концентрация массы и энергии = от Караваджо

* Динарий кесаря

- влияние позднего Караваджо

- добро и зло = красота и уродство

* Гадалка

- развитие караваджистского сюжета НО больше персонажей и сложнее фабула

- усложнение фабульности

* Сцена в таверне

- уже совсем бытовое: немного иначе расставлены акценты, чем у Караваджо – важно показать сцену, а не то, что в ней происходит

- масштабная, тяжеловесная живопись (Отречение Петра, в принципе, то же самое).

**САРАЧЕНИ**

* Венецианец. Появился в окружении Караваджо уже вполне сложившимся маньеристом.
* C 1610 – более караваджистские работы
* Марс и Венера

- много от ренессанса, куча амуров, архитектурные кулисы, пошлость (на кровати, уже целуются)

* Богоматерь со Св.Анной

- парафраз Богоматери со змеей Караваджо

* Успение Богоматери

- нет излишних натуралистических черт

- караваджизм вводит очень ограниченно. Она еще не умерла, сидит и молится.

* Рождество Богоматери

- Мал.копия большого алтарного образа, напис.для ц-ви Санта-Мария ин Аквиро в Риме.

- мнгослойно + эффектно

- много фигур

- отдельные группы освещены

- контрасты света и тени = отдельные детали Караваджистские = берутся только отдельные элементы

Юдифь с головой Олоферна. Тут больше караваджизми, у головы мука, она миловидна, интересный свет (не понятно, откуда).

**СПАДА**

* Болонец. Начинал как квадратурист. По свидетельству современников помогал Караваджо. Испытал его влияние, а затем попал под влияние Лодовико Каррачи. Академизм, смешанный с караваджизмом.
* Ограниченный караваджизм
* Пытается совместить традиции
* Мученичество Апостола Петра

- действие диагонали ограничено = традиции Рафаэля

*Караваджизм был воспринят на ура голландцами и испанцами!*

**ВАЛАНТЕН ДА БУЛОНЬ**

* Работает в Риме после смерти Караваджо
* Шулер

- совмещение сразу нескольких работ Караваджо

- хорошо рисует – любит складки, драпировки, детали

* Гадалка

- подробно разработанная жанровая фабула

**ОРАЦИО ДЖЕНТИЛЕСКИ**

* Флорентиец, сложился в кругу флорентийских маньеристов. Самый старший из караваджистов. После 1615 г. уезжает из Рима сначала на север Италии, а потом – в Париж и Лондон. «Разносит» караваджистскую традицию по всей Европе.
* Продолжает традиции НО тоже компромиссно = хорошо принимается в Северной Италии и за ее пределами
* Совмещенная система
* Свободно владеет рисунком и глубоким пространством
* Много мифологических картин; Караваджо пытался от этого уйти
* В 1620е в Милане
* 1631 – обосновывается в Лондоне (придворный мастер)
* Святой Франциск и ангел

- лица близки пониманию формы Караваджо = рынок

* Нахождение Моисея

- лица: более индивидуальный типаж

- есть освещение от Караваджо НО назвать это караваджизмом уже нельзя, много фигур.

**АРТЕМИСИЯ ДЖЕНТИЛЕСКИ**

* Очень образованная, свободная женщина; видит художественную аристократическую жизнь
* Путь самостоятельного развития тем Караваджо
* Похожие темы НО другие типажи и фигуры
* Часто вспоминает Венецию
* Много одиночных фигур на темном фоне (однофигурные композиции – приближенный контакт со святыми)
* С 1630 – в Неаоле – цикл алтарных картин для собора в Поццуоли
* НЕ идет путем позднего Караваджо! Материальность есть НО в целом руть самостоятельный (Юдифь, вона отрезает голову, служанка его держит, он сопротивляется, красивое голубое платье, у служанки красное).

***СЕВЕРНАЯ ТРАДИЦИЯ:***

* На севере есть традиция, питавшая Караваджо = компромиссно!
* Северный Караваджизм = возвращение к традициям Тициана! Динамика не только пластичная, но и живописная

**ФЕТТИ**

* Родился в Риме. Испытал влияние Караваджо, но не принадлежал к кругу караваджистов. С 1614 года уезжает работать в Мантую (вместес отцом и сестрой Лучиной), где выполняет свои основные работы. Параллельно влияние Рубенса. В 1622 году переезжает в Венецию, где в 1623 внезапно умирает.
* Венецианцы хорошо восприняли его традицию
* Ближе к фламандской традиции
* Важно все! Полнота передачи реальности
* Караваджо волнует в смысле освещения
* Нет заостренного натурализма

**СТРОЦЦИ**

* Генуэзец. Капуцин. Учился у маньеристов. Испытал влияние С.Вуэ, Рубенса и Ван Дейка, работавших в Генуе.
* В Риме никогда не был
* О Караваджо узнавал через проезжающих мимо
* Пишет однофигурные большие композиции святых (тоже пытается приземлять)
* Чисто венецианское отношение к натуре = богатая, сочная, материальная живопись
* В Венецианский период много больших алтарных картин; ощущение материального предмета!
* Мадонна Юстиции

- интересует натура, и он приземляет сакральную сцену

- интересен мир сам по себе

- отсутствует дуализм

**15. Светская и церковная монументально-декоративная живопись барокко**

* Академисты = фаза переходная между маньеризмом и барокко
* Художник = пропагандист-оратор; Рисунок = основа всего
* Был у них и момент архаизирующий – натура! НО не натурализм как таковой – некая ориентация на идеалы высокого возрождения
* 1620/30: формирование полноценной барочной монументальной живописи

**ЛАНФРАНКО**

* Академист
* Ученик Аннибале Карраччи (помогает расписывать галерею Фарнезе)
* Прославился как мастер декоративно-монументальной живописи
* 1633 – едет в Неаполь
* Купол Сант-Андреа делла Валле

- усложненный вариант Пармы Корреджо

- тут: + фигуры + бурная динамика + ощущение стремительного движения

- движение сильно по вертикали

- архитектурное пространство задается живописью

- конструкция из облаков и ангелов = форма конусовидная

* Своды + апсида в Чертозе Сан-Мартино

- сильно реставрировано

- в центре Вознесение; между – наблюдающие Святые и Ангелы

- Люнеты: эпизоды из жизни Святых

- Хор тоже он, но все погибло

- очень динамичная композиция!

**ПЬЕТРО ДА КОРТОНА**

* Родом из Тосканы. Начинал как каменотес в мастерской отца. В Риме – с 1612 или 1613 года. Фрески Санта-Бибиана его первая крупная монументальная работа по заказу Урбана VIII (сотрудничал с Бернини). Выполнил также цикл фреском в пал.Маттеи – история Соломона.
* Не имеет отношения к Академии
* Образование архитектора; работает как архитектор и театральный декоратор
* 1624 – приезжает в Италию + смерть папы Людовизи (после него Урбан 8 – он покровительствует Бернини и Кортоне)
* 1634-1638 – апогей славы Кортоны.
* В 1637 уезжает во Флоренцию на службу герцогу Тосканскому, распишет большие залы в Палаццо Питти.
* 1650е – возвращается в Рим
* Санта Бибиана

- Много всего намешано: ощущение наследия классической традиции. Сгущенный мир разнообразнх мотивов и цитат из исторического прошлого города Рима.

- Архивные истории, которые больше касаются первых веков Рима и раннего христианства

- Отличительные черты живописи – ***средний путь между болонцами и караваджистами***

* Палаццо Маттеи (ди Джове)

- фрески на библейские темы

- традиция еще архаичная

- иллюзионизм НО очень ограниченный

- еще нет разрыва пространства

* Галерея (Galerietta) в Палаццо Барберини

- Первая декоративная компания – в жилых покоях Анны Колонна (супруги Таддео Барберини) и примыкающих помещениях: капелле и галеретте. Выполняют помощники П.да Кортона – А.Сакки и Дж.Романелли

- скромная живопись, подчиненная архитектуре

- **Андреа Сакки** (1599-1661).

В 1621 году приезжает в Рим, до этого принадлежал болонскому академического стиля. В римский период был учеником Кортоны, а позже начал и с ним соперничать. «Вопрос об излишестве в живописи». Сакки упрекал учителя в пышности, гротескности стиля.

- Аллегория божественной мудрости, 1619-1630. Зал палаццо Барберини. Здесь все гораздо проще – композиция устроена четче и понятнее (можно разделить на ряды), но и сложнее – смысл закладывает понятный узкому кругу фанатов. По середние сидит божественная мудрость, ее атрибуты – лев. Вокруг на нее взирают разнообразные героини – 11 штук. Свет божественной мудрости падает на апеннинский полуостров. ЕЕ помощницы – любовь к мудрости (скачет верхом на льве), боязнь отсутствия мудрости (с зайцем), внизу – свойства мудрости (благородство – в руках корона, правосдие – весы, вечность в зеленом – змею, которая кусает себя за хвост (символ бесконечность), сила – палица геракла, мягкость – лира, божественность – треугольник, щедрость – колос и питающая грудь, святость – пылающий алтарь, чистота – лебедь, прозорливость – орел, красота – с золотыми кудрями (волосы Вероники). Трон Соломона – Мудрости, вокруг которого возникает тематика созвездий. Аллегорические способы высказываться, манера зашифровать послания от маньеризма, ощущение более реалистичной и простой живописи. Написана с учетом перспективного сокращения.

После отъезда Кортоны во Флоренцию остается главой школы и главной фигурой

* Триумф Божественного Провидения (Триумф Барберини)

- главный зал Палаццо Барберини

- очень скромная архитектура

- контраст на спокойной глади стен и нагруженном потолке

- Панно: Триумф рода Барберини (Язык аллегорий)

- активное пространственное решение

Основная идея: Папа, правящий Римом и религией; по четырем сторонам – аллегорические группы + огромное количество иллюзорной архитектуры и декорации

- все насыщено аллегорией!

- последовательное развитие идеи динамики

- барочный плафон = подробный живописный текст!

- яркие легкие краски в технике фрески

- Один из главных примеров Высокого барокко в Риме. Почти нет логичности и ясности композиционной схемы. Барочный синтез – мешанина, неразбериха, попытка ошеломить зрителя. Наглядная агитация и пропаганда. Смысл – победа добра над злом. Доблести и добродетели против пороков и воплощений жизненный страстей

- В середине – фигура божественного провидения, которая становится знаменованием прихода папского престола. 4 медальона в углах – храбрость, уверенность, справедливость, благоразумие. По краям в углу – фигуры антагонистов – зависть, ересь, языческих верований, всех тех, кто изгоняется, с ними ведется мифологическая борьба, что напоминает кентавромахию

- Самого главного героя здесь нет, символ папского герба Барберини – 3 пчелки. Выброс нового барочного искусства, которое гораздо радикальнее и насыщенные себя ведет, чем академисты и Караваджо. Мир римского зоопарка, который передастся 18 веку (но уже будут водевильными постановками). Большое благословление Урбана 8 на земные дела. Все хорошее – античный Рим, храмы, жертвенники, христианские добродетели. Обращение к императорскому Риму со всем его обязательным содержанием.

В малых вещах более понятен, скромен и легко читаем.

* Станца делла Стуфа. Палаццо Питти

- прославление герцога при помощи античной мифологии

- сюжеты из Овидия: золотой + серебряный + бронзовый века

- традиция более консервативная по композиции

- Вестибюль – Зал Венеры:

медальоны – портреты Медичи; плафон - Юность, похищаемая из рук Венеры Аполлоном

Зал Аполлона: идея прославления + просвещения; идея добродетельного правления

Зал Марса: самый барочный пример! Аллегория побед на суше и на море; идея мира и процветания (Версаль); иллюзорное пространство, неразделенное кулисами

Зал Юпитера: мастерская

- еще один вариант решения барочного дворца; развернутая аллегорическая композиция; каждый зал отделен НО все вместе = единая, динамичная композиция

Развитие в пространстве!

- Простая мифологическая схема – 4 века по Вергилию, которые изображены со своими обязательными атрибутами. «Золотой век» - львы, все хорошо и прекрасно, мир античной идиллии. Существует много рисунков к этим монументальным работам. Много общего с римским творчеством, ренессансном и маньеризмом, но общая *упитанность и типичная для Кортоны древнеримскость* одежд, складок должна намекать на искусство 17 века

- «Неовенецианская» атмосфера работы художника. «Серебрянный век» - отражение изменению климата, появление орудиев труда (плуги, детали сельского хоз-ва), живопись остается достаточно хорошей, этому искусству предстоит долгая судьба с разными цитатами.

- «Медный век» - одевают одежды, сложная декорация картины, все это не очень всерьез. Ощущение декорации, а не архитектуры. Внизу человеческая история в быстром режиме, наверху – ключ к разгадке.

«Зал Венеры», 1641-42. История о взрослении.

«Зал Аполлона», 1641-42. Аполлон в собрании муз, куча облаков. Необязательная риторика, фигуры можно менять местами. Напоминает стиль Людовика 14 со всеми его мифологическими аллегориями

В 50-е годы возвращается в Рим.

* Палаццо Памфили

- посвящена истории Энея = не мифологическая литература, а дидактическая

- Эней как основатель итальянского рода

- обилие аллегорических фигур; все переплетается вместе

- Родовой дом нового папы, в результате чего заказывает фрески, которые прославили бы его и его род. Род ведет свое существование от Энея - «Высадка троянцев в устье Тибра». Язык не меняется, в углы – речные божества и нимфы, античные цари в коронах, бедные барельефы с дополнительными вставными сюжетами. Слишком много, пышно и безудержно становится пространство потолков.

Его ученики будут выбирать более сдержанный стиль.

* Много сакральных композиций!
* Санта Мария ин Валичелла

Купол:

- Парма!

- новое: не просто Троица, а апофеоз

- вертикальная динамика, композиция параболическая, сложная концентрически-динамическая тема

- Насыщенно и много

Свод:

- изображение Святого Филиппа Нери

- медальон тоже разрушает архитектурную композицию

- иллюзорная архитектура не соответствует архитектуре реальной!

= все это уйдет в живопись ИЛЬ ДЖЕЗУ!

**ГАУЛЛИ**

* Родился в Генуе. В Риме – с 1657 г. Попадает в окружение Бернини и работает с ним постоянно: в Сан-Пьетро, Сант-Андреа аль Квиринале, Сан Франческо а Рипа (алтарная картина над Блаженной Альбертони). Но также и с Борромини (по рекомендации Бернини в Сант-Аньезе ин Агона).
* Самые исзвестные – Иль Джезу и Санти Апостоли
* Автор Атласа Анатомии: все основано на точном изучении натуры и прекрасном рисунке
* Путь к славе – знакомство с правильными людьми (Джованни Лорнецо Бернини + весь круг его заказчиков, среди которых высокопоставленные иезуиты).
* Фигура, которая собирается из совершенно разных влияний. Видел Рубенса, Ван Дейка, воспитан был на вещах Бернини и потолках Картоны. Оказалась близка более классическая черта болонского академизма.
* Иль Джезу

- свод центрального нефа: тоже ложное зеркало, вся архитектурная конструкция = фикция; живописная иллюзия;

синтез: живопись переходит в скульптуру

потоки реального света продолжают световую иллюзию

- отдельная трактовка каждой детали уже менее важна

- Все смешивается и перемешивается – барочный синтез. Иллюзионизмом помогает заниматься Бернини, который мастер театральных постановок. Скульптуры по низу свода, в середине – огромный проем, который непонятно как вписан и соотносится с реальным пространством церкви, так как это тщательная мистификация. Падающие тени нарисованы, создавая эффект реального облака на фоне кессонов. Одна из самых назидательных историй иезуитского ордена. Все (праведники и грешники) ослеплены величием имени христова. Имя становится символом, феерия вокруг букв. Сделано на манер престола Св.Петра Бернини. В апсиде – «Поклонение Агнцу», как еще одному символу ипостаси Петра. Вид здесь и сейчас происходящего события, ощущение присутствия

* Санти Апостоли

- Этот язык будет заимствоваться в 18 веке не только в Италии, но и ряде других стран

**АНДРЕА ПОЦЦО**

* Из Трента, учился в Венеции. Работал как сценограф и сценический декоратор. С 1665 – член иезуиткого ордена. По поручению ордена работал в Турине, Далмации, в конце жизни в Вене. С 1681 года – в Риме по приглашению генерала, сначала как сценограф, а затем – как архитектор, художник и декоратор.
* Мастер на все руки
* Работает в Вене 18 века
* Совсем другая манера, человек другой формации. Успех благодаря вхождению в круга иезуитов. Расписал несколько самых больших и иллюзионистических потолков. Хороший чертежник, мастер перспективы, идет от математики. Написал книгу в 1698 об иллюзионистических сокращения и перспективе в живописи и архитектуре.
* Постоянно занимается эфемерной и недолго существующей арх-рой для барочных апофеозов, в которых происходит отдельные церковные действия. Специальная музыка, пение. Выстраивался импровизированный алтарь, который собирался только для этого мероприятия. Помещалось в центральном нефе церкви Иль Джезу. Этим же немного раньше занимался Пьетро да Кортона (арх.надстройкой закрывает пространство Сан Лоренцо ин Дамасо, 1633). По духу очень близко к капелле Корнаро со скульптурной Бернини – тональный театр, тотальный барочный синтез.
* Апофеоз Св.Франциска Ксаверия. Мондови

- иллюзия доводится до абсолюта

* Иезуитский дом. Галерея в комн. Св.Игнатия.

- фреска = иллюзия протяженного и длинного пространства

- Учебное помещение для иезуитов недалеко от церкви Ил ьджезу. На стенах – фигурки младенцев с учетом перспективного сокращения относитлеьно точки входа в этот коридор. Рассчитано на восприятие в движении. Перспективная игра и иллюзия.

* Свод + апсида Сант Иньяцио

- триумф Святого Игнатия и иезуитов-миссионеров

- архитектура полностью подчиняется законам живописи

иллюзорные конструкции = опора на иллюзорную архитектуру

Живописи живет по законам тектоники

= стирается разница между сакральным и светским!

- Триумф иезуитского ордена на всех континентах, роспись Сант Иньяцио в Риме, 1685-98. В центре – фигура Св.Игнатия во славе. Лучи света идут в 4 угла этой конструкции. Барочный зоопарк. Европу похищают на быке, который в ходе истории превратился в коня. Африка – чернокожая жизнь на крокодиле. Есть иерархия персонажей. Святые и пророки. Вся иллюзия видна лишь с одной точки зрения, с другой стороны – вся архитектура немного заваливается (со стороны апсиды). В апсиде – дополнительные вставки о том, как Св.Игнатий прославил себя добрыми делами. Общая традиция высокого барокко. В парусах несуществующего купола – разные брутальные сюжеты из Ветхого Завета (Юдифь и Олоферн, Самсон и т.д.). Иллюстрация мифа об иезуитах

**16. Неаполитанская живопись XVIII века**

* История другой итальянской живописи, которая не хочет знать об академических спорах!
* Неаполь, связанный с Испанией, где главенствовала другая религиозная догма, религиозность носит более монастырский и суровый характер, меньше театра и праздника. Те последователи Караваджо, которые формирую неаполитанскую школу живописи
* Начнется с подражаний картинам Караваджо, которые он оставит в Неаполе и на Сицилии
* Не непосредственный контакт с Караваджо, а знали работы!
* С 1610х годов
* Караваджизм соединяется с традицией Риберы

**КАРРАЧЬОЛО**

* Неполитанец, уч-к местного художника Фабр.Сантафеде. Во время пребывания Караваджо примкнул к кругу караваджистов. Писал картины в капелле Мизерикордиа.
* Прямой караваджист
* Есть монументальные работы
* Один из первых в Неаполе подвергается влиянию скульптурности фигур, темному колориту. С него начинается история неаполитанского караваджизма.
* Изведение Апостола Петра из темницы

**-** натурализм + индивидуальная трактовка

- полноценно пытается копировать систему Караваджо

- Напоминает о вещах с полуфигурами и о композиционной постановки, которую Караваджо будет употреблять в поздних работах на Сицилии (большое количество пустого фона). Ощущение темницы и освобождения. Светлый мальчик выводит Петра куда-то на свет.

* Нахождение тела Авеля

- очень конкретно натуралистически

- все работы очень черные (бесцветные)

* Спящий Амур

- прямая цитата НО нет эффекта мертвого тела

* Житие Св.Януария. Кап. Сан-Дженнаро. Чертоза Сан Мартино

- караваджо переходит в монументальную живопись

- эффект моментального видения и выпадения персонажей пропадает

- остается сероватый тяжелый колорит

**МАТТИА ПРЕТИ**

* Один из самых успешных учеников. В 1653 переезжает в Неаполь, в 1660 – на мальту
* Становится тем человеком, который выводит каравадизм в Неаполе на новый уровень. Очень монументально
* Любит избирать темные и мрачные сюжеты.
* В неаполитанской школе было еще несколько людей, которые усвоили эти уроки.

**РИБЕРА**

* организатор и объединитель неаполитанцев. Принадлежал двум традициям, был испанцем, который всю жизнь в Италии. Заказчики – местные итальянцы и богатые испанцы. Дневник путешествий становится дневником перемешанных традиций.
* Еще не так темно, как у Караваджо, но не по болонски ярко и кислотно. Идеальные барочные картины, взывающие к чувствам.
* Улинчые сюжеты – гадалки и игроки в карты от Караваджо. Открытие бытовой живописи в Италии. Вбирает низовую составляющую от последователей караваджо + экстатическую испанскую религиозность.
* Почитает севильскую догму и доктрину. В Севилье все свернуты на картины непорочного зачатия. Сложные отсылки к разным деталям и атрибутам истории

**КАВАЛЛИНО**

* Самый лиричный неаполитанский мастер 17 века. Не настолько сладко и невыносимо, как у поздних болонцев. Более натуральное начало
* Нет той резкости, более мягкий свет, чем у Караваджо. Нет риберовской страсти.

**ЛУКА ДЖОРДАНО**

* Прозвище – «Лаку Фапресте» - Лука сделай быстро.
* Делает из неаполитанской школы интернациональное явление, распространял ее по всей Европе. В течение 9 лет учился у Риберы, а потом – у Кортоны. Закончил копированием Рафаэля и Микеланджело.
* Приезжает во Флоренцию, 1682-85, где в палаццо Медичи-Рикарди, с голубым небом и всеми атрибутами барочной римской живописи
* Все очень живописно. Все решено очень топографически. Создает новый стиль – быстрые мазки и вспышки света
* В Испании работает на Карла 2, пишет некоторые штуки в Эскориале

**САЛЬВАТОР РОЗА**

* Самый необычный
* Пишет пейзажи
* Идейный последователь + свет/цвет
* Учился у ученика Риберы
* Много работает в гравюре
* Воплощает идеал метущегося героя, несет свою составляющую своего искусства. 30-е – Рим, затем Флоренция, умер в Риме. Родился и сформировался как художник в Неаполе. Его будет интересовать тема низового искусства Караваджо, часто рисует проходимцев. Пейзаж – гибрид уличной сцены, темного пейзажа + мрачность неаполитанской школы
* Много пейзажей: контртема Караваджо (отношение: драматизированное + роль света и тени)
* Резкие контрасты; эффект драматизации за счет освещения
* Есть и идиллические пейзажи (Клод Лоррен)
* Есть батальные сцены (волнует сам процесс, а не кто с кем, почему воюет)
* Пишет аллегории
* Свет всегда дробный и фрагментарный
* В поздних работах: тяготение к фантастике (фантазийные руины)
* Есть и фигуры в пейзаже = тема идет от Риберы!
* В графике – присутствие караваджизма!

Эмпидокл, бросающийся в Этну, что то непередаваемое.

**Традиция неаполитанского натюрморта:**

* Особая популярность и спрос. К 50-м годам в Неаполе начинают следовать корзинке Караваджо. Темный натюрморт 17 века из Италии – почти точно неаполитанский

Джузеппе Рекко «Натюрморт 5 чувств», «Натюрморт с битой дичью».

Чезаре Дандини, натюрморт с панакотой и бутербродом.

Филиппо Неаполитано, Лимоны, 1618.

Победит безудержность и барочность.

Бартоломео Бимби, «Натюрморт с рковинами», «Турецкое оружие». Просто наслаждаются предметами, поверхности, фактуры. Стройные ряды чего постоянного.

Эваристо Баскенис. «Натюрморт с музыкальными инструментами». Отличительная черта – изображение лютни в перспективе. Один раз почти впихнул виодончель.

Джованни Батисто Руопполо.

Франческо Фьеровини (Мальтезе). «Натюрморт с ковром». Выбрал прием – когда рисует ковер, то у него получается очень рельефно, хочется потрогать.

**17. Архитектура Рима XVIII века**

* Важна предшествующая традиция, но не только античная, но и барочная!
* Рим – это модное место паломничества, но не религиозного, а эстетического, художественного
* Деятельность – это чисто перестройка старых базилик (фасад и интерьер).
* Сан Джованни ин Латерано

- Алессандро Галилеи = Фасад и площадь

- Он использует прием гигантского ордера, композитный (традиционен для Рима), гигантские пилястры и полуколонны на очень высоком цоколе – надо организовать большую площадь, да и само здание большое

- Углы акцентируются сдвоенными пилястрами, центральная часть имеет сильный выступ, пластическая тема также нарастает к центру

- Фасад 2ярусный, параллельно появляется и тема аркады, сквозной, идет по всему ярусу. Тут же возникает и тема сопоставления большого и малого ордера

- Пластическая сложность фасада особенно ярко выделена в центре – сильная раскреповка, колонны с импостами, на 2эт мотив 3ч окна (палладианская архитектура)

- Завершается все фронтоном, над ним – высокий аттик с балюстрадой, плюс еще скульптура

- Площадь = большое открытое пространство. Сопоставление гигантского ордера и очень глубокой лоджии – мощный светотеневой контраст. Декор крупномасштабен, мелких деталей мало, палладианская монументальность, имперский характер и масштаб здания

* Сан Джованни ин Фьорентино

- В чем то ее формы воспроизводят формы прошедшего столетия

- Обилие пластики, скульптуры

- Оба яруса имеют ордерный декор. Обилие проемов, и оконных, и ниш, на обоих этажах, свободного пространства почти нет (еще ниши с рельефом)

**ФЕРДИНАНДО ФУГА 1699-1781г**

* Тоже из Флоренции, но скорее воспитан в традиции позднего маньеризма, впитывает это еще во Флоренции.
* Избегает грандиозных барочных эффектов, предпочитает равновесие между массой стены и проемами, любит четкость и логичность
* Санта Чечилия, 1725г

- Переделывает фасад старой базилики

- Очень строгий декор, на уровне 1эт редко поставленные ионические колонны приземистых пропорций, над ними высокий аттиковый этаж с вазонами

- Верхняя часть – довольно традиционная для барочных церквей, верхний этаж оформлен ордерно, но плоскостно.

* Санта Мария Маджоре, 1743

- Западный фасад. Сочетается элемент портика, и элемент лоджии, это тоже барочная картина, закрывающая старый фасад

- Арки, расчленяют фасад на уровне 2эт, сочетает полуколонны и пилястры.

- Противопоставляет два мотива – выступающие вперед колонны и пилястры и проемы (его любимый мотив).

- Использует характерное ритмическое чередование треугольных фронтонов по бокам и лучковых в центре.

- На уровне верхнего этажа, самая высокая арка вписана в треугольный фронтон и его разрывает. Завершает все опять же балюстрада, скульптура, картуши

* Палаццо делла Консульта

- Структура фасада подчеркнута пилястрами, которые идут на уровне и нижнего и верхнего яруса. Традиционная структура 2яр фасада, ярусы равновеликие

- С точки зрения пластики, декор сдержан. Ордер – гигантские пилястры. На уровне 1эт используются элементы руста

- Особенно выделяются углы, угловые пилястры, центральный объем – подчеркиваются основные структурные части. Входов 3, над фронтонами скульптура

- Опять же здесь в центре лучковый фронтон (помимо скульптуры, тут еще и картуш), по бокам треугольные. В 1эт треугольные фронтоны, на 2эт лучковые сандрики на фронтонах.

- На уровне 1эт большое окно и маленькое, как бы аттиковое, а на 2эт маленькое окно вынесено очень высоко, почти под крышу

- Венчает балюстрада и картуш со скульптурой. Здание получается переходным, и элементы барочные, и классические, и есть что то рокальное. А план – это трапеция с квадратным двором внутри.

* Палаццо Корсини

- Очень длинное, 3эт, есть ордерное оформление (2,3 – пилястры муфтированного характера)

- Опять же чередуются сандрики – внизу лучковые, наверху треугольные. В нижнем ярусе центральная часть выделяется рустом. Три арочных проема, на ними балкон и три окна, с над сандриками там картуши.

* Вилла Альбани

- Марко Маркьони, 1743г

- Для кардинала Альбани, племянник папы

- Вилла – это сложный ансамбль, садово-парковое искусство, архитектура основная, малых форм и тд.

- Регулярный итальянский парк с партерной композицией ведет к основному архитектурному объему. В парке фонтаны, архитектура малых форм (храмы, искусственные руины, но там есть и настоящие фрагменты, так как эта виллы – это коллекция антиков кардинала).

- Архитектура более сдержана, все сведено к четкой классической морфологии форм, ближе к классической эстетики. Нижняя часть рустована, малый ордер, 2эт – пилястры тосканского ордера. Он проигрывает тему сопоставления ордеров. С какой то другой стороны опять же внизу муфтированные пилястры, но там есть еще и сопоставление с колоннами малого ордера.

* **Барокетто Романо** – малое римское барокко, в это время появляется новое направление
* Сант Иньяццо, дома

- Это дома, которые построены около церкви

- Особенно пользовалось поддержкой у папы Бенедикта 13/16. Несколько раз повторится мотив вогнуто-выгнутой поверхности (есть что то комодообразное). Это опять же проигрывание барочной архитектуры.

* Площдь Испании, Алессандро Спекки, Франческо Санчез (?)

- Площадь в плане два неравных треугольника, северная часть – Испанская лестница, венчает ее церковь Тринита деи Монти, внизу фонтан Баркачча.

- Церковь на вершине холма, его стремятся упорядочить сложной игрой лестничных маршей.

Порт Рипетта

- речной порт на Тибре, не сохранился, известен по ведуттам

- В своей центральной части – свободная площадка, благородный ритм лестничных маршей. Четкий расчет на определенное освящение. Немного меняется отношение искусства к природе, раньше хотели ее укротить, превзойти, а здесь – интерпретировать, поддержать, использовать особенность ландшафта и рельефа.

* Фонтан Треви, 1732-1762г, Николо Сальви

- Это сложный комплекс, взаимодействует архитектура и скульптура, плюс еще работа на городское пространство

- Фонтан находится на фоне строго по архитектуре палаццо (палаццо Поли), с другой стороны, сзади палаццо, фонтан зрительно кажется больше и шире, чем он есть – сценографический принцип. Дробные группы. Океан сидит на морской раковине, его тяныт тритоны и гипокампы, он будто выезжает из центральной ниши дворца. Форма бассейна типично барочная, сложная, со скругленными углами, несколько раз выступающими лепестками

- Огромная скульптурная композиция, на самом деле занимает почти всю сторону бассейна. Центральная часть – мотив гигантского ордера, который продолжает идею палаццо, но там это пилястры, а здесь – ¾ колонны, почти графично

- В центральной части очевиден мотив триумфальной арки. Очевидная аллюзия на античный Рим, но вместо арочного проема экседра, там центральная группа, там же и малый ордер.

**18. Архитектура Турина и Неаполя XVIII века**

ТУРИН

* В это время это столица Савойского государства, правит Витторио Аммадео, очень стремился городу придать столичный статус.
* Город растет, причем по регулярному плану. Это свидетельствует о том, что здесь важны идеи Просвещения, плюс Турин ближе всех к Франции. Принимаются жесткие законы, строительство регламентируется

Филиппо Юварра

* Ученик Карло Фонтаны, от него берет сценические эффекты, он много строит и в городе. Опять же, церковные здания это перестройки.
* Римского происхождения, участвовал в атеранском конкурсе, начинал с театральных эскизов. Странствующий архитектор, который посетил массу европейских городов.
* Санта Тринита

- Все сдержано, нет барочной пышности, изобилия деталей, опять же мотив большого ордера.

- Портик, наложенный на фасад, совершенно плоскостный, все здание зажато между застройкой.

- Много гладкой стены, все скромно.

- Портал оформлен лучковым фронтоном. Единственное отступление от классической стройности – фронтон, там есть раскреповка и разорванность.

- Внутри это более барочная архитектура, с обилием разнообразны форм. для него важны не столько архитектура и формы, а свет и пространство.

* Сан Филиппо Нери

- Тоже перестройка, она очень широкая, с капеллами.

- Кажется, что классическая архитектура, 6к классический ордер, по сторонам ниши с сандриками, балюстрада и широкий аттик.

- Внутри это очень широкое и свободное пространство. Опять же в интерьере гораздо больше барочного, это и лепнина, и картуши, все построено очень сложно, но подчинено оной задаче – дать определенную светотеневую архитектуру.

* Базилика в Суперге

- За чертой города, вершина холма, открытое пространство. Это храм-памятник, по обету в честь победы над французами, плюс это еще и усыпальница Савойского дома

- Все это продиктовало своеобразный, центрический план. Спереди огромный портик, дальше почти круглая форм (со стороны монастыря она чуть сжата как будто), дальше идут монастырские помещения.

- Гигантский портик сочетается с огромным куполом, хотя архитектор все же частично уменьшает элементы.

- При взгляде с разных точек зрения, меняется соотношение между портиком и куполом. Помимо портика есть и высокий цоколь и лестница. А портик 4к. ордерный мотив оформляет и барабан, и примыкающие компартименты с легкими, воздушными колокольнями-кампаниллами.

- Четкое деление композиции на 3ч и по горизонтали, и по вертикали (портик, барабан, купол).

- Монументальная церковь, которая должна быть усыпальницей монархов савойских. Сочетание центрических объемов с далеко отстоящими портиками. Представляет собой ротонду. Архитектура с большим кол-вом заимствований, два крыла от Кортоны или Бернини. Странный вытянутый вперед по форме портик. Криволинейные выступы с их разнонаправленными движениями. Факелы, табернакли, детали разных причудливостей. Купол изнутри очень напоминает купоа Пьетро Кортоне, но окошки олее причудливы и отдают 18 веком.

= Синтетический автор, который объединяет зрелый и поздний язык барокко!!!

* Палаццо Мадама, 1718г

- Пожалуй, самое французское его здание. По центру площади, ориентация на Версаль

- Небывало огромные для того времени окна, они зажаты между колоннами и пилястрами композитного ордера, опять же он обыгрывает тему одного того же ордера в плоскостном и объемном варианте

- Сильно выступающий карниз, над ним балюстрада (в центре криволинейной формы), на ней скульптура и вазоны. Внутри огромная широкая парадная лестница, очень высокий свод, есть ощущение свободного созидания пространства

- У Юварры **фасад всегда более сдержан, а интерьеры более барочные или рокальные**. Везде обилие скульптурного декора.

- С другой стороны, сам марш лестницы очень плавный. Есть некое противоречие – городской дворец, но все же есть ориентация на Версаль (есть легкомысленная пышность садовой архитектуры)

- Большое и безвкусное сооружение, которое должно было быть парадной игрушкой для савойских герцогов. Скорее очередная игра с барочной мистификацией, фасад, пристроенный к старой цитадели. Театральные пространства внутри, места, где актеры могут появляться с разных сторон, спускаться по лестнице.

Ведута аль ангало – угловая перспектива. Барочная графика, точка схода за границей изображения, их может быть несколько, эффект мистификации, бесконечного помещения.

* Охотничий замок Ступиниджи, 1729-1734г

- Совместно с Бофраном, загородная королевская резиденция. В плане очень сложная конфигурация, в центре овальный салон, к нему примыкают длинные галереи, в целом, они образуют некоторое подобие андреевского креста.

- В известной степени, ценится графическая красота проекта, но на самом деле он не особо просматривается.

- Службы образовывают 6уг в плане. Есть эффект изменчивости и движения, мы двигается, картинка двигается вместе с нами. Местность, где расположен замок, совершенно не интересная, на фоне равнины, ряд построек.

- Службы, это невысокие корпуса, их довольно много. Эту постройку называются самой рокальной Ювары и самой французской, все построено на сложной графике и на сложном сопоставлении объемов. Здесь не просто игра объемов, а эффект коловращения, это движение вокруг оси.

- Парковая структура регулярная, при всей четкости и регулярности, формы будто нанизаны на ось и вокруг нее движутся. Учитываются эффекты освещения в различные часы, дни, периоды. Здесь часты контрасты – цивилизация и природа, светская и сельская жизнь – все это типично для Просвещения.

- Центральный овальный салон. Декор дробный, 3яр, еще и купол с люкарной. Каждый ярус имеет ордерный декор, он очень плоскостный. На самом деле, элементов декора мало – картуши, балюстрады с вазонами, сложные формы перекрытия, пилястры. Мотив ордерного оформления, в более легком виде, но все же есть и на боковых корпусах.

- Чтобы избежать монотонности объемов, архитектор играет объемами и конфигурациями, а еще меняет этажность. Внутри обилие сложных форм и раскреповок, обилие лепнины и позолоты. Буквально боязнь пустого пространства. Обилие окон – разнообразные световые эффекты

- Для Герцога Виктора 2 Савойского . Для торжественых приемов по случаю на охоту. Мистификация, розыгрыш в том, что эти помещения, анфилады комнат и овальный зал в середине – все это скорее нужно как декорация, сцена, кулисы. Чередование задних перспективных видов. В центре – трехсветный зал. На крыше – фигура оленя. Идея итальянской барочной архитектурной системы.

НЕАПОЛЬ

* Предшествующее столетие – испанское владычество. Потом образовывается Королевство двух Сицилий. Отстраивается и сама Сицилия (после землетрясения), и Неаполь (столица королевства, Бурбонская династия).
* Монархи стремятся к просвещенному абсолютизму, был подготовлен целый ряд социальных реформ. Туда начинают ездить туристы, это теперь важный центр культуры. С одной стороны, продолжается барочная культура (похода на римскую, но более провинциальная), с другой стороны, расцветает неоклассицизм.
* Еще это время активного возведения театральных зданий.

ЛУИДЖИ ВАНВИТЕЛЛИ

* Северное голландское происхождение. Когда то начинал в Риме, участвовал в конкурсе и на Сан Джованни ин Лотерано, и на фонтан Треви
* Потом уезжает из Рима, работает в Анконе, потом на юг
* Приехал в Неаполь после своих путешествий по Италии, долго там работал. Местная королевская семья – Бурбоны, на закате 18 века еще обладают свободным достатком, который потратят на свои резиденции.
* Казерта, палаццо Реале, 1751-1774

- Это не только частная королевская резиденция, здесь располагались все королевские службы. План четкий и ясный, в основе огромный прямоугольный корпус с 4 внутренними дворами, дворы превращаются в площади

- Парк имеет две части: регулярная, традиционный террасный парк, главное украшение – фонтаны. Дальше начинается нерегулярная английская часть, сделана для королевы Марии Австрийской (?). Все таки это замкнутое каре с 4 дворами, четкая регулярная система, дворец стоит по центральной оси

- Перед дворцом опять же регулярная 3лучевая планировка, там примыкают служебные корпуса по эллипсу. Центральный фасад монотонный и скучный. Очень высокой 2яр рустованный цоколь, дальше длинный фасад с вереницей окон. Чтобы разбить монотонность, есть центральный и боковые ризалиты, центральный мотив – полуколонны ионического ордера

- Есть традиционное чередование треугольного и лучкового сандрика, и на уровне 1, и на уровне 2эт, фронтончик и балюстрада. В принципе, все скучно. Трем арочным проемам вторит мотив экседры на уровне 2эт

- Скульптура сохраняет барочную чувственность и трепетность, все это еще и омывается водой

- О лестнице надо сказать отдельно. Здесь все строится по принципу «угловой ведутты», то есть принцип театральной декорации влияет на архитектурные решения. Интерьер ясный и мало насыщенный пластическим декором. Внутри есть театр, капелла, помещения короля, королевы и тд. Театр не маленький, тут тоже используется мотив спаренных, даже утроенных колонн. Казерта – гигантский ансамбль, это бесконечная череда дворцовых помещений, сделаны они по разному. Есть и очень барочные, и ясно-сдержанные

- Четырехугольный план, выдающийся масштаб, 2 цолкольных, 2 парадных, 1 аттиковый этажи, 3 ризолита. Доходящая до неаполитанской резиденции дорог, множество террасных дворцов, делается на подобии Версаля. Пародии на версальскую скульптуру. Один из последних больших памятников барокко. Создает большую торжественную систему. Особенная заслуга в исполнении парадной лестница – важна в связи построением всех театральных помещений (в том числе использование видов от угла). Бесконечные фантастические пространства.

Затем – поиск истины в чем-то древнем, освященном греческой или римской традиции. Классицизм.

* Церковь Сантиссима Аннунциата

- Небольшая однонефная церковь, типичная поздне-маньеристическая или ранне-барочная, тоже Ван Вителли сделал

- Традиционное деление композиции на 2яр, внизу ионический, наверху композитный ордер, пучки пилястр подчеркивают углы, а в центре этот мотив становится полуколоннами. Очень ясный и светлые центральный неф, а вот капеллы затемненные, опять же контраст

- Тяжелые коринфские колонны, древнеримский облик декорации. Мода на барокко постепенно заканчивается даже в Неаполе, остается только в территориях, подчиненных Неаполю, в виде разных сицилийских церквей.

**19. Творчество Маньяско**

Генуэзец по происхождению, начинает в Милане, до 1735г, там он встречается с Марко Риччи.

* Потом флорентийский период до 1711г (там мог встретиться с Креспи).
* Потом у него опять Генуя
* Если в целом охарактеризовывать его манеру, то она экспрессивная. У него очень своеобразные сюжеты: эпизоды жизни бродяг, рыбаков, цыган, монахов. На него воздействует **Сальватор Роза**, а еще офорты **Калло** (самый гротескный источник)
* Вакханалия

- Сюжет, достаточно традиционный

- У него совершенно фантастическая архитектура. Понятно, что она руинирована, но все это живописно. Совершенно гигантские по масштабу сооружения

- Надо помнить, что 18в – культ руин. Но еще руины это еще и тема Ванитас, приходящесть человеческой славы

- У него сочетается легкость и живописность манеры с мрачным фоном

* Еще одна группа людей с руинами (Вакханалия)

- Ограниченное сочетание цветов, холодное, зато потрясающе легкий мазок

- Здесь опять же вопрос, кто на него мог влиять, возможно, и Эль Греко (его картины мог видеть в Милане)

* Пейзаж с нападением разбойников

- Стаффажные фигурки, очень мелкие

- Это одна из его работ на тему разбойников. А пейзаж содержит вполне романтическое начало: грозовое небо, причудливых очертаний деревья

- Здесь тяжелая палитра, темный колорит, краски ложатся плотными мазками, хотя мазок открыт

- Свет еле-еле пробивается сквозь мглу, хотя кое-где мы видим редкие, но яркие вспышки света

* Суд инквизиции

- Испанцы привносят инквизицию в Италию, то есть основа реальная, но он использует все художественные приемы, чтобы превратить сцену в мрачное, фантастическое, пугающее зрелище

- Много чудовищных подробностей, вроде сцены на дыбе. Это одна из его самых мрачных вещей

* Прачки

- Здесь тоже много заимствований, но это характерно для всей культуры того времени.

- Целый ряд его произведений может восприниматься как иллюстрации к плутовскому роману

* Монахи, греющиеся у огня

- Монастырский цикл у него один из самых мрачных. Опять же изображение какой то крайней нищеты, открытый огонь, разваливающийся интерьер, голые ноги

- Когда сначала смотришь, кажется, что это опять какие то издевательства и ужасы, как в Инквизиции. По колориту все не просто скромно, а почти монохромно

- Живопись очень тяжелая и плотная по характеру.

* Проповедь кающегося монаха

- Глубокая тьма слева, а потом свет причудливо выхватывает отдельные части

* Морской берег

- Он тоже любит эту тему

- Здесь все ярко и радостно, но если море, то должно быть кораблекрушение, буря, оборванцы, рыбаки и тд

- Люди у берега копошатся как насекомые, не занятые своим трудом

* Цыганская трапеза

- Любая трапеза у него – это разнузданное и невеселое веселье

- Совершенно фантастическая архитектура, на ее фоне совершенно гротескные существа, которые больше похожи на насекомых

* Трапеза монахов

- В длину уходят бесконечные длинные столы, вид сверху. Есть ощущение муравейник, но четко организованного.

**20. Творчество Джузеппе Мария Креспи**

* Болонья. Еще со времен Караччи сохраняется очень высокий уровень культуры и традиции, приоритет – религиозная живопись.
* Еще и развивается живопись квадратуристов (?), они рисовали архитектуру, в 18в все это разделится на перспективистов и тех, кто будет рисовать чисто декорационную архитектуру.

**ДЖУЗЕППЕ МАРИЯ КРЕСПИ**

* 1665-1747г
* Где-то 1680-1700 – это ранний период, потом поздний
* Сначала поступает в школу рисунка в Болонье, потом из нее исключен
* Сначала следует классической традиции болонской школы, тогда было барокко, еще было влияние академизма, Караваджо и караваджистов и еще много влияний. Начинает он с живописи декоративной
* Росписи палаццо Пекули в Болонье, 1691-1692г

- Тема традиционная для барокко – времена года, привычная аллегория

- Здесь он впервые отходит от возвышенной, идеализированной манеры болонской школы

- Персонажей он изображает не просто натуралистично, а с гротескностью

- Происходит некоторая демофологизация античности

- С одной стороны, он использует достижения ведуты, но есть и вполне реальные фигуры

- Кажется, что все залито светом и движется. В живописи плафона видно продолжение иллюзии, изображается архитектура. Есть гротеск, но есть и даже насмешка.

* Амур, обезоруживающий нимф

- Не героическая античность, а куртуазная античность 18 в.

- Сцена античной идиллии.

- Веселятся на фоне природы нимфы и амурчики. То ли нимфы то ли гуляние

* Спящие амуры и обезоруживающие их нимфы

- Камерные картинки. Занятно, пикантно. Воздействие рококо в параллель с Францией.  
Флорентийский период – крестьянские жанры

* Ярмарка в Поджо, 1709г

- Здесь караваджисткое резкое освещение

- Ничем непримечательный пейзаж, поток из людей , животных. От фигуры к фигуре картину рассматриваем.

- Он показывает все, как есть. Морализаторства нет, поучения нет. Это делалось не без воздействия северной живописи, в частности, голландской. Он мог знать ту живопись, но не понятно как.

= Эта живопись была создана во Флоренции, где он был при дворе Медичи, а у тех была великолепная коллекция. Хотя для голландцев характерен описательный характер, здесь его нет. Но он знал и графику Калло, но здесь нет гротескной заостренности. Его больше интересует свет и цвет.

- При этом конкретность написания фигур на переднем плане, а сзади все размыто – верность световым эффектам

* Портрет семьи художника

- Темное освящение, густой фон, на нем словно прожектором выхватывается отельные части, все очень динамично. Много караваджизма

* Серия 7 таинств, 1712, Дрезден

- Для кардинала Альбани. Тема традиционная, Таинство исповеди имеет дату, то есть датировка идет по одной картине. Тема традиционная, но Креспи *подходит к ней по новому*. В барокко, была отвлеченная аллегория на тему. Здесь же просто религиозная тема, очень прозаично, просто 7 моментов из обычной жизни, нет экстатичности, нет вмешательства ангелов и тд.

Таинство миропомазания: прозаичность изображения, обыкновенные горожане, одежда, но при этом есть некое глубокое мистическое чувство.

- Оно возникает благодаря освещению.

- Здесь свет очень трепетный. По колориту, действительно похоже на Рембрандта, так как это теплая красно-коричневая гамма. Безусловно более свободная живопись.

Таинство Венчания: опять же обыденная городская жизнь, интересно, что пара не молодых, а пожилых людей. Он не ищет красивых моделей. Крещение: наверное, одна из самых темных картин. Соборование.

**21. Особенности развития римской художественной школы XVIII века (на примере Батони и Бенефиала)**

* Очень важная роль иностранцев, заказчиков, меценатов и т.д. Здесь синтез всего.
* Сами итальянцы к этому относились неоднозначно.

БАТОНИ

* Академическая традиция этого времени. Работал в разных жанрах. Прославился портретами. Заказчиками часто были иностранцы, приезжавшие в Рим.
* Портрет князя Вендзонико

- Заказчик во многом определяется вкус того, что делает художник.

- Одни полагают, это Андалузская традиция барокко, другие - видят тут зарождение классицизма.

- Обилие аксессуаров, необычные одеяния - барочный парадный портрет, но в тоже время свойственная жпохе просвещения концепция: герой как просвещенный, не чуждый интересов эстетических и научных

* Мадонна

- У него их много. Вообще очень эклектично, но для них- образец академизма. Делал то, что пользовалось спросом, воспринималось как продолжение великой традиции.

ТРЕПИЗИАНИ

* Долгая жизнь. Начинал еще с традиционной барочной живописи
* " благочестивый сентиментализм" так определяют его искусство. С одной стороны- патетика, любит перспективные эфекты
* Ангелы, с орудиям страстей

- Любит нарушение композиционного равновесия. Основная диагональ - тела христа, а далее гирляндой - ангелы.

- Перегруженность нижней зоны, перепады, неравнозвесные композиции.

- Мощные контрасты света и тени, в отличие от ломбардцев, которые ими делают персонажа весомее, тут они придают некое мистическое звучание.

* Кающаяся Мария Магдалина

- Традиционная иконография

- Опять же мощный контраст, пол холста по диагонали - темная и наоборот светом выхватывает фигуру вдали

БЕНЕФИАЛО

* Традициии от Караваджо, реалистические.
* Смерть Святой Маргариты

- Обычно в барочной живописи такие сцены полны ангелов, экстетичны.

- Здесь, как и у Креспи все представлено почти как бытовая сцена, без сил небесных. Но тем не менее опирается на классиков - Рени и Доменикино.

- Интересная деталь- освещение. Не свет с неба, а свет из конкретного источника- свечка на столе.

- Погребное караваджисткое освещение.

ПАНИНИ

* Уроженец Пьяченцы, но связан с Римом. Впитал опыт квадратуристов (пейзажисты, развивающие перспективные построения). Панини занимается узким жанром - арх.ведутой.
* Жанр руин = Родился не в 18 веке, а намного раньше. Освоен и голландцами и итальянцами.
* Композиции Панини носят сочиненный характер, то, что потом будут называть каприччо.
* Пезайж с Колизеем

- Впихнул 2 арки, такого нет. Но в этом суть, толпы путешественников хотели увезти с собой память о Риме. Такие пейзажи пользовались спросом.

- Персонажи на переднем плане просто несколько оживляют

- Клиентура Панини - богатые иностранцы.

- Кроме античных памятников это и более современные виды.

* Пейзаж с проповедником

- Стаффажные фигуры задают масштаб и оживляют композицию.

- Читается мотив пантеона, но далее чистая фантазия - Колонна Траяна, акведук, абстрактные руины и вазоны. На переднем плане тоже набрасывает большое количество обломков. = Стаффажные фигуры оживляют и с точки зрения колорита, их одежды видятся яркими пятнами на фоне арх-ры.

**22. Творчество Солимены**

* Неаполь. Довольно бедный южный регион, долгое время находившийся под испанским владычеством. Сейчас переживает подъем, расцвет экономический, культурный. Здесь целый ряд интересных мастеров.
* Невероятно плодотворен. В каждой неаполитанской церкви есть его работы. По характеру живописи это продолжение местной традиции декоративизма, свойственного Луке Джордано. В связи с этим продолжение традиции барочной живописи.
* Это многометровые картины для церквей, всегда очень эффектная композиция, невероятные развороты пространства, развороты движения и тд.
* Мучения Джустиниани

- Это мучение семьи. Вытянутый формат с преобладанием вертикали, которая волей-неволей диктует художнику декоративизм.

- Огромное количество фигур, которое помогает выполнять мастерская.

- У Солимены была общеевропейская слава, при том, что он нам сейчас кажется не передовым художником.

- Соответственно эта мешанина из человеческих тел живет, движется на фоне фантастической архитектуры.

- Неаполь — барочный город, но с другой стороны он воспринимается европейцами как классический центр за счет раскопок Помпей и Геркуланума. Организация пространства барочная.

- Яркие световые прорывы, контрасты освещения в связи с божественным вмешательством.

- Определить их занятие невозможно, огромное разнообразие действий и жестов. Впечатление бурного порыва.

- Многофигурная композиция. Очень. Чтобы их изобразить у него была школа. Был крайне популярен, общеевропейская школа

= Мешанина человеческих тел движется на фоне фантастической классической арх-ры. Неаполь в это время начинает восприниматься как центр европейской культуры, т.к Геркуланом и тд.

- Барочная традиция, яркие световые прорывы. Контрасты освещенных частей. Сложная динамика человеческих масс, движение хаотическая. Движение стремительное вверх и вглубь. Свет и цветовые пятная композицию динамизирует. Крайние состояния, выраженные человеческими жестами.

Фигур много и они очень активное движение. Все в одном ключе!

1. **Мастера венецианской школы XVIII в.**

Венеция – чрезвычайно важный регион в контексте итальянского искусства вообще, а в 18-ом веке она сделала наравне с Римом огромный вклад в искусство Италии. С 1 6 8 0 - х гг. истощенная войнами Венецианская республика, утратив в борьбе с турками свое господство на Средиземном море, начала одно за другим терять свои владения на Востоке, и ее экономический упадок стал явным и неизбежным. К тому же аристократизация и застылость форм государственного аппарата породила острые социальные противоречия и неоднократные попытки со стороны буржуазно- демократической части венецианского общества изменить этот режим путем радикальных проектов его переустройства. Но хотя значительных успехов. Эти попытки не имели, не следует думать, что Венеция полностью исчерпала свои возможности. Здесь крепла новая буржуазия, вырастал слой интеллигенции, в силу чего культура венецианского сеттеченто была проникнута сложными и противоречивыми явлениями. Особенно ярким примером в этом отношении может служить не столько живопись, сколько литература и драматургия того времени

Наравне с Парижем Венеция задавала тон в литературной, театральной и музыкальной жизни 1 8 столетия. Как и в 1 6 в. , так и теперь она оставалась важным центром книгопечатания. Здесь находились семнадцать драматических и оперных театров, музыкальные академии, четыре женских приюта для сирот— «консерватории», превращенные в превосходные музыкально- вокальные школы.

**АНТОНИО ПЕЛЛЕГРИНИ.** Александр у тела Дария. У Дария поворот головой на зрителя, александр сожалеет. Яркий расный и синий, между ними желтый. Слащавая Венера с амуром. Хорошее качество живописи. Это рококо. Воспринималось как Батони, как продолжатели живописной традиции. Широкий мазок, богатый колорит -золотой, оливковый и проч.

**ДЖАМБАТТИСТА ПИТТОНИ.** Поклонение волхвов. Искусство блистательное, качество высокое. Но это вторичность, без новаторства. Инерция великой живописной тр-и.

Благовещение. Изощренность ракурса (ангел летит на нас, при этом заворачивается). Виртуозность демонстрируется. Консерватизм школы. Эти венецианские художники нарасхват в Западной Европе. Раньше Рим надо было обязательно посещать, теперь Венеция тоже в программе .Еще Неаполь, Флоренция. Золотисто охристый колорит, все ему подчиняется.

Венецианская художница **Розальба Каррьера (1675 —1757)** начала свою деятельность как миниатюристка, но широкую известность приобрела своими многочисленными портретами, исполненными пастелью. Ее колорит отличался большой нежностью и некоторой блеклостью тонов, что объяснялось специфичностью пастельной техники. Всю жизнь она писала портреты и поэтические аллегории. Не преследуя целей достичь полного сходства, она чрезвычайно льстила своим моделям, придавая им подчас сентиментально- аристократический характер, благодаря чему она пользовалась огромным успехом среди европейской знати 1 8 в. и была избрана членом Французской и Венецианской Академий. Рококо. Изысканно, мягкая манера. В целом вещи однотипные. Мастерски проработка текстуры вещей. Некая идеализация образа очевидно.

П-т дамы с маской. В жанре головки – Африка. Не конкретный персонаж, не портрет а типаж. Интерес к необычному, фантастическому.

**Себастьяно Риччи** (1659—1734). Автор многочисленных монументальных и станковых композиций, он во многом опирался на традиции Веронезе, примером чего могут служить такие его произведения, как «Мадонна с младенцем и святыми» (1708 г.; Венеция, церковь Сан Джордже Маджоре), «Великодушие Сципиона» (Парма, университет), даже в иконографическом отношении восходящие к 16 веку. Хотя он отдал дань официальной патетике барокко, в его созданиях больше живости и привлекательности, чем у большинства итальянских живописцев этого направления.

Венера и путти. Больше рафинированности, галантности, светскости. Живопись очень светлая, но колорит холодный (Есть намек на Спящую Венеру или Данаю).

Себастьяно Риччи специализируется на мифологических сюжетах, тк это востребовано. Вакханалия. Темпераментная живописная манера, яркие краски в сочетании с повышенной театральностью образов сделали его популярным не только в Венеции, но и за ее пределами, в частности в Англии, где он работал вместе со своим племянником и учеником — пейзажистом **Марко Риччи (1679—1729).**

Последний обычно писал пейзажи в композициях Себастьяно Риччи, и такой совместной работой обоих мастеров явилась большая картина «Аллегорическая гробница герцога Девонпнгрского» ( Бирмингем, Институт Барберра) ??? , напоминающая пышную кулисно- театральную декорацию. Пейзажные работы самого Марко Риччи — это романтические по настроению композиции, выполненные в широкой живописной манере; в них можно уловить некоторые черты общности с пейзажами Сальватора Роза и Маньяско. В целом много работал как ведутист. У него условный пейзаж, античная пластика. Долевой план с деревцами и строениями решен в духе классического пейзажа. Чуть затемнен левый угол, дальше как у Маньяско на ярко освещенном поле стаффажные фигуры. Но у Риччи не так страшновато.

Начальный этап венецианской живописи 18 в. представляет творчество **Джованни Баттиста Пьяцетты (1683 -1754).** Он учился у болонского живописца Джузеппе Мария Креспи, восприняв его живую своеобразную манеру письма с широким применением светотени. Свежее и сильное воздействие реализма Караваджо также отразилось в его картинах. Пьяцетта сдержан и изыскан в своей палитре, в которой преобладают глубокие, подчас словно пылающие изнутри краски — каштаново- красные, коричневые, черные, белые и серые. В его алтарном образе в церкви Джезуати в Венеции — «Св. Винцент, Гиацинт и Лоренцо Бертрандо» ( ок. 1 7 3 0 ) , с тремя фигурами святых, расположенными по восходящей кверху диагонали, — черный, белый и серый хитоны его персонажей образуют поразительную по своей гармоничности и тонкой монохромности цветовую гамму. Другие композиции на религиозные темы — «Св. Иаков, ведомый на казнь» и плафон в венецианской церкви Сан Джованни э Паоло ( 1 7 2 5 —1 7 2 7 ) — также исполнены художником в широкой живописной манере. Пьяцетта—художник переходного времени; пафос его картин на религиозные сюжеты и вместе с тем полнокровный реализм и жизненность образов, глубокая светотень, одухотворенность и подвижность всей живописной ткани, сочные горячие краски, а порой изысканные цветовые сочетания — все это отчасти сближает его искусство с тем направлением итальянской школы 1 7 в. , которое было представлено Фетти, Лиссом и Строцци.

Святой предстоит Б-ри и сама она. Пространство сжимается по вертикальному формату. Композа точно по диагонали. Всегда у барочн.мастеров есть чувство глубины перспективной, а тут нет. Фигуры вперед выталкиваются. Экстаз святого Франциска. Яркое пятно в цветовой композиции. Очень светлые и очень темные пятна. Основа композы- свет и цвет.

Кисти Пьяцетты принадлежит много жанровых картин, однако в них слабо выражено бытовое начало, их образы неизменно подернуты романтической дымкой и овеяны тонким поэтическим чувством. Даже такая чисто жанровая трактовка библейского сюжета, как, например, в его «Ревекке у колодца» ( Милан, Брера) , приобретает у Пьяцетты лирико- романтический оттенок. Откинувшись в испуге на край каменного бассейна, прижимая к груди блестящий медный кувшин, Ревекка с испугом взирает на слугу Авраама, который предлагает ей жемчужную нить. Его затененная фигура в каштаново- коричневой одежде контрастирует с сияющими золотыми, золотисто- розовыми и белыми тонами, образующими красочный силуэт фигуры Ревекки. Срезанные рамой головы коров, собаки и верблюда в левой части картины, живописные фигуры крестьянок позади Ревекки ( одна из них с пастушеским посохом) вносят в картину оттенок пасторали.

К наиболее известным жанровым композициям Пьяцетты относится «Гадалка», ( Венеция, Академия) . Нет морализаторства, а только легкая ирония. Ему принадлежит также ряд портретов. Творчество Пьяцетты, однако, не исчерпывается только его картинами. Он автор великолепных рисунков, среди которых есть и подготовительные эскизы и законченные композиции, исполненные карандашом и мелом. Большинство из них — женские и мужские головы, изображенные то в фас, то в профильных или трехчетвертных поворотах, трактованные в объемной светотеневой манере, поразительные по необычайной жизненности и мгновенной точности запечатленного облика ( «Мужчина в круглой шапочке», «Знаменосец и барабанщик», Венеция, Академия, см. иллюстрации).

Для итальянской живописи 18 в. было характерно разделение ее по жанрам. Бытовой жанр, пейзаж, портрет получили в ней большое распространение, и художники специализировались каждый в своем виде искусства. Так, венецианский художник **Пьетро Лонги ( 1 7 0 2 —1 7 8 5 )** избрал своей специальностью изображение небольших галантных сцен, визитов, маскарадов, концертов, игорных домов, уроков танцев, народных развлечений, шарлатанов, редких зверей. Не всегда правильные по- рисунку, подчас довольно элементарные по колористическому решению, небольшие по размерам картины пользовались огромным успехом. Венеция во всех-всех ее проявлениях, жанры. Жизнь как праздник в Венеции, но она повседневная. Урок танцев. Гиппопотам. Обожали смотреть на экзотических животных. Это как раз время карнавала –на заднем плане стоят люди в масках.

Ведуты – это отдельный жанр, венецианцы мощно им занимаются. Венецианская видовая живопись была в первую очередь перспективной живописью, воспроизводящей реальные мотивы городского пейзажа. Однако каждому из ведутистов были присущи свой художественный язык и свое живописное видение, поэтому, несмотря на известную повторяемость и заимствование мотивов друг у друга, они никогда не были скучны и одинаковы. Истоки венецианской ведуты следует искать в живописи 15 в., в произведениях Джентиле Беллини и Витторе Карпаччо, но тогда городской пейзаж не играл самостоятельной роли и служил художнику лишь фоном для праздничных хроник и повествовательных композиций.

В начале 18 в**. Лука Карлеварис** создает тип венецианского городского пейзажа, который, однако, по сравнению с работами последующих ведутистов имел довольно примитивный характер. Подлинным мастером в этой области был Антонио Канале, прозванный **Каналетто** (1697—1768). Сын и ученик театрального художника Бернардо Канале, Антонио уехал из Венеции в Рим и познакомился там с творчеством римских пейзажистов и театральных декораторов, главным образом Паннини и семьи Биббиена. Его стиль сложился очень рано и не претерпел резко выраженных изменений на пути своего развития. Широкие пастозные мазки, обширные пятна света и тени. Узнаваемые места. В его композах потом уменьшиться мазки, мелкий мазок становится, фактура закрытая. Прозрачные краски, чистый цвет. Прямые строгие линии. Принципы геометрической перспективы. Цвет не поглощается, а выталкивается светом. Пространство ведуты - продолжение зрительского. Четкость изображения не убывает, даже вдалеке. Перспектива то есть воздушная и цветовая отсутствует. В его городских пейзажах мало движения, в них нет ничего иллюзорного, изменчивого и непостоянного, тем не менее они очень пространственны; красочные тона образуют планы различной интенсивности, смягченные в своей контрастности светотенью. Каналетто пишет виды лагун, мраморные венецианские дворцы, каменное кружево аркад и лоджий, ржаво- красные и серовато- розовые стены домов, отражающихся в насыщенно зеленой или голубоватой воде каналов, по которым скользят разукрашенные золотом гондолы и снуют рыбачьи лодки, а на набережных толпится народ, виднеются праздные нобили в белых париках, монахи в сутанах, иностранцы и трудовой люд. С точным, почти режиссерским расчетом группирует Каналетто небольшие жанровые мизансцены; в них он жизненно достоверен, порой даже прозаичен и чрезвычайно скрупулезен в передаче деталей. Кроме того, он делал офорты, они довольно живые.

**Бернардо Беллотто ( 1 7 2 0 —1 7 8 0 )** — племянник и ученик Каналетто — был также одним из выдающихся ведутистов 1 8 века. Четкое перспективное распределение планов, чрезвычайно большая, почти фотографическая точность в воспроизведении натуры, несколько заглаженная поверхность его картин придают им некоторую безжизненность, вызванную до известной степени тем, что Беллотто широко пользовался в своих работах отражениями камеры- обскуры. Его городские ведуты не отличаются широтой художественного обобщения, в них мало настроения, движения, воздушности, но они представляют большую художественно- документальную ценность. Помимо Италии он с 1 7 4 6 по 1 7 6 6 г. работал при дворах в Вене и Дрездене, а с 1 7 6 8 г. был придворным живописцем в Польше, где создал множество видов Варшавы. По тщательности изображенных деталей можно предполагать, что эти ведуты дают более или менее верное представление об архитектуре, городском пейзаже и быте того времени. Каждую точку изображения обосабливает и уточняет. Не пронизывает свет ничего. Его картины выглядят тяжелыми. У него черная тень густая, у него плотный красочный слой, его свет как бы плотно ложится на предметы, не пронизывая их. Сухая точность. Сухость и тяжеловесность. Цвет жестче, контрастнее, нет поэзности) .

Венецианская живопись сеттеченто блеснула еще одним именем **— Франческо Гварди ( 1 7 1 2 —1 7 9 3 ) ,** прекрасного художника, донесшего великие колористические традиции венецианской живописи почти до 1 9 века.

Он был учеником своего старшего брата, Джованни Антонио Гварди ( 1 6 9 8 / 9 9 — 1 7 6 0 ) — одаренного живописца, в мастерской которого он проработал почти половину своей жизни У Фр.Гварди много картин на религиозные сюжеты. Но главная его заслуга – развитие ведуты. Он впервые обращает внимание на атмосферность Венеции. Основная тема творчества - поэтика медленного умирания, упадка Венеции. Драматическая интонация есть.

Пожар масляных складов. Предвещание поэтики романтизма. Сугугбо романтические эффекты. празденства, прибытия, маскарады - общественные громкие события. Не следует забывать, что помимо ведут и каприччо у него много интерьерных камерных сцен. Причем это огромные сцены в комнатах - приемы, банкеты, театр представления, религ.обряды.

У него есть мотив - дворики. В 1 7 7 0 - е годы Гварди достиг вершины своего мастерства. Тонкими и свободными мазками он пишет площади, каналы, улицы ( «Городской вид»; Эрмитаж) . По существу, Гварди преобразовал тип декоративно- сценической ведуты? который господствовал в венецианской живописи середины 1 8 века, в пейзаж тончайшего лирического звучания, проникнутый глубоко личным переживанием. Понамешано всего, не стремится к правдоподобию. Очень камерные это вещи, маленькие и на камерное восприятие рассчитаны. Таких арок много.

**Тьеполо** тоже венецианец -– есть отдельно в билете 25.

ДЖОВАННИ БАТТИСТА Тьеполо

* В юности Тьеполо учился живописи у венецианского художника Грегорио Ладзарини, но искусствоведы отмечают, что наиболее сильное влияние на него оказали Себастьяно **Риччи**, Паоло **Веронезе** и Джованни Баттиста **Пьяцетта**.
* В возрасте 19 лет Тьеполо выполнил свой первый живописный заказ — картину «Принесение Исаака в жертву».
* В 1717 году молодой художник покинул мастерскую Ладзарини и вступил в гильдию живописцев Фралья.
* С 1726 года по 1728 год Тьеполо работал по заказу Дионисио Дельфино, аристократа из Удине, расписывая фресками капеллу и дворец. Это принесло ему известность и новые заказы — Тьеполо сделался модным живописцем. В последующие годы он много писал в Венеции, а также в Милане, Бергамо.
* В 1740 Тьеполо получил заказ на роспись потолка на втором этаже Скуолы Кармини. Ещё более воздушными, невесомыми представляются его фрески на тему апофеоза семейства Пизани на вилле в Стра.
* К 1750 году к венецианскому живописцу пришла общеевропейская известность, и с 1750 года по 1753 год он создал свою центральную работу — фресковое убранство Вюрцбургской резиденции. Возвратившись в Италию, Тьеполо был избран президентом Падуанской академии.
* В 1761 году испанский король Карл III пригласил Тьеполо в Мадрид, где художник оставался до конца своей жизни. Тьеполо скончался в испанской столице 27 марта 1770 года.
* Свобода в выборе композиции и в выборе расстановки фигур, свобода в выборе красок и направления динамики развёртывания композиции, свобода в ощущении энергичного, экспрессивного движения кисти, свобода в акцентировке деталей.
* Для апофеозных композиций характерно то, что зритель не втягивается в композицию, а выталкивается ей.
* Бесконечно нарастающее движение, которое останавливается в своей кульминации.
* Капелла деи Сакраменто

- В верхней части композиции сцены с поющим ангелами

- Тут же в капелле – Воскресенье (станковый образ).

- Даже в ранних вещах уже есть его приемы: композиция по диагонали + ограниченное количество действующих лиц

* Дворец в Удине "Зала Росса"

- У Риччи берет способность справляться с кучей персонажей.

- В зале - Суд Соломона. А в галереях - ветхозаветные сюжеты.

- При всей фантастичности Тьеполо - реалистично изображает старую кожу в сюжете с Сарой. И костюмы современные. Смело сочетает разные по времени детали.

* Для этого же семейства, что и Дворец (Дофин) делает ряд работ:

Античные и ветхозаветные истории, персонажей одевает в современные костюмы. На него влияет Веронезе, высветляется колорит. Театральная выстроенность мизансцены.

* В милане в Палаццо Риччи делает роспись галереи. В своде - колесница Аполлона.
* Палаццо Пизани в Венеции

- апофеоз семейства Пизани

- Сложная , рокальная форма свода. Овал +прямугольник. Средина почти пуста, а вот по периметру - композиция.

- Иллюзионистический момент, фигуры свешиваются. Свободная, эскизная манера.

* Палаццо Санди
* Палаццо Редзони (триумф Венеции)
* Палаццо Флавия

ДЖОВАННИ ДОМЕНИКО Тьеполо

* Был старшим сыном художника Джованни Баттиста Тьеполо. Был учеником своего отца, работал в его мастерской несколько лет — сперва помощником и гравёром, затем — как также признанный мастер. Длительное время подражал стилю отца. В 1747 году впервые выступает как оригинальный мастер, создав 14 малоформатных картин для ораториума Сан-Поло, изображавших страсти Христовы. Работы эти имеют особое значение для истории живописного искусства Италии, так как представленное Дж. Д.Тьеполо раскрытие этой широко известной темы было совершенно новым для венецианской школы живописи (и уже принятой в то же время в Риме). В 1750—1753 годах художник вместе с отцом живёт и работает в Вюрцбурге.
* Широко известны фрески на темы крестьянского быта и сельской жизни, сделанные Дж. Д. Тьеполо в гостинице Вилла Вальмарана-аи-Нани близ Виченцы в 1757 году, в которых впервые чувствуется свой собственный, выработанный художественный стиль.
* В конце 1770-х годов, после смерти отца в Мадриде, Дж. Д. Тьеполо возвращается в Венецию. В этот последний период творчества он пишет полотна как на религиозные, так и на мирские темы, развивая в них художественный стиль Дж. Б. Тьеполо.
* К творческому наследию Дж. Д. Тьеполо принадлежат и многочисленные гравюры. К рисунку он возвращается на рубеже XVIII—XIX столетий. Помимо обработки религиозных сюжетов художник создаёт многочисленные эскизы светской, полной развлечений венецианской жизни. Лучшей серией рисунков этого рода является изображающая венецианский повседневный быт при помощи фигур итальянской Commedia dell'arte, в частности — ветреного Пульчинеллы.

**24. Творчество Пиранези**

Памятники: Римские древности; Виды Рима; Карчери (2); Серия Мосты; Капричии; Церковь Санта Мария деи Приората на Авентине

* Из Венето. В Риме с 1740го года. Как архитектор реализовался всего в 1 постройке (Санта Мария на Авентине). Переориентировался, поняв , что в Риме полно арх. Выбирает Гравюру = на него воздействует венецианец Канолетто.
* Пиранези так же был теоретиком. Принимает участие в дискуссии о том, какая античность лучше - римская или греческая. Сейчас расширяется круг памятников. И в Риме, и в Италии находят новое.
* Европейцы постепенно открывают для себя греческую античность. А с 60-70х англичане и вовсе дойдут до Малой Азии, и Греции. Отсюда тема, что греческая первична и тд.
* Пиранези яростно защищает Рим с позиции патриота. Римскую традицию воспринимает как родную = Подчеркивает ее происхождение от этрусской. Интерес к античной живописи (Геркуланум, затем Помпеи 30-40 е годы). Это знак исчезнувшей культуры = важная для Пиранези тема.
* Противопоставление природы и истории. История приходящая. Природа вечная, руины порастают травой. В классическом мире его привлекала поэтика разрушения. Учился гравюре у ?, затем на него воздействует Тьеполо (Скерци ди фантазия, Каприччи)
* Римские древности 1761 годы

- Первая зрелая. А Самая первая работа- Первая часть арх.набросков и перспектив(1643)

- Фигуры едва заметны, любит масштабные преувеличения, руины грандиозны, они подавляют

- Человек ничтожен по сравнению с величием построек

= Сложные чувства : восхищение и тема неизбежности гибели этой великой цивилизации.

* Виды Рима.

- Но не заставляет себя точно следовать принципу ведуты, скорее каприччо. Может изменить масштабы. Интересен вид на замок Св.Ангела.

- В это же время в 1761 году публикует теоретическую работу" о Величие арх.Рима".

- Тема рима звучит всегда.

- Изображая пантеон специально берет ракурс, делая здание подавляющим. А вокруг кипит жизнь. Но главное сосредоточено на памятнике, за счет свето-теневым контрастам. Язык его гравюр живописен. Достигает тончайших оттенков.

* Карчери (1749)

- первое

* Карчери ( 1760е)

- Повторит на тех же досках, но с изменениями

= Полное название " Фантазии на тему темниц"

- Второй вариант более драматичен, больше человеческих фигур.

- Во втором варианте усилена светотень.

Дискуссия: кто Пиранези в рамках стиля? Большинство называют его одной из центральных фигур классицизма. Но сложность и фантастичность, пространственная развернутость заставляет думать о барочном наследии.

Еще один вопрос : Пиранези как предромантик. И именно Карчери многие авторы полагают предвосхитили европейский романтизм.

- Воздействие эпохи рококо?( более редкая тема), но если мы обратимся к сценографии Бибиены. То увидим, что Пиранези это использует. Многие вещи сродни таким приемам. В италии квадратура пошла 2мя путями: театральные декорации и ведуты. И учитывая венецианское происхождение- why not?

Берет вполне реальные мотивы римской арх-ры, но утрирует. Успользует мощные свето-теневые эффекты. Порывы из темного в свет. Пространство организовано чрезвычайно изощренно. Человеческие фигурки дают подавляющий масштаб.

* Серия Мосты

- И тут тоже фантазия на тему величия и нечеловеческого масштаба.

- Трагическая нота прощания с классическим наследием. По сути, в истории это последний всплеск интереса к античности и Пиранези это ощущает

- Природное состояние часто соответствует руинам.

* Каприччи

- Нет конкретного памятника, а некая фантазия на античную тему. Обломки руины и рельефы.

* Церковь Санта Мария деи Приората (на Авентине)

- Очень небольшая. Вызывает многочисленные интерпретации. Джулио Карло Арган пишет , что она будто бы вся из фрагментов античной арх-ры.

- Кто-то видит в ней чистый классицизм. А кто-то барокко.

- На фасаде гигантский ордер- пилястры сдвоенные, весь декор сводится к ним и фронтону и люкарне над входом. Крупномасштабный декор, как и огромные памятники на его гравюрах. Но такая тенденция уже существовала в предшествующие десятилетия ( напр.лотерано и тл).

- Ясная артукулированность каждой детали. Перевернутые валюты по сторонам от люкарны.

- Пространство внутри логичное , ясное и целостное. Один неф и капеллы. Пилястры ионичесике в качестве декора, мотив аркады на пилястрах.

= Делает Рим важнейшим центром неоклассицистического вкуса на ровне с Парижем. Кто раньше? На самом деле они друг друга дополняют. Рим воспринимается как центр, где можно почерпнуть уроки классики. Рим с 1760 х и до конца столетия - важнейших мировой центр классицизма.

**25. Творчество Джованни Баттиста и Джованни Доменико Тьеполо**

***В лекциях давали, кажется, только монументальную живопись Тьеполо-старшего, станковую и младшего взяла по Всеобщей ист.иск***

Грандиозный размах монументально- декоративного искусства сеттеченто связан в первую очередь с именем **Джованни Баттиста Тьеполо** ( 1 6 9 6 —1 7 7 0 ) , стиль которого формировался под воздействием его учителя Пьяцетты и Себастьяно Риччи. Непонятно здесь точно, ясно, что сто процентов повлияла на него старая итальянская живопись – Веронезе, Тинторетто. Пользуясь огромной прижизненной славой, Тьеполо работал не только в Италии, но в Германии и в Испании. Его композиции украшали собой также царские дворцы и усадьбы в России 1 8 в. (это к следующему экзу, хаха) Использовав лучшие традиции декоративной живописи Ренессанса и 1 7 столетия, Тьеполо чрезвычайно усилил в своем творчестве театрально- зрелищную сторону, сочетая ее при этом с живым восприятием действительности. Не утрачивая никогда ее ощущения, Тьеполо объединял острое чувство реальных явлений с теми принципами условности, которые характерны для монументально- декоративной живописи. Эти взаимопроникающие друг в друга начала определили своеобразие его художественного языка. Однако черты жизненной правды в изображении отдельных событий и персонажей не сочетались в творчестве Тьеполо с углубленно психологическим раскрытием художественных образов, что в целом приводило к известной повторяемости отдельных приемов и составляло ограниченную сторону его искусства.

Плодовитость художника была неисчерпаема; его блестящая творческая деятельность продолжалась более полувека. Кисти Тьеполо принадлежит огромное количество фресок, алтарных образов, станковых картин, множество рисунков; он был также одним из замечательнейших мастеров офорта.

В возрасте 19 лет Тьеполо выполнил свой первый живописный заказ — картину «Принесение Исаака в жертву». В 1717 году молодой художник покинул мастерскую Ладзарини и вступил в гильдию живописцев Фралья.

**Монументальная живопись.**

С 1726 года по 1728 год Тьеполо работал по заказу Дионисио Дельфино, аристократа из Удине, расписывая фресками капеллу и дворец. Капелла деи Сакраменти. Сцены с поющими ангелами и Воскресение (станковая картина). Это в капелле алтарный образ. С ранних вещей есть целый ряд характерных приемов. Традиционная для алтарной картины форма. Светотеневые контрасты и мало героев. Ветхозаветные сюжеты об Аврааме сделаны гризайлью. Фигуры ангелов выступают за границу из-ия, поверх архитектуры. Как будто они поверх арх форм, пространственная иллюзия. К 1 7 2 6 г. относятся **фрески в архиепископском дворце в Удине, (и там зал Росса)** написанные главным образом на библейские темы. Тридцатилетний Тьеполо выступает в них уже как опытный художник, обладающий замечательным колористическим мастерством. по позам и жестам библейских персонажей они напоминают пышный спектакль. - У Риччи берет способность справляться с кучей персонажей. В зале - Суд Соломона. Принцип пространственного иллюзионизма. Суд - как бы сцена и кулисы. Драматический эпизод по логике на первом плане. А в галереях - ветхозаветные сюжеты. Благовестие Саре. Натуралистично пожилая женщина изображенана. При этом великолепие современного костюма - всегда, независимо от сюжета. Не стремится к достоверности, это театр. Пространство делится на 2 части. Ангелы являются Аврааму. Жертвоприношение Авраама. Начиная с Креспи используется прием, что главные фигуры - ближе к краю, а центр - пустой (от меня - место для засасывания туда персонажей, оставление потенции действия). Другая сцена - Рахиль прячет идолов. Композиции вписываются в сложную форму. Из этой же серии - Авраам в пустыне. Сон Иакова. Все в овальных композициях. Иаков на переднем плане в сложном ракурсе. А лестница дана в мощном перспективном сокращении.

Для этого же семейства в Венеции - росписи палаццо Дольфин. Это сюжеты из античной и ВЗ истории. В современной одежде. Ориентация на Веронезе, высветляется колорит, театральная выстроенность мизансцены. Античные и ветхозаветные истории, персонажей одевает в современные костюмы. В **Милане в Палаццо Риччи** делает роспись галереи. В своде - колесница Аполлона.

Палаццо Редзони. Триумф Венеры и кого-то еще. Палаццо Лабия - 46-47гг. Мелоццо Колонна ему помогает. На двух стенах большого зала: Встреча Антонио и Клеопатры и Пир Клеопатры , где она растворяет жемчужину в бокале. Не преследуя цели быть верным исторической правде, Тьеполо превращает своих героев скорее в актеров, одетых к тому же по венецианской моде 1 6 столетия. Эти эпизоды из истории Антония и Клеопатры представляли такой благодарный материал для творческой фантазии Тьеполо, что он оставил множество их вариантов в своих монументальных и станковых полотнах. Таковы «Пир Антония и Клеопатры» в музеях Мельбурна, Стокгольма и Лондона, «Встреча Антония и Клеопатры» в Эдинбурге и Париже. В сцене «Пира» ступени, на которых спиной к зрителю изображен карлик, ведут на широкую мраморную террасу с колоннадой коринфского стиля и хорами, под сенью которых пируют египетская царица и римский полководец. Клеопатра, желая доказать Антонию свое презрение к богатству, бросает бесценную жемчужину в бокал с уксусом, где она должна без следа раствориться. Соотношение человеческих фигур с перспективным построением сцены передано безупречно. Композиция, насыщенная светом и воздухом, построена по двум пересекающимся диагоналям, уводящим взгляд зрителя в глубину; зритель словно приглашается вступить на террасу и принять участие в пиршестве. Интересно, что середина фрески не заполнена фигурами, —художник дает здесь эффектную пространственную паузу. Реальная архитектура, но костюмы современные. Обилие необязательных деталей, но они придают ощущение пышности, изобилия - рабы, собачки.

**Палаццо Пизани в Венеции.** На потолке представлен ряд аллегорических фигур

- апофеоз семейства Пизани

- Сложная , рокальная форма свода. Овал +прямугольник. Средина почти пуста, а вот по периметру - композиция.

- Иллюзионистический момент, фигуры свешиваются. Свободная, эскизная манера.

В 5 0 —6 0 - е годы живописное мастерство Тьеполо достигает огромной высоты. Его колорит становится необычайно изысканным и приобретает нежные оттенки кремового, золотого, бледно- серого, розового и лилового.

К этому периоду относятся его фрески **в епископском дворце в Вюрцбурге в Германии**. Работая там в течение трех лет, между 1 7 5 1 —1 7 5 3 гг. , Тьеполо создает великолепные декоративные росписи, полностью согласуя их с архитектурным замыслом дворца. Их помпезный театральный характер отвечает фантастической и несколько вычурной архитектурно- скульптурной отделке императорского зала. На плафоне изображен Аполлон на колеснице, мчащий по облакам Беатриче Бургундскую к ее жениху Фридриху Барбароссе. Подобный мотив не раз встречался у декораторов 1 7 в. ( у Гверчино, Луки Джордано и других) , но нигде он не достигал такого пространственного охвата, такой сияющей бездонности атмосферы, такого блеска в передаче движения парящих фигур. Над карнизом короткой стены зала, умело используя освещение, Тьеполо помещает фреску, изображающую бракосочетание Барбароссы. В сложной интерьерной композиции с мотивами в духе Веронезе он представляет многолюдную свадебную церемонию, написанную в звучных и радостных тонах — сине- голубых, малиновых, желтых, зеленых, серебристо- серых.

Помимо этих фресок Тьеполо расписал огромный, около 6 5 0 кв. м, плафон над дворцовой лестницей, где изобразил Олимп. Нерасчлененную поверхность потолка он как бы «проломил» насквозь, превратив ее в безграничное небесное пространство. Поместив среди несущихся облаков Аполлона, он по карнизу вокруг стен изобразил олицетворения разных частей света — Европу в виде женщины, окруженной аллегорическими фигурами наук и искусств ( отдельным персонажам придан портретный характер; среди них он изобразил самого себя, своего сына Джованни Доменико и помощников) , Америку, Азию и Африку с изображениями животных и своеобразных архитектурных мотивов. Этот плафон — также одна из вершин декоративного искусства 1 8 века. Турция, Китай однако решены довольно ходульно. Обращается внимание не на распространённые образы - темнокожих моделей, а на организацию этого с помощью реалистических и театральных приемов. Индия. Представление о неевропейской культуре весьма приблизительное. Появляются границы и исчезают. Пед зрителем открывает постепенно плотную стену из персоналей. Оптич.иллюзия - барочная тр-ия, но у него иначе работает: фигуры не в глубине, не затягивают к себе, а выталкиваются на зрителя.

К лучшим созданиям декоративного гения Тьеполо относятся его **фрески в Виченце в вилле Вальмарана,** относящиеся к 1 7 5 7 г. , где художник работал с учениками и своим сыном Джованни Доменико Тьеполо ( 1 7 2 7 —1 8 0 4 ) . В росписях этой виллы, где Тьеполо обращается к новым декоративным решениям, его стиль приобретает особую утонченность и великолепие. Художник строит теперь свои композиции параллельно плоскости стены, возвращаясь снова к традициям Веронезе. Стенная плоскость превращается в античный перистиль, сквозь колонны которого открывается вид на прекрасный пейзаж. Большие пространственные паузы между фигурами, обилие света, белые, лимонно- желтые, бледно- розовые, нежно- фиолетовые, светло- коричневые, изумрудно- зеленые тона его палитры придают живописному ансамблю виллы Вальмарана ясный и радостный характер, проникнутый ярко жизненным ощущением образов античной и ренессансной поэзии.

Во фресках главного зала виллы — так называемого Палаццо — запечатлена сцена, «Жертвоприношение Ифигении» и связанные с этим эпизоды. Три других зала были расписаны фресками на темы, заимствованные из «Илиады» Гомера, «Энеиды» Вергилия и поэм Возрождения—«Неистового Роланда» Ариосто и «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо. Во всех этих сценах много движения, легкости, изящества и эмоциональности, подсказанной драматизмом литературных сюжетов, избранных Тьеполо.

**Станковая живопись.**

Обращаясь к станковой живописи, Тьеполо создает не менее импозантные декоративные композиции, такие, как написанная в конце 1 7 3 0 - х гг. большая трехчастная картина для церкви Сан Альвизе в Венеции — «Путь на Голгофу», «Бичевание Христа» и «Венчание тернием», где яркие и блестящие краски сменяются сумрачным и глубоким колоритом, композиция становится пространственнее и динамичнее, а жизненная убедительность его образов выражается еще сильнее, чем во фресках. Блестящий расцвет декоративного таланта Тьеполо наступает с начала 1 7 4 0 - х гг. , когда он пишет ряд мифологических картин, среди них «Триумф Амфитриты» ( Дрезден) — морской богини, безмятежно возлежащей на колеснице в форме раковины, которую кони и морские божества стремительно мчат по бирюзово- зеленым волнам. В общей изысканной красочной гамме ярким пятном выделяется натянутый ветром, как парус, красный плащ Амфитриты. В 1 7 4 0 —1 7 5 0 - е гг. Тьеполо создает один за другим замечательные декоративные циклы, алтарные образы и небольшие станковые картины. Семьи венецианских патрициев, равно как монастыри и церкви, состязаются между собой в стремлении обладать произведениями его кисти. Мученичество св. Агаты Джованни Баттиста Тьеполо известен также как портретист. Его портреты Антонио Риккобоно ( ок. 1 7 4 5 ; Ровиго, Академия Конкорди) , Джованни Кверини ( ок. 1 7 4 9 ; Венеция, музей Кверини- Стампалья) очень ярки и выразительны по характеристике. Около 1 7 5 9 г. Тьеполо написал большой алтарный образ «Св. Текла избавляет город Эсте от чумы» ( собор в Эсте) , созданный в ином колористическом ключе, нежели его светские композиции. Глубокие темноватые тона подчеркивают драматическую напряженность этой сцены, образы которой созданы под воздействием великого венецианского живописца 1 6 в. Тинторетто.

Особую область творчества Тьеполо составляют его блестящие по своему артистизму рисунки. Исполненные сангиной или пером с размывкой, они отличаются обобщенностью своих форм, напряженной динамикой и — при всей эскизной беглости графической манеры — большой драматической выразительностью. Часто они служат подготовительными эскизами к отдельным частям его больших композиций, иногда они имеют самостоятельное значение. Его рисунки мужских голов, переданных необычайно пластично, отмечены чувством жизненной правды и редкой наблюдательностью. У него встречаются также острые и выразительные карикатуры на духовенство, на венецианских щеголей, на персонажей комедии масок. Тьеполо. Молодая женщина с попугаем. Музей Ашмолен, Оксфорд

Джованни Баттиста Тьеполо. Офорт из серии «S c h e r z i d i F a n t a s i a ». Ок. 1 7 5 0 г.

В технике офорта Тьеполо выполнил различные мифологические, аллегорические и романтические сцены, смысл которых почти не поддается раскрытию. В них встречаются изображения астрологов, людей в восточных одеяниях, цыганок, воинов. Отличающиеся чрезвычайно живописной светотеневой манерой, эти офорты оказали известное влияние на графику крупнейшего испанского живописца рубежа 1 8 —1 9 вв. Франсиско Гойи.

Связанный своим временем, Тьеполо не мог в своем творчестве подняться до той высокой меры человечности, глубины и цельности, которая была свойственна великим мастерам эпохи Ренессанса. Облик многих его героев основан на жизненных наблюдениях, примером чего может служить ряд его женских персонажей — Клеопатра, Армида, Амфитрита, — почти всегда восходящих к одному и тому же реальному прототипу — дочери венецианского гондольера Кристине, но не отличающихся подлинной внутренней значительностью. Содержательная сторона его яркого и праздничного искусства воплощена не столько в выразительности отдельных образов и персонажей, сколько во всем комплексе живописно- пластических мотивов, в их изумительном богатстве и изощренности.

Живопись Тьеполо не была в должной мере оценена в 1 9 в. , так как она была далека от художественных задач, решавшихся в искусстве этого столетия. Лишь впоследствии Тьеполо занял достойное место в истории искусства как один из блестящих мастеров 1 8 в. , создавший свой стиль и живописно- декоративную систему, завершившую собой многовековую эволюцию монументальной живописи классических художественных эпох.

Как стилистически описать Тьеполо? "Великий знаток стилей". Воспринимал и перерабатывал античные тр-ии. Очень своеобразный мазок, который дробит фон. Очень живая живопись, полная рефлексов и светлая. Строить композу с помощью светотеневых соотношений. Композиция -импульс Колонне?? и других квадратуристов. Используя пространственную иллюзию, расширяет пр-во до бесконечности. Фигуры всегда в движении. Эффект сияющего света. При этом ему все равно, что изображать. ВЗ, античность, мифолог, аллегории. Сюжет - повод для создания драматического театрализованного фантастического эффекта. Очень прозрачные пятна света, сквозь них просвечивает холст, а бывает -плотные краски. Иногда видны мазки прямо. Иногда движение останавливается на композиционной насыщенности и полноты цвето-света. Тьеполо провоцирует нас на максимально интенсивное восприятие.

**Джованни Доменико Тьеполо.**

Был старшим сыном художника Джованни Баттиста Тьеполо. Был учеником своего отца, работал в его мастерской несколько лет — сперва помощником и гравёром, затем — как также признанный мастер. Длительное время подражал стилю отца. В 1747 году впервые выступает как оригинальный мастер, создав 14 малоформатных картин для ораториума Сан-Поло, изображавших страсти Христовы. Работы эти имеют особое значение для истории живописного искусства Италии, так как представленное Дж. Д.Тьеполо раскрытие этой широко известной темы было совершенно новым для венецианской школы живописи (и уже принятой в то же время в Риме). В 1750—1753 годах художник вместе с отцом живёт и работает в Вюрцбурге.

* Широко известны фрески на темы крестьянского быта и сельской жизни, сделанные Дж. Д. Тьеполо в гостинице Вилла Вальмарана-аи-Нани близ Виченцы в 1757 году, в которых впервые чувствуется свой собственный, выработанный художественный стиль. В его фресках виллы Вальмарана сильнее выражено жанрово- бытовое начало в противоположность стилю отца. Таковы его росписи «Крестьянский обед» или «Крестьяне на отдыхе» с широкими пейзажными фонами или красивый «Зимний пейзаж» с изображением двух пышно одетых венецианок. На других стенах представлены карнавальные эпизоды, служащие яркой иллюстрацией к нравам венецианской жизни 1 8 столетия.
* В конце 1770-х годов, после смерти отца в Мадриде, Дж. Д. Тьеполо возвращается в Венецию. В этот последний период творчества он пишет полотна как на религиозные, так и на мирские темы, развивая в них художественный стиль Дж. Б. Тьеполо.
* К творческому наследию Дж. Д. Тьеполо принадлежат и многочисленные гравюры. К рисунку он возвращается на рубеже XVIII—XIX столетий. Помимо обработки религиозных сюжетов художник создаёт многочисленные эскизы светской, полной развлечений венецианской жизни. Лучшей серией рисунков этого рода является изображающая венецианский повседневный быт при помощи фигур итальянской Commedia dell'arte, в частности — ветреного Пульчинеллы. *Пульчинелла и Сальтимбанчи (1790)*
* Тьеполо Младшему принадлежат также жанровые росписи в палаццо Редзонико в Венеции. Однако некоторые его жанровые работы считаются исполненными совместно с отцом. К его лучшим достижениям относится серия блестящих по технике офортов, каждый лист из которой изображает какой- либо эпизод бегства Иосифа и Марии с младенцем в Египет.

**27. Испанская архитектура XVI - XVII**

К15-н16. – исабелино – декоративность и орнаментальность форм при сохранении готики. Сильное влияние мавританского искусства. Н16в – платереско (фасад университета Саламанки), изящество тонкого орнаментального и архитектурного декора ( от слова «платеро» - золотых дел мастерство). 2п 16в – Сервантес, позже драматургия, литература пронизана религиозными идеями (особенность), очень важен жанр плутовского романа. Хуан де Эрера, 2п 16в – эререско, монументальность форм, строгость решения, аскетизм– Эскориал. У Испании важная религиозная роль в Европе, проникнута мистицизмом, у сакральных событий натуралистическая трактовка. К16в – упадок (и экономический, и политический), застой, обнищание, изгнание евреев и морисков; дворянство постепенно становится безземельным классом. Очень важно влияние Нидерландов. Главное достижение Испании – живопись и скульптура. В 17в начинается протест против аскетизма, из Италии заносится барокко (развивается с сер17в и в 18в). Появляется декоративность – отголосок мавританского искусства, но живописность в архитектуре – это интернациональный стиль. Новые барочные формы ориентируются на итальянские.

Дворец Карла 5 в Гранаде – с 1527г.

Эскориал – 1563-1584 (сначала строил Хуан Баутиста да Толедо, ученик Микеланджело). Хуан Баутиста де Виллалпандо – план храма Соломона. Эреро – лестница Алькасара в Толедо, 1570е-1580е; Мост Сеговии в Мадриде; Собор в Вальядолиде, 1595 (без левой башни, по проекту 4 башни и что то похожее на Эскориал)

Хуан Лобковиц. Гражданская архитектура, прямая и искривленная. Различные колонны, саламонические в тч.

К16в – очень скромные фасады, почти ничего нет: Иезуитская церковь в Виллагарсиа де Кампос, Педро де Толосеа; Санта Крус в Медина дель Риосеко, Хуан де Нат; Нуэстра Сеньоре де лас Ангустиас, Вальядолид, Хуан де Нат (тут уже более разработанный фасад, намек на портик, полуколонны, ниши, статуи). Монастырь Сантьяго де Уклес, Франсиско де Мора (фасад скромный, двор элегантный, 2яр аркад). Сан Висенте де Форе, Филиппо Терци, Бальтасар Альварес, Лиссабон (большущая церковь, соединение идей Эскориала и Алькасара).

Церковь монастыря Ла Энкарнасьон, Мадрид, 1618. Очень похожа на Сан Хосе в Авиле, Франсиско де Мора. 3 арки входа 3 прямоугольных окна (треугольная композиция). Сдержанность, простота и уравновешенность. Цзкая, читаются 3яр. Под лучковым фронтоном на 2яр рельеф Благовещения, завершается все треугольным фронтоном, там круглое окно. Альберто де ла Мадре де Диас архитектор, но тут участвовал Хуан де Мора.

Алькала де Энарес, Себастьян де ла Пласа, 1618. Церковь бернардинцев. Впервые используют овальное пространство. Овал, по сторонам 8 более обособленных помещений (4 на углах, 4 по сторонам), есть что то общее с Сан Карло але Кватро Фонтане (но оно будет позже).

**Хуан Гомес де Мора**, 1586-1648г. Учился у дяди, его отец придворный художник у Филиппа 2, а дядя Франсиско де Мора архитектор. После смерти дяди возглавил строительство Мадридского Алькасара.

Иезуитская коллегия в Саламанке, с 1617. Сложный план, срезается угол, но все по регулярному плану. Там еще и церковь, она высотная – 2 башни, между ними сложной формы фронтон (просто для красоты). Все по барочному красиво. Внутри церкви довольно мягкий свет, архитектура спокойна, выделяется только алтарь.

Пласа Майор, 1617-1619г, Мадрид. Площадь начала складываться давно, еще Эрера поставил несколько корпусов; 1 из немногих памятников Габсбургов. Это первая площадь, где было оборудовано постоянное место для корриды. Тут площадь замкнутая, 4уг. В каждом углу по 2 входа на площадь, мощные арки. 1эт – колоннады, где здание Каса-де-ла Панадерия («булочная») аркады, дальше 3эт, крыша с люкарнами. Каса-де-ла Панадерия приобретена муниципалитетом, тут была 1 из 3х булочных, которые снабжали двор короля, потом там Академия изящных искусств, потом академия истории. Напроти Каса-де-да-Карнисерия (мясная лавка), цеха соперничали, на 2-4 этажах там залы и балы. Статуя Филиппу 3 начала Джамболоньей (фламандец), завершена Таккой его учеником в 1616г, здесь ее установили в 1848г. Панадерия – по сторонам 2 башни (опять же Алькасар), простенки между окнами были покрыты живописью, возможно даже Гойя.

Карсель-де-Корте, 1629-1634г. Здание тюрьмы, теперь дворец Санта-Крус. Прямоугольник, вход на широкой стороне, по бокам 2 башни (Алькасар). Анфилада по периметру, в центре вход-триумфальная арка (+Эскориал), этот проход в центре продолжается анфиладой. По бокам два внутренних двора, квадратные. Красный кирпич, выделяются рустом углы, вокруг окон и низ (но не совсем руст, скорее дикий камень). Здесь все очень просто, но со вкусом. Наиболее барочная часть – вход.

Королевский Пантеон в Эскореале, 1617-1654г. Овал, гробницы по этажам по периметру. Приглушенные цвета – розовый, серо-черный, охристо-золотой.

**Алонсо Кано**, **1601-1667г**. Архитектор, скульптор и живописец. Учился у отца, рисовальщика алтарей, потом семья переехала в Севилью, учился в мастерской Пачеко, там встретился с Веласкесом и Сурбараном, а скульптуре учился в Севилье в мастерской Монтаньеса. У него бурный и неуживчивый характер, драматичная жизнь: жил в Севилье, там дуэль, уехал в Мадрид (покровительство Веласкеса и премьер-министра, королевские заказы), но подозревали в убийстве молодой жены, уехал в Валенсию, тут же в Мадрид, тут же в Гранаду (наиболее творческий период). В архитектуре разрабатывает новый, живописный метод.

Собор в Гранаде. Мотив 3пр триумфальной арки, нет плоской стены. Очевидное подчеркивание объема, ордер показывается, фасад устремлен вверх. Круглые окна, карниз очень далеко выносится вперед. Есть что то от 3го помпеянского, будто картина в раме (нарисованная архитектура). Это барочная постройка, но логика в ней ренессансная.

Собор в Хаэне, **Эуфрансио Лопес де Рохас**, 1667-1668. 2б фасад, а в центре очередной мотив Эскориала, огромные собор, все увеличено. Наложенный 8к портик, но центральные сдвоены (Как бы 6к), там три пролета, входы, дальше идет аттиковая зона, колонны там продолжаются (но карниз на них), потом уже фронтон над центральными, продолжается балюстрадами. Четкая ярусность, подчеркиваются горизонтали, стена еще мало расчленена и украшена. Внутри все тоже оформлено ближе к ренессансу, хотя рисунки парусов – барокко. Внутри еще выделен хор, стены очень артикулированы, входы особенно, 2яр, внутри хора деревянные резные скамьи.

Семинария Сан Тельмо, **Леонардо да Фигероа, Севилья**, 1724-1734г. 2эт, сам корпус оштукатурен, красно-оранжевый (оранжевым все детали, филенки, карнизы). Декор корпусов плоскостный и геометрический. Зато выделяется вход, это 1пр арка, на 2эт балкон, но есть и 3эт – аттик, там пролетная арка, на фоне неба статуя (еще две по краям). Это настоящее барокко, нарастание форм, умножения, по сторонам в итоге по 3 колонны, все декорированы, резные. Но есть и некоторые отголоски готики (балкон поддерживают выразительные фигурки).

Сан Луис де лос Франсесес, **Леонардо де Фигероа**, 1699-1734г. Выражена 3яр, розовые стены, типичные севильский серокаменный декор. Много ордера, но все пилястры, сами орнаментальны, пластика увеличивается к центру (там колонны). Купол и 2 колокольни, азулежу, много разработок, сложные изломы крыши и фонарики. Внутри нарастает декоративность, в центральном куполе окулюс, много иллюзорной живописи. Около алтаря огромные саламонические колонны.

Табачная фабрика, Севилья, 1728-1731, **Себастьян ва дер Бохт**. Почти квадрат, внутри система дворов (сейчас университет), вокруг с 3ст ров и стеночка. 2эт, корпуса скромные, только карниз и плоские пилястры, выделяется центр. Опять же композиция ретабло, но все скроемнее, она тоже на 2эт. С одной стороны треугольный фронтон, все плоское, с обратной – все то же, только треугольный фронтон разорван, туда вписывается рельеф, балкон украшают завивающиеся вовнутрь волюты, все объемнее. По периметру балюстрада, вазоны.

Фасад университета Вальядолида, 1713, брат **Педро де ла Визитасьон.** 2эт, центр выделяется, он 3яр, добавляется сложный аттиковый этаж. На корпусе только плоские пилястры, но накладывается балкон, мощный карниз, балюстрада со статуями, в центре все тоже очень украшено, но есть логика (ниши, скульптуры, рельеф, ордер), нет нагромождения.

Сакристия монастыря картезианцев, 1732**,Франсиско де Уртадо Изкьердо,** Гранада**.** кошмар и ужас, синий фон и огромное количество белого декора. Все измельчено, архитектура не читается, кризис самой архитектуры. Купол на парусах, структуру видно.

**Братья Чурригера**. Три брата, наиболее успешный Хосе Бенито (1655-1725г). В их время, к17- 18в полностью приходит барокко в Испанию. Их стиль назвали чурригереско, для них характерна театрализация, а в интерьерах таинственность. Хосе огромное внимание уделял декору, а сами здания обычно очень сдержанные, облик определяется скульптурой. Еще Чурригера много делали скульптуру.

Пласа Майор, Саламанка, 1728-1755г, Альберто Чурригеро. Вместо с Андреас Гарсия де Киньонес. Опять же замкнутая площадь, 4эт, 1эт – аркады, там где входы на площадь арки больше. Ратуша крупнее всего комплекса зданий, 3эт, но они выше 4х этажей корпусов, плюс еще аттик, с волютами, там три пролета и 3 колокола. Этажи 1+2, карниз, 3, карниз с балюстрадой и часами, аттик с колоколами. Ордер окончательно становится декоративным. Испанцы очень причудливо используют живописность барокко.

Иезуитская коллегия в Саламанке, 1760, **Андреас Гарсия де Киньонес**. Коллегия начала строиться в 1617, вроде там купольная церковь Мора, а вот патио чурригереско, вроде Хосе работал. Выглядит по ренессансному правильно. 3эт: аркады, прямоугольное окно со сложной формы овальным в полукруглой нишке, прямоугольное в «аттиковом» ярусе. С одной стороны еще странное завершение. Как будто мост (там люнеты (?) с окнами), на нем ряд одинаковых полукруглых ниш. Ордер большой, ¾ колонны, но там где «аттик», то наложенные пилястры с филенками. Барокко проявляется в декоративности деталей, особенно вокруг окон, конструкция не обладает пластикой и динамикой.

Дворец маркизов Лос Агуас, Валенсия, **Иполито Ровира**, 1740-1744г. Много рокальности. 1эт «руст», два этажа без ордера, только с полоской карниза (с него будто что то капает), потом чердачный этаж (маленькие овальные окна с богатым оформлением), и 4 башни. Декор очень плавный, текучий. Выделяется вход, он только на 2эт, как наложенная арочная декорация, есть разделение на этажи. В центре на верху Богоматерь с младенцем в нише, все остальное – нагромождение стекающих форм. выделяются внизу только две фигуры, но это не атланты, чем то похожи на Микеланджело (День, Ночь).

Фасад Оспицио де Сан Фернандо, 1722-1729г, **Педро де Рибера**. Тот же принцип. Скромное 2 цветное здание, окна и углы рустом, выделяется вход. Здесь он на 2,5эт. Его завершение заодно со зданием, все завершается «петушиным хвостом» как в нарышкинском. Мотив триумфальной арки, обилие декорации, по краям как бы полог занавесов задернутых.

Фасад собора в Валенсии, 742-1754г, **Конрад Рудольф**. Сложный фасад, это итальянское барокко – наполненность не только декором, еще приотливость архитектурных форм (выгнуто-вогнутые). Есть что то от собора в Гранаде – общая пирамидальная композиция завершается экседрой на верху, вогнута вовнутрь. Много деталей, пластики, колонны все отстоят.

Садовый фасад дворца в Ла Гранхе де Сан Ильдефонсо, 1734-36, **Филиппо Юварра** и **Джованни Баттиста Саккетти**. Это уже почти неоготика. Это яркие представители итальянского барокко. 2эт, четкий ритм гигантских пилястр, между ними вписываются окна, зеленый и бежевый – цвета сдержанные, но изысканные. Центр выделяется, аттиковый этаж с рельефами, за ним высится башня.

Королевский дворец, Мадрид, 1735-1764, **Филиппо Юварра и Джованни Баттиста Саккетти**. Первый проектировал, потом умер, второй продолжил, предложил немного другой вид – прямоугольник и в центре двор, заверил строительство Франческо Саббатини. Все яркие представители итальянского барокко. Это каре, 4 квадрата по сторонам (типа башни), еще небольшой прямоугольный корпус (благодаря нему получается площадь). 1эт цоколь, 2+3 большой ордер и крыша с балюстрадой. Опять же выделяется центр, со стороны сада просто как бы наложенный портик, со стороны площади аттиковый этаж, там часы. Все ясно, логично, строго. В комплексе еще ограда, она более живописная.

Аранхуэс, Королевский дворец,1748, 1771, **Сантьяго Бонавиа, Франсиско Саббатини**. Тут все уже более барочное, охват пространства. Тоже корпус, с 2х сторон крылья –>площадь, эти крылья к зрителю понижаются (с торцов аркады). Вообще больше декора, почти вся стена занята, но это пилястры, часто сдвоенные, то есть меньше пластики. Это 2эт, но выделяется центр, там 4, постепенно уменьшаются. Еще за корпусами виднеются два купола (аллюзия на башни). Дворец – каре, к нему примыкают П-образные крылья, как раз на углах купольные постройки. Разрабатывается все пространство, от каре в сад 3х лучевая система, от двора много лучей.

Нуэстра Сеньора дель Пилар. **Франческо Эрера младший, Вентура Родригес**, 1677-1753.

Сан Маркос, Мадрид, 1750е, **Вентура Родригес**. Сложный план, к улице под углом, все в овалах. На улице простой фасад, церковь 1н, большие пилястры, треугольный фронтон, но рядом помещения, это все одно целое, они обхватывают маленькую площадь. Внутри: вход, поперечный овал, переход, продольный толстый овал со срезанными короткими сторонами, большой подкупольный овал, овал алтаря. В итоге перетекание форм. внутри полихромия.

Сан Франсиско эль Гранде, Мадрид, 1761-1785**, Франсиско де лас Кабезас, Франсиско Сабатини.** Ротондальное помещение, впереди две башни-колокольни, вход – экседра изогнутая на улицу. Разделена на 2эт, внизу аркады, вверху три больших окна, фронтон над центральным. Сухая декорация, зато текучие архитектурные формы.

Музей Прадо, 1785-1819**, Хуан де Виллануэва.** Начинается реакция на декоративность, тут осознанный классицизм. Традиционная 2цветность, классический тосканский 6к портик с антаблементом. Вдоль второго этажа наложенная колоннада, между колоннами окна.

Обсерватория, Мадрид, **Хуан де Виллануэва**. Обсерватория как толос (верх), там плоский купол, ионический ордер.

Носса Сеньора душ Грилуш, фасад, 1622, **Бальтазар Альвареш, Порту.** Высотность, 5 вертикалей, выделяется центр и боковые башни, но декорации узко. Вообще везде камен, поэтому все органично.

Дворец Фронтейра в Бенфике, 1667-1679. Все очень ярко, много изразцов азулежу. Есть и изразцы-плитка, из них картины. Типичное рококо, плюс еще все отражается в воде. В нишах наверху есть бюсты королей (?).

Брага, Бон Жезуш да Монте, 1784-1811г. Скромно, 2 цветно, на горе – оформляются и многочисленные лестницы – захват пространства. Церковь простая, из камня, декора мало, две башни по сторонам.

Носса Сеньора душ Ремедиуш, 1750-1761,Ламего, **Никколо Назони, Андре Соареш.** Тот же принцип, только рококо – все украшено, много изразцов, тоже оформляется холм, лестницы прихотливые, у самой церкви много декора, особенно окна и башни.

**28. Испанская скульптура XVII века**

Скульптура и живопись главные достижения в искусстве золотого века. Крупные мастера создают самодостаточные произведения. Скульптура имеет глубокие национальные традиции (+готика), есть определенный консерватизм. У скульптура более значимое положение, чем у живописи – важна традиция деревянной скульптуры (она раскрашивалась, наряжалась, иногда руки и ноги на шарнирах, как живая). В эпоху возрождения в скульптуре остается тесная связь с ремеслом. К к16в высвобождение отдельных скульптурных групп в отдельные. В 1п 17в в Испании наряду с огромными алтарными образами— ретабло — стали создаваться произведения станковой скульптуры. Но скульптура по-прежнему подчиненна культовым целям; ее изобразительный репертуар узок, исключались образы светского содержания (в частности, получивший широкое распространение в других европейских странах скульптурный портрет). Традиция резьбы по камню тоже не прерывалась, очень важен органический синтез архитектуры, скульптуры и живописи (ретабло). Скульптура соответствует эмоциональному состоянию нации. **Пасос** – скульптурные группы, воспроизводят сцены из Библии, проносятся в религиозных процессиях. Культовая скульптура обращена на зрителя, это активное средство религиозного воздействия. Святые изображаются с подчеркнутым правдоподобием. Во 2п 17в стремление к правдоподобию вызвало фабрикацию ремесленных, создание идолоподобных манекенов. В творческом методе испанцев конфликт – то осложняло сложение реалистических принципов. Ведущая тенденция – стремление к самобытности, отказ от иноземного – отошли от камня, обратились к народным традициям. Но к 17в пройден ренессанс, скульптура обогатилась новым пониманием человеческого образа. Все это породило опасность создания иллюзорного сходства с живой натурой. Нужна огромная сила таланта, высокая мера такта и вкуса, чтобы в этих условиях остаться в пределах искусства, достичь подлинной художественной правды. В н17в в Испании выделились две школы: северная Кастилии с центром в Вальядолиде и южная в Андалусии.

До этого: Бюст Карла 5, Леоне Леони, 1550е. Бюст поддерживает орел и два сидящих мужчины, из-за этого кажется, что у него короткие ноги. Довольно наивно. Бронзовая статуя Филиппа 2, Леоне Леони, 1550е. В рост, нога вперед, рука вытянута, но не контрапост (рука и нога левые). Помпео Леони, императорские портреты в Эскореале. Они на коленях, молятся. Все довольно застыло, но это надгробный портрет. Пьетро Такка и Джовании да Болонья Филипп 3 и Филипп 4 – два конных монумента. Несмотря на дыбы и отодвинутую руку или шаг и понятую руку все равно есть скованность. Педро де Мена, Христос. А это великолепный пример раскрашенной натуралистической скульптуры. У Христа течет кровь, он в венце и со связанными руками, на лице видно страдание. Сан Эстебан, Хосе Чурригеро, 1694г – готическая церковь, 1н, ретабло вписывается оформляется полукругом. Вообще идея триумфальной арки, все формы выгнуто-вогнутые. По краям по 1 колонн, потом вся архитектурная часть углубляется в экседру, а скульптурная наоборот выступает, по центру по две колонны по сторонам, совсем центральные наиболее выступают. Много золота, на 2яр по центру живопись. Все колонна витые, еще внизу они опираются на не цоколь, а как бы подвешена на консоль – атектоника. Верхняя часть получается полность аттиковой и небесной, нет попытки продолжить архитектуру ретабло. Транспаренте в Толедо, Нарсисо не Томе, 1721. Это огромнейший скульптурный алтарь, Мария внизу, все переплетается, опять же архитектура отступает, а скульптура несколько выдвигается. Здесь нет ордерных членений, только фигуры. Напротив в потолке дырка, тоже оформлена по барочному, игра со светом. Картезианский Монастырь Саграрио в Гранаде, Франсиско де Уртадо Изкьердо, 1702-1720. Это большой скульптурный алтарь, но оформлена еще и вся стена, сзади окно – опять обыгрывается тема света. Потрясающая скульптура. Естественные позы, краска, все очень натуралистично. В скульптурных и архитектурных формах все преувеличено, явен излишек, а вот люди прекрасны.

Франсиско де Ринкон, Водружение креста. Это такая скульптурная группа. Еще много готики, в тч неестественно выгнутые тела стражников, поднимающих крест.

**Хуан Мартинес Монтаньес, 1568-1649.** Крупнейший мастер юга, из Севилье, в своем творчестве преодолевает готицизмы. Вообще на юге сильнее лирические черты, он выразитель южной школы. Искусство Монтаньеса в большей степени, чем искусство его современников, было свободно от религиозной экзальтации и аскетической суровости: в нем преобладало восходящее к Ренессансу понимание гармонии пропорций и красоты форм человеческого тела. Его святые обладают ярким индивидуальным обликом, и в то же время они сходны между собой богатством духовной жизни.

Распятие. Вместе с Франсиско Пачеко. Ранняя работа, но уже видны новые черты. Нет предельного натурализма, Христос исхудавший, но все же его тело прекрасно, кровь стекает, но нет предельного мучения. Его голова опущена – нет контакта со зрителем. Прекрасное знание анатомии. Спокойствие и одухотворенность. Еще его называют Христос Милосердный. Но есть фотографии от его ноги, тогда хорошо видна голова, там не смирение, а непонимание.

Несение Креста. Тоже ранняя работа (?). на надгробии, одет в одежды царя, с короной. Крест явно больше него, весь прогнулся.

Св Франсиск Борджия, ок1614г. Тоже вместе с Пачеко. В синем одеянии, с крестом, смотрит на руку. Складки жесткие и артикулированные, это от готики, а вот обращение в себя, задумчивость это новое. У Алонсо Кано тоже есть работа про Борджию, только живопись, она очень похожа на скульптуру (Монтаньес его учитель), только выставлена вперед другая рука.

Святой Игнатий Лойола. Очень похож на Борджию, только рука направлена на себя. Стилистически близок к живописным работам.

Ретабло в Сантипонсе, 1609-1612г. 3ч, само оформление классическое, все ордерное, скульптуры на 2яр, спокойные. Внизу живопись.

Бруно, размышляющий над распятием, 1630е. В белой одежде, погружен в мысли, думает, смотря на распятие.

Хосе де Мора, диптих Богородицы и Эссе Хомо, 1680е. Погрудные, потрясающая натуралистичность, у Марии даже течет слеза.

Значительное место в его творчестве занимают статуи мадонны то в виде совсем юной девушки, то гордой небесной царицы с младенцем на руках (Севилья, Музей), исполненной величия и чисто земной прелести. Впечатление торжественности образа усиливает многоцветная раскраска драгоценных златотканых одежд, мягким движением складок окутывающих фигуру.

**Алонсо Кано**. Во всех видах искусства, скульптуре учился у Монтаньеса, здесь у него возобладало стремление к идеализации. Голова Хуана де ла Крус. Потрясающая проработка, его работы (Мадонна, Мадонна делла Соледад) очень точные, выверенные, есть и глубина, но они довольно однотипны.

**Грегорио Фернандес**, 1576-1636, Вальядолид. Крупнейший представителй северной школы, уроженец Галисии, в юности переселившийся в Вальядолид. Тщательное изучение натуры сочетается у Фернандеса с драматической эмоциональностью образов.

Мертвый Христос, 1625-1630г. Прослеживается связь с готикой – надо вызвать чувства. Вообще он склонен к изображению душевных переживаний. Мертвое тело, как живое, измученное, открытые глаза.

Мартин и Нищий. Мартин на коне, отдает нищему свой плащ, группа. Между ними живое общение. Нищий без ноги. Лошадь не правильных пропорций.

Эссе Хомо. Несколько скульптур, всех их объединяет измученный Христос, хотя в нем еще есть силы. У него связаны руки, иногда веревка на шее. Просто стоит, или привязан к колонне и смотрит, подается на зрителя.

Доминик. Довольно активный, очень барочные складки.

Мертвый Христос. Еще один вариант. Тоже ориентация на эмоции, но несколько другая. Тут у него согнутое тело, колени, голова чуть вниз, глаза закрыты. Больше деталей, больше барочных складок.

Пьета, Вальядод. Это высшее достижение. Группа будто замкнута в пределах строгого, простого по очертаниям силуэта. Но ее эмоциональное звучание, сконцентрированное в первую очередь в образе Марии, достигает большого внутреннего напряжения. Хотя этот драматизм в известной мере ограничен довольно узкой сферой человеческих чувств — преимущественно скорби и страдания, — суровая сдержанность его выражения составляет привлекательную сторону творчества Фернандеса. Христос на камнях, наклонно, то есть все таки есть ощущение спадания: явная разница между скованным мертвым телом и живой Марией, обращающейся к людям. Выразительны ее красивое лицо с печатью сдерживаемого страдания и особенно жест взметнувшейся кисти правой руки, столь по-испански скупой и вместе с тем вобравший в себя и страстный религиозный порыв и все отчаяние матери, потерявшей сына. Безжизненное тело Христа (в испанской скульптуре его изображение представляло единственную возможность запечатлеть обнаженное человеческое тело) сохраняет идеальность пропорций, но в целом оно создает впечатление бесплотности, хрупкости, некоторой угловатости форм, что соответствовало религиозным требованиям в изображении бренной телесной красоты. Есть элемент театрализации.

Хуан де Меса, Голова Иоанна Крестителя. Помимо натуралистичности лица, он еще положил эту голову (придавливается все, что нужно), да еще и показал все связки, сосуды и кости. Еще скульптура Франциска, ее в нескольких вариантах писал Сурбаран.

**29. Эль Греко**

На рубеже веков в Испании сплетаются традиции (интернациональный маньеризм, фламандский романизм, ренессанс 16в). Главные центры – Валенсия, Севилья, Кастилья, Андалусия. Развивается придворный портрет, жанр бодегона и натюрморта. Беругете, Варгес, Хуанес, де Наваретт – испанские мастера 16в

**Доменикус Теотокопулос**, 1541-1614г, с Крита. Учился и начинал свое творчество в Кандии в среде иконописцев, это мастера поздневизантийской манеры –1567; 1567-70 – учился и работал в Венеции, влияние Тициана (может у него учился), Тинторетто и Бассано; 1570-1577 в Риме, где приобрел известность в кругу кардинала Алессандро Фарнезе. Дружил с миниатюристом Джулио Кловио.

**Крит, до 1567:** в качестве учителя называют критского иконописца Михаила Дамаскина; работы в поздневизантийской манере – Успение; Лука, рисующий Мадонну (там мальберт, намек на перспективу, но все равно это икона). Характерна плоскостность, линейность, статичность образов, 5сл живопись, белила – светоносность. Моденский триптих – лучшее произведение периода. Рождество-Сошествие во Ад-Крещение, на обороте Гора Синай (по центру, еще Благовещение и Изгнание из Рая). В целом, много яркий сочных красок, правильные пропорции и складки, наполненность фигурами, но что то есть от икон.

**Венеция, Рим: 1567-70-76.** Едет в Венецию, очень восприимчив, быстро принимает художественную систему возрождения. Может учился у Тициана, но точно работал в его мастерской, в это время меняется манера – мазок становится широким, Эль Греко это воспринимает. На него еще оказали влияние Бассано, Веронезе, Тинторетто (мерный ритм рисунка, динамика расположения фигур, модели из воска – тоже перенимает). Здесь он начинает работать маслом по холсту, плюс с натуры. По пути в Рим, в Парме познакомился с творчеством Корреджо; в Риме отрицательно высказывается о Микеланджело, хотя раньше делал копии с его работ. Те влияние римских и тосканских маньеристов, но к их творчеству подходит критически.

Положение во гроб, к1560х. От Тинторетто резкие ракурсы, нервный ритм рисунка, немного задран горизонт. Здесь он применял восковые модели и делал искусственное освещение.

Изгнание торгующих из храма, 1570е. В правом нижнем углу портреты Тициана, Микеланджело, Рафаэля, Джулио Кловио (очень странно помещены там). Характеристики рисунка те же.

Исцеление слепого, 1571. Умение работать с пространство, но композиция распадается (их 2вар). В этом варианте на 1п две фигуры, тоже обрезаны, намек на кадрирование (?). Правильное перспективное построение и архитектурные кулисы, но люди маньеристичны. Цветовая гамма – влияние Тициана. Фигуры уже удлиненные, облака бурно движутся.

Мальчик со свечой, 1570е. Темный глубокий фон, свеча впереди, мальчик ее задувает, от нее теплое свечение.

Еще: к этому же периоду относятся несколько вариантов Благовещения, Оплакивания (Мария держит на руках Христа, рядом Иоанн на фоне Голгофы). Портрет Джулио Кловио (слева все уходит в темноту, справа окно, поясной, указывает

на книгу). Виченцо Анастази (в рост, справа кусок окна, в доспехах у ног шлем, в широченных коротких штанах по моде).

**Испания, 1576-1614**. Приезжает в Мадрид к Филиппу 2, надеясь найти заказы в Эскориале. Потом переезжает в Толедо, где арендует дворец маркиза де Вильены, там у него библиотека, расширяется круг заказчиков и покровителей. Жил с аристократкой Иеронимой де Куэвос, от нее сын Хорхе Мануэль (стал архитектором).

Сан Домениго эль Антигуа, 1577-1578г. Алтарное ретабло, архитектура классическая. Центр – вознесение Марии, полукруглое завершение (аллюзия на Рафаэля), по сторонам коринфские пилястры, потом Креститель и Евангелист полукруглые, над ними еще два святых поясных квадратные, опять пилястры. То есть 4к портик, разорванный лучковый фронтон только над центром, там антаблемент, аттик – по краям статуи пророков. На 2яр по центру еще одна большая картина – Троица (в северном Возрождении много таких вариантов, когда Саваоф держит снятого с креста Христа). Опять же в пилястрах, треугольный фронтон и три статуи. Архитектура спокойная, живопись эмоциональная, нервная. Где разорванный лучковый фронтон, медальон с платом Вероники.

Сакристия собора Толедо, 1577-1579г; Эсполио (Снятие одежд). Из общего направления маньеризма Эль Греко выделяет страстность, стремился к живописной напряженности. Границы между предметами неустойчивы. Линия может быть, как сжатая форма ритма. Часто использует чистый цвет, открывает страсть в человеке. Его творчество изолировано. Первым кто его оценил был Веласкес. Уже нет перспективы, все на первом плане, головы по средневековому принципу, материальность которую он вынес из Италии присутствует, но начинается ослабление (он уроженец востока, чувство пространственной перспективы ему чуждо). Тяготеет к изокефалии, боится пустоты. Все заполняют дополнительные изображения лиц, которые портретные. Облака видны сквозь копья. Христос и пространственный, и смысловой, и цветовой центр. Справа мужчина прокручивает дырки в кресте (как у Дюрера).

Поклонение имени Христа, 1578, Эскориал. Земное и небесное пространства, на уровне с землей разверзается пасть, там ад. Все на небе вокруг букв имени. Пространство полностью заполнено, некоторые фигурки бесплотны, тени. Есть похожий вариант только уже, в Лондоне.

Капелла Иосифа в Толедо. 2 варианта, Иосиф с прижимающимся к нему малышом на фоне Толедо. Клубок ангелов несет венки славы. Для этой же капеллы 2вар Мартин и нищий, тоже на фоне города, с той же горы.

Похороны графа Оргаса, 1586-1588, Сан Томе, Толедо. Жанр группового портрета в необычной композиции и необычном сюжете. Портретируемые все проникнуты мистической верой. В такой ситуации мало остается для проявления индивидуализма. Вверху – небесное видение – Иоанн Креститель выступает как заступник, через Марию перед Христом, абсолютно византийский мотив. Создается ощущение, что ему не хватает пространства. Ангел держит в руках душу спеленатого младенца. Тема – легенда н14в. В 1312 году умер уроженец Толедо и сеньор города Оргас дон Гонсало Руис. Его семья позже получила графский титул, под которым дон Гонсало Руис стал известен посмертно. Граф Оргаc, набожный человек, известный своей благотворительностью, издал указ о специальном налоге для расширения и украшения церкви Сан-Томе (Эль Греко её прихожанин). Во время церемонии погребения с небес сошли Стефан и Августин, чтобы похоронить его собственноручно. Об этом сообщает мемориальная доска, установленная в церкви Сан-Томе. Полотно огромное, не соответствует размеру церкви. Четкое разделение на небо и землю, небо напоминает Суд Микеланджело, а нижняя часть отчетливо материально. Некоторые считают, что композиция связана с иконографией Успения Марии. Картина заказана Андресом Нуньесом, приходским священником Сан Томе для часовни Девы. Некоторое время прихожане не платили налог, введённый Гонсало Руисом, возник судебный процесс, на полученные же в результате денежные средства было решено заказать алтарный образ.

Святое семейство. Высокое духовное напряжение и бурные облака. Сумрачность персонажей и просветленный образ Мадонны. Очень внимательно относится к жестам. Мария очень нежная, девочка. Есть еще вариант, там рядом младенец Иоанн Креститель – колорит темнее, все краски насыщенные, но темные.

**Серия Апостоладос**. Это святые, учителя церкви, мученики. Несение креста, только Христос, все очень насыщенно (синий и красный), глаза к небу. Христос Страстотерпец, темный фон, погрудный, сложный разворот, ромбовидный нимб, глаза также к небу, персиковая одежда. Петр и Павле, 1590е, ГЭ. Часто встречаются пары, но здесь больше внимания Павлу, он ярче, ему больше пространства, указательный жест. Петр это всегда тема сомнения. Левая рука Петра безвольно держит ключ, он вслушивается в Павла. Это сопоставление темпераментов, но оба портретны, индивидуально. 17в – тонкие душевные состояния. Петр и Павел из Эскориала. Отдельные, они похожи (даже одежда), Павел читает книгу, нет контакта, Петр довольно безвольно смотрит на зрителя. Иероним в облике кардинала Гаспара де Кирога, 1600е. Отдельный портрет, лицо очень худое (есть его деревянная скульптура апостола, очень похоже), меньше одежды. Внимательный пронзительный взгляд.

**Поздний.** Учился у Тициана, но его техника существенно отличается, быстрота и экспрессивность исполнения, важен крупнозернистый холст (формирует фактуру), богатый и насыщенный колорит, что то выполнено лессировками.

Моление о чаще, 1600е. Вихрь облаков, горизонтальный, группы людей ограничены – Христос один. Поворачивается на зрителя. Внизу перед ним спят апостол, но они малюсенькие, над ними на облаке ангел, Христос на фоне скалы. Резкое перспективное сокращение, чтобы усилить напряженность. Второй вариант чуть позже, вертикальный, там основная сцена такая же, только меньше, уносится назад. Впереди спят большие апостолы.

Августинская семинария в Мадриде, коллегия Марии – 7 картин и 6 скульптур, 1596-1600. Благовещение (сумрачно, серо-черное, но тут вспышка – золотой голубь прямо на зрителя). Поклонение младенцу (свет от него), Крещение, Воскресение, Распятие, Сошествие святого духа. В целом более сумрачные цвета, на их фоне ярче выделяются вспышки. Экзальтация, фигура много, но не перегружено.

Капелла Обалле в сан Виченце в Толедо, 1607-1615. Встреча Марии и Елизаветы, Мадонна непорочного зачатия, Петр и Ильдефонс. Мадонна на фоне Толедо, будто возносится. Мария и Елизавета в тондо (но обрезано), только архитектурные фоны.

Алтарь госпиталя Тавера близ Толедо, 1608-1614. Благовещение, Крещение, Снятие 5й печати (при этом мученики молятся об ускорении конца мира, всего 7 печатей, праведники встают из могил, ощущение, что цвет не может передать форм тела, образ пророка –концентрация духовной силы, нет никаких теней). Все фигуры извиваются, колорит по прежнему мрачный, но теперь нарушается и анатомия.

Лаокоон с видом на Толедо. На горе напротив города, справа два зрителя, тоже обнажены (у девушки будто 2 лица). Прям Пикассо.

Вид Толедо. Несколько вариантов, единственный сохранившийся «чистый» пейзаж Эль Греко.

**Портрет**. До него известные портретисты – Пантоха дела Крус и Алонсо Коэльо. Кардинала Чиньо де Гевара, 1600е. Главный инквизитор. Этот портрет говорит о той творческой зрелости, которой уже достигает Эль Греко. Типическая обобщенность. Кардинал представлен живым воплощением нетерпимости и жесткости. Настороженная поза, ощущение беспокойства. Письмо лежит на полу. Цвет работы ограничен. Это способность в отдельном портрете показать тип того или иного явления, которое представляет персонаж. Болезненное лицо, тонкие нервные руки. Сильная духовная энергия в слабом болезненном теле. Графа Ортенсио Порависино. Доминиканский проповедник, мистический поэт, друг Эль Греко. Эскизность, но живопись; все завершено, передает живость и непосредственность человека, которого мастер хорошо знает. Красота белого и черного, характерно для Эль Греко, но и свойство испанской живописи. Сидит лицом на нас, смотрит прямо, в руках книга. Кавалера с рукой на груди. Сдержанность и доблесть. Портреты неизвестного, пожилого господина, доктора, монаха (молодой, почти 20в), кавалера Родриго Васкеса одного типа – нейтральный фон, погрудные или поясные, часто смотрят на нас или указывают на их дело. Филиппа 2 в облике Людовика Тулузского. Немного отошли от чисто светского портрета и уже черты, характерные для его религиозной живописи. Опять облака, яркие акценты, изломанные линии, но спокойное лицо. Женские портреты очень утонченные (дама в вуали, дама в мехах): красивые глубокий взгляд, вытянутые лица.

**31. Рибера**

**Рибальта:** Учился у Хуана Наваррете в Мадриде, испытал влияние итальянских мастеров 2 п 16в, работавших в Эскориале. Знаком с искусством Караваджо, возможно, был в Италии в 1613-15 и 1616-20, но нет документов. Возглавлял большую и успешную мастерскую в Валенсии, писал алтари. В 1607 возглавлял объединение живописцев Валенсии. Для 18 века будет важно – внимание к классическим ценностям, к объёмам, увлечение светотеневыми контрастами, испанский натурализм, внимание к лучшим образцам испанской живописи 17в. Иоанн Евангелист: классически правильный, отдельная фигура, внизу орел, с вдохновением смотрит вверх, готов записать в евангелие. Поклонение пастухов: больше жанровости, меньше внимания к деталям, хуже прописанность. Пригвождение к кресту, ГЭ. Он рассматривается как родоначальник караваджизма в Испании.

**Хусепе де Рибера**, 1591– 1652, гравер, рисовальщик, живописец Учился у основателя художественной школы Валенсии Франсиско Рибальты. В 1612 или 1613 уехал в Италию, много бедствовал, переезжал в поисках заработка, туда он привез интерес к человеческим чувствам, желание увидеть главную тему. Получил прозвище Спаньолетто – маленький испанец. В Риме копировал Караваджо, изучал творчество Рафаэля и болонцев. Был в Парме и Падуе. С 1642 – член Академии Луки в Риме. В 1616 – обосновался в Неаполе, где стал придворным художников вице-королей Испании в Неаполе. Основные темы его искусства – изображение сцен мучений, покаяния и религиозного экстаза, жизнь отшельников и аскетов. Оказал большое влияние на европейское искусство, особенно в Италии, Голландии и Фландрии. Это самый последовательный испанский караваджист – уже в н1630х он абсолютно законченный караваджистский мастер, сохраняет 3мерность, прочность и весомость. У него ярко выражен драматический план, привлекает тема мученического подвига (это вообще распространено в барокко), но он избегает мелодраматизм и ложный пафос. Глубокое и искреннее человеческое чувство, внимание к индивидуальной выразительности. Интересно, что портрет не занимает в его творчестве важного места (может рамки парадного портрета его сковывали), а еще ему интересны социальные типа, а в портрете надо соблюдать каноны. Наиболее многосторонне Рибера характеризует человека в произведениях, стоящих вне религиозного сюжета, в изображениях так называемых философов. Мастер далек от аллегорической трактовки; в центре его внимания опять же конкретная натура. Но, запечатлевая в своих мыслителях облик бедного рыбака или бродяги, он не ограничивается фиксацией мелких чисто жанровых особенностей, а стремится насытить образ внутренней содержательностью.

Мария Магдалина, 1610г. Практически портрет. Сидит, рукой подпирает голову – отклонена от оси, смотрит на зрителя. Погрудный, но впереди у нее череп – тщета. Колористическое единство. Самая освященная – правая рука (подпирает лицо), хотя левая, которая держит череп, намного ближе к зрителю.

Андрей. Тот же принцип, но он отодвинут на зрителя, развернут под углом, слева свободное место, левой рукой подпирает голову ( она опирается на книгу), в правой что то (кадило?). Опять же важен свет.

Аллегория пяти чувств. Едок бобов, вкус: портрет мужчины, за едой, толстое пузо, смотрит на нас, раскрасневшийся. Странно держит бокал вина (между большим и указательным пальцами). Все в серых тонах, богатейшие оттенки, но выделяется лицо – и освещено, и румяное. Осязание: колорит мягче, разнообразнее. Мужчина почти отвернут от нас, в руке держит скульптурную голову, другой рукой трогает ее лицо. Видимо слепой, взгляд немного вверх. Там наверху возможно окно, четкое разделение луч света и темнота комнаты. Но нет резких высветлений, все в гармонии. Зрение: мужчина смотрит четко на нас, внимательный. Справа окно, туда он направляет подзорную трубу, еще впереди на столе лежат очки. Тут уже более черный колорит, слева все темно, потом выхватывается пятно его лица, дальше светлее. Обоняние: хитрый старичок, полуразвернут и смотрит на нас. Тоже много черного и свет нужное выхватывает. На столе луковица, чесночина и веточка розы, он вроде чистит луковицу, причем показывает это нам. В этой серии очевиден натурализм, нет связи с религией, но нет жанрового многослойного характера.

Себастьян и Ирина, ГЭ, 1620е. Первая групповая датированная композиция на религиозный сюжет. Определенная идеализация главного персонажа. Лица у святых довольно спокойные. Так же статичность, но внутренняя напряженность сохраняется. Себастьян лежит, но его руки еще привязаны – одна рука изломана, исхудавшая, показаны все жилы. Ирины вынимает стрелу и готова ее замазал лекарством. Все в сумраке, в ночи, фигуры не то чтобы высветляются, но они видны. Самое светлое – ангел вверху слева. Вообще, вся композиция заполнена, между фигурами есть воздух, но нет пустого пространства.

Офорты: делает офорты разных уродств, частей тела, в неестественном виде. Мужчина с зобом, с повязкой на голове – много гипертрофированного, нечеловеческого, но все таки это не Босх. Этюды разинутых ртов для Аполлон и Марсий, этюды ушей и тд.

Оплакивание, 1633г. Горизонтальная композиция Христос на 1п, Мария и 2чел у его головы, Мария молодая, заламывает руки, но это не крайнее отчаяние, Иоанн целует ноги. Все темное, выделяется только Христос.

Скорбящая Мадонна. почти ¾ портрет, фигура такая же, как в Оплакивании, так же держит руки. Только зеркальная, здесь больше эмоций – красные глаза, отчаяние, слезы.

Мученичества: Варфоломея: освещение от Караваджо, естественная композиция, на 1п выносятся крупномасштабные фигуры, их 2, справа вверху часть 3й. Композиция идет по диагонали, слева все свободно. Он привязан к дереву, с него заживо сдерают кожу. У Караваджо осязательность мучения, здесь оно не так очевидно, для Риберы это невозможно, для него главное героический пафос человека, его победа над страданием. Филиппа: Абсолютно доведенная театрализация. В лице просматривается и боль, и сопротивление. Он отказывается от некоторых формальных признаков Караваджо. Событие происходит на фоне облачного неба, движение закручивается вокруг столба. Естественность трактует в героическом ключе. Для испанца очень важен пиетет мученика и готовность принять мученический акт.

Оплакивание, 1650е. Христос опять на 1п, но по диагонали вглубь. Голову придерживает один ученик, Иоанн целует ногу, причем приподнимает – видно, что это уже тело, а не человек. Мария сидит почти по середине, руки в молитвенной позе, но в лице настороженность. С неба слетают ангелочки, большие, будто придавливают композицию, она смотрит на них. Рибера в спокойных композициях достигает больших высот, когда показывает трагические моменты.

Инесса. Нейтральный фон, она на коленях, слева вверху ангелы держат ткань, она прикрывается ей и волосами.

Мария Магдалина. Почти та же композиция, фигура поставлена похоже. Только она на природе, в гроте. Вроде и молится, а вроде и прикрывается.

Онуфрий, Павел отшельник. Две разные работы, но очень похожи. Очевиден караваджизм. Показываются иссохшие старые тела, но сильные духом. Темный фон,тела хорошо освещены, теплый телесный цвет, полны жизни. Предельный натурализм.

Диоген. Портрет мужчины в тондо, смотрит на нас, в руке фонарь, там свечка. Все с серо-коричневых тонах, даже свеча не особенно выделяется.

Смеющийся Демокрит. Смотрит на нас, на столе бумаги, перья, смотрит и смеется.

Пьяный Селен, 1626, Каподимонте. Силен очень толстый, но сдержанность и замкнутость присутствует. В Испании не было преклонения перед античностью. Силен возлежит по центру, к нему по сторонам склоняются разные чудики, слева свободнее (там мальчик и осел). Еще с права внизу камень, там бумажка, часть отрывает змея (как в Северном).

Магдалена Вентура с мужем и сыном. Сложно это называть хоть как-нибудь. Муж стоит сзади, ребанка кормит грудью, справа какие то плиты с надписями. Это женщина с бородой.

Хромоножка, 1642, Лувр. Редкий пример возвращения к светскому жанру в поздние годы. Становятся очень важны тонкие психологические нюансы. В этом произведении, также сочетающем принципы портретного и сюжетного, в данном случае уже жанрового образа, художник дал наиболее острое выражение проблем реальной действительности. Рибера ставит своей целью воспроизвести взятую «с улицы» натуру во всей ее несколько нарочитой неприкрашенности. Не случайно в облике калеки, в его неприятной, похожей на гримасу улыбке есть оттенок вульгарности. Вместе с тем в изображении этого представителя социального дна мастер намеренно прибегает к тем приемам репрезентации, которые были присущи парадному портрету и образам католических святых. Нескладная фигурка Хромоножки, высясь на полотне и выделяясь на фоне неба и просторного пейзажа, приобретает особую значительность.

Наказание и Тития и Прометей. Картины разные, фигуры почти одинаковые. Сильные изломы, мучения, у обоих орел что то клюет. Прометей более изломанный, больше экспрессии. Как раз пригодились эскизы ртов. Темный фон, выделяются только фигуры.

Аполлон и Марсий. 2вар. Есть зрители, слева, в 1в безучастны, во 2в с сожалением наблюдают. Аполлон подвесил Марсия на сосне и содрал с него кожу, показан момент, как он начинает сдирать кожу, у Марсия ужас и крики (за флейту).

**32. Сурбаран**

**Франсиско де Сурбаран, 1598-1664г**. Представитель севильской школы. Из Фуэнте-де-Кантос, из семьи булочника из басков, учился в Севилье (у Хуана де Роэласа) и у мастера полихромной скульптуры художника Педро Вильянуэва (1614-16), на него оказала влияние деревянная скульптура (особенно Мартинес Монтаньес), связь скульптуры и живописи для него особенна важна. В Севилье подружился с Веласкесом, бывая в мастерской Франсиско Пачека. К 1622 уже известен, заказы от храмов и монастырей, по заказу доминиканцев в 1626-27 пишет 21 картину на религиозные сюжеты (в тч Христос на кресте). В 1628-30 циклы о Педро Ноласко и Бонавентуре. Также выполняет заказы для монастырей Южной Италии и католических миссий в Латинской Америке. В 1634-35–приглашен в Мадрид королем для участия в украшении Буэн Ретиро (10 подвигов Геркулеса и Оборона Кадиса (историко-монументальное полотно)). В 1658 уехал в Мадрид, где и умер в нищете. Сурбаран внес большой вклад в формирование «монастырского искусства» Испании, обладающего чертами сдержанной суровости, мистического благочестия и реализма в изображении скромного монашеского быта, не караваджист, но с ними его сближал интерес к натуре. От тяжелого светотеневого контраста, приходит к более мягкой работе с краской. В ранних работах отказывается от жесткого центризма и геометрической правильности фигур, его обвиняли в том, что он не умеет строить композицию. По-видимому, это его смелость, его интересует иное расположение масс. Фигуры уравновешены сопоставлением контрастов (а не статичностью), но есть и скрытая динамика. Еще в начале карьеры он пообещал писать только с натуры, так и делал. Композиция несложная, фигуры благородны, в естественных позах. В колорите подражал Караваджо. На 1п всегда рельефность, тк сопоставляется сильный свет и глубокие тени. В конце жизни в его картинах появились нотки лиричность и эмоциональной взволнованности. Для узкой темы находит разные иконографические варианты; показывает разные состояние одного и того же человека в похожих ситуациях. Для него характерен мистицизм, но в пору расцвета (30-40е), он полон ощущения реальной жизни. Творчество Сурбарана развивалось в сторону все большей пластической осязательности фигур и предметов, его образы становились глубже и значительнее, а живописная манера, освобождавшаяся от резких караваджистских светотеневых эффектов, свободнее и красочнее. В дальнейшем (особенно в цикле гваделупского монастыря) художник обратился к более сложному решению пространства и свето-воздушной среды; в живописи у него становится преобладающим общий серебристый тон. Но в целом творческая эволюция Сурбарана не отличается большим разнообразием стилистических исканий.

Работы Сурбарана для монашеских орденов и монастырей:

Доминиканский монастырь Сан Пабло, 1626

Главная коллегия св. Фомы Аквинского, 1631

Ла Мерседес Дескальса

Монастырь францисканцев 1630

Монастырь картезианцев в Херес де ла Фронтерра, 1638-39

Монастырь иеронимитов в Гваделупе близ Касереса, 1638. Свод капеллы, стены, капелла Иеронима, картины одного размера, большие, близки к квадрату. Бичевание Иеронима за чтение языческих авторов: он на небе, перед Христом на коленях, взрослые ангелы справа его бьют, слева молодые, не понимают. Все в золоте, облака превращаются в путти, он сжался в мольбе о прощении. Видение брата Андреаса Сальмерина, в сакристии. Фигуры будто не принадлежат фону, там вихрями золото-путти и черное, а они впереди, очень объемные. Часто изменяется пространства в связи с освещением. Более мягкая работа со светом, более плавные переходы, более естественный, теряет караваджисткий мистицизм, но естественность находится в рамках сдержанности.

Для ордена мерседариев 1628-30, Севилья. Серия портретов монахов-ученых (Педро Мачадо и Иеронимо Перес). Одиночные фигуры в рост, ограниченная цветовая гамма, зато богатейшая тональность (красный, черный, белый), умные, с книгами, кто то, например, навису что то записывает.

Монастырь картезианцев Картуха де лас Куэвас близ Севильи, 1630е. Кардинал Николай Альбергати и блаженный Хуан Угтон. Больше эмоции, взаимодействия со зрителем, хотя кардинал смотрит на небо, а блаженный в профиль. Сюда же Поклонение волхвов и Поклонение пастухов.

Распятия. У него их много, всегда темный фон, никого лишнего (есть одно распятие с Лукой, тот обращается к Христу, но он по пояс). Только тело Христа, еще живое. Иногда видна мука, но это не крайние эмоции. Чем дальше, тем определеннее, нарастают эмоции.

Исцеление Регинальдо Богоматерью, 1625е. Зрелая работа, но очень странная. Завершение лучковое, приплюснутое. Женщины рядом хорошо вписываются, но Мария больше других по размеру, наклоняется, ее придавливает, больной тоже согнулся.

Цикл Бонавентуры. Тоже неравнозначен, где то живопись более наивная, формы упрошены, тона локальные. А в Похоронах Бонавертуры совсем другое качество, темный фон, много людей, богатый колорит, хотя может жестковатые пропорции и слишком выверенное построение, нет свободы (особенно ложе – оно поднимается под углом).

Цикл Ноласко. Это видение Небесного Иерусалима и распятого Петра. Действующих лиц немного, тоже тонкий колорит, все это при темном фоне. В Видении Петра только белый, рыжевато-охристый и немного коричневого.

Апофеоз Фомы Аквинского. Считается 1 из лучших его работ. Четкое деление на землю и небо, как в Вознесениях Марии. Персонажей не так много, но ощущение заполненность. На земле все в интерьере – архитектура, на небе выразительные облака.

Победа при Кадисе, Буэн Ретиро. На первом плане «балкон», там кто то сидит и стоит, людей не много, похоже на групповой портрет, но все внимание на море, там все в кораблях. Немного не правильная перспектива, задирается, чтобы уместить больше военной сцены.

Видение блаженного Алонсо Родригеса. Свободно трактует пространство, уходит от затесненности, которую можно увидеть в его ранних работах. Но тоже разделение на небо и землю, небо будто придавливает. Он сам на улице, ангел показывает ему наверх, там в облаках-путти Мари, Христос и поющие ангелы.

Серия молитв Франциска. Часто интересуется вариацией узкой темы, это ему интересно, потому что он находит какой-то очень конкретный аспект в каждой своей работе и разные иконографические варианты для одной узкой темы. Это всегда одиночная фигура, стоит или на коленях, есть погрудный вариант. Иногда в накидке на голову, иногда в большом колпаке, иногда на природе, в основном на нейтральном фоне, иногда даже не видим его лица.

Стигматизация Франциска. Он на природе, на фоне пещеры, Христос с правого верхнего угла к нему слетает, поясной. Нарастает сила эмоций, но естественность остается.

Плат Вероники. Абсолютная осязательная конкретика. Плат на черном фоне, складки скульптурные. Христос монохромный, охристый, рот открыт, это не умиротворенный образ, а выражение страдания.

Серия Подвигов Геракла. Их 10, но несмотря на всю драму, фигуры достаточно статичны. Геракл всегда либо замахивается, либо делает шаг и наклоняется (обхватывает льва за шею). Он везде обнажен, колорит сумрачный, но тональная проработка превосходная.

Варианты: есть несколько вариантов Марии непорочного зачатия. Она молода и прекрасна, одиночная фигура, висит в воздухе, опираясь на небольшую сферу. Есть отдельные портреты святых женщин: Изабелла Португальская, Маргарита и др. Практически парадный портрет, на черном фоне, в ¾ или профиль, смотрят на нас, в современной модной одежде, коктеки. Только в лице нет игривости – внимательность, серьезность, где то суровость.

Поздний: Детство Марии, ГЭ – девочка сидит на стуле, темный фон, но он светится вокруг нее. Очень теплые тона (коричневый, красный, зеленый, белый). Еще есть картины на тему Марии и младенца, Святое семейство, Мария с младенцем и Иоанном Крестителем (там еще барашек), Мадонна и Христос в доме в Назарете (очень интересно, он юноша, такое редко).

Натюрморт: каждый предмет замкнут, не зависит друг от друга, что характерно для Испании. Здесь е проявляется характерная для него конкретная вещественность изображения. Натюрморт 1633, Флоренция, 1 из лучших. И в натюрморте он сочетает принцип плоскостной статически уравновешенной композиции с предельной объемностью и четкостью предметов. Построение натюрморта Сурбарана с первого взгляда может показаться слишком простым, но оно связано тонким ритмом очертаний предметов, созвучием их форм и красок и при своей необычайной целостности обладает особой торжественной красотой. Обобщенность трактовки не препятствует точному восприятию материальной фактуры предметов: глиняных сосудов, сочных фруктов, нежных лепестков розы, отраженных в холодном отблеске металлической тарелки. Крупные красочные пятна отличаются повышенной цветовой звучностью: весь натюрморт построен на смелом и изысканном сочетании чистых и ярких тонов. Натюрморт с вазами, натюрморт с лимонами. Оба на одой линейке, нет глубины, как бы демонстрируются, в центре более высокие предметы, по краям пониже. Боковые вазы первого натюрморта уходят в черный фон. Есть отдельные предметы: чешка с бутоном розы, связанный ягненок. То же самое – черный фон, один план, предельная натурализация.

**33. Веласкес**

**Диего Родригес де Сильва Веласкес**, 1599, Севилья – 1660, Мадрид. Из семьи обедневших дворян, начал заниматься у Хуана де Эрреры Старшего, но ушел от него в 13. Потом учился у Франсиско Пачеко (в его школе подружился с Алонсо Кано и Сурбараном), который оказал на него большое влияние, женился на его дочери Хуане и работал у него до отъезда в Мадрид. Покровителями были Филипп 4 и граф Оливарес. Оказал влияние на Хуана дель Масо, Хуана де Пареха. В дальнейшем обучался в мастерской Франсиско Пачеко, который оказал на него большое влияние. Пачеко многосторонне образованный, автор неизданного при жизни трактата по живописи, последователь Рафаэля и Микеланджело, сам делал превосходные портреты карандашом, несмотря на отсутствие большого таланта, занимал должность цензора и эксперта по церковной живописи при святейшей инквизиции в Севилье. В 1617 сдал экзамен на звание мастера, по поручительству Пачеко принят в гильдию живописцев в Севилье.

**Севильский период**: почти все работы периода в жанре бодегон (трактир), бытовые сцены из народной жизни. Веласкес великолепный наблюдатель. Севильский период развивается под знаком караваджизма, стремление к демократическому типажу, простонародные типы, подвальный свет, но нет действия (в отличие от итальянских караваджистов). При написании таких работ использовал натурщиков, живопись корпусная, а дальше перейдет к лессировкам. Быстро меняет трактовку реальности. Для него важно не сама жанровость, а обычные бытовые сцены воспринимает как объект для глубокого анализа. Известно ок20 таких работ, но до нас дошло 9. Двое юношей у стола, Старая кухарка, Завтрак ГЭ: игра света на фигурах переднего плана, подчеркивает поверхность и текстуру. Всегда есть стол, вокруг него люди, тень, выделяются только фигуры. Все очень живо, свободно, эмоционально. Водонос: влияние караваджизма, подчеркнутый реализм в изображении предметов, точная передача натуры, усиление контрастного освещения фигур переднего плана, плотность письма. Показывается стеклянный стакан, в него наливается вода; сзади

голова человека, почти сливается с фоном. Все работы выполнены с использованием тёмного, часто условного фона, лишённого глубины, что оставляет ощущение безвоздушности, в лаконичной и выразительной манере.

Христос в доме Марфы и Марии, 1620г. На 1п девушка готовит еду, ей дает наставления старуха. Окно во 2ю комнату, сидит Христос, перед ним Марфа и Мария. Религиозный сюжет на 2п.

Христос в Эммаусе, 1620. Опять же попытка соединить бодегон с историческим жанром. Бодегонные персонажи напоминают комментирующих. Наделены четко развернутой характеристикой. Противоречивое соединение.

К этому же времени относится портрет Хуаны Пачеко (профиль), Франсиско Пачеко (потрясающая портретность) и автопортрет поясной.

**У короля, Мадрид, 1623-1660**: в первый раз поехал в Мадрид под предлогом знакомства с коллекцией Эскориала (Филипп 2 собрал Тициана, [Веронезе](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D0%B7%D0%B5,_%D0%9F%D0%B0%D0%BE%D0%BB%D0%BE), [Тинторетто](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D0%B8%D0%BD%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B5%D1%82%D1%82%D0%BE) и [Бассано](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91%D0%B0%D1%81%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%BE,_%D0%AF%D0%BA%D0%BE%D0%BF%D0%BE)). Некоторые считают, что Веласкес понимал ограниченность возможностей севильской школы и знакомство с коллекцией (особенно Тициан) оказало решающее воздействие на стилистическую эволюцию Веласкеса, он переместил акцент со строгого натурализма и суровых землистых цветов, до яркости серебристо-серого и прозрачности синего. Приехал в Мадрид, остановился у соперника Лопе-де-Веги, написал его портрет. С 1628 придворный художник (сменил умершего Джеймса Морана). Главная задача придворных – создание портретов королевской семьи и украшение покоев. Портрет Филиппа 4 с прошением, 1623. Не сохранился, но это первое позирование Филиппа, портрет произвел фурор.

Вакх (Пьяницы), 1628г. Обращается к редким для Испании античным сюжетам, стремясь трактовать их по-своему, без оглядки на предшествующие традиции. Горизонтальный формат, звучные цвета, но есть что то от караваджизма – фигура на 1п сильно затемнена, как будто оформляет кулису. Вакх молодой, белый, чистый, самый освещенный. На зрителя прямо смотрит только один мужчина, сидит ровно фронтально, почти по центру, искренно улыбается, к нему наклонился еще мужчина, смотрит исподлобья, тоже намек на улыбку. В Испании братство Вакха – это содружество пьяниц. Есть и вовлечение в реальность, но и приземление мифологии. Естественность сочетается с традиционными суровостью, спокойствием, физиономической точностью.

**1я Италия, 1628-1631.** Цель – усовершенствовать мастерство и поработать с пейзажем. Стиль свободнее и более блестящий, колорит менее темный в тенях, а в ярком освещении передает натуру. Был и в Генуе, Милане, Венеции (здесь столкнулся с яростным неприятием итальянцами испанцев как таковых).

Кузниа Вулкана, 1630. То же, что и в прошлой. Плюс, в 1628 Рубенс посещал Мадрид (виделся с Веласкесом), а потом и он сам поехал в Италию. Здесь сложно разделить впечатление от Италии и влияние Рубенса, скорее это комплекс. Изменяется техника, он строит перспективную коробку, здесь 4 источника света – интерес к световой разработке. Слева мужчина в античных одеждах, с лавровым венком и в сиянии (Аполлон), все на него смотрят. Если бы не это, то самая обычная кузница (современные доспехи). Справа большой камин, на нем всякие маленькие вазочки, это вообще характерно для Голландии. Аполлон здесь молодой, почти мальчик, кудрявые длинные волосы, он скорее отвернут от зрителя, даже не в профиль (есть отдельный эскиз).

Сдача Бреды, 1634. Опять же сюжет пытается трактовать по своему. Не военные действия, а заключение мира, передача ключей от города. Это реальное историческое событие, его интересует поражение, показывает столкновение человеческих характеров (острые психологические характеристики).

Вилла Медичи в Риме, 1630г. Бегло, свободно, но не эскизно, все закончено (тетрадка Олеси).

Распятие, 1630. Довольно похоже на Сурбарана, но все вещественнее, из-за этого нет мистицизма, голова опущена. Есть другое Распятие, 30-40е. Больше в духе Севера, на фоне пейзажа, на горе, грозовое небо, но нет ощущения всеобъемлимости, голова поднята, видны мучения.

Еще: Коронование Марии (на небесах, композиция перевернутого треугольника), Мадонна непорочного зачатия (одиночная, подвисла в воздухе, необычное освещение).

Портреты: к этому времени большая часть парадных королевских портретов. Это несколько вариантов Филиппа 4 как наследника, потом более поздние. В полный рост и погрудные. Как правило темный нейтральный фон, все серо-черное, ничего не отвлекает от фигуры, но фон не черный. Парадные – Филипп как полководец, Филипп как победитель (Ла Фрага), в серебряном костюме: парадные портреты более цветные, одежда яркая, позы скованнее.

Буэн Ретиро: парадный портрет Филиппа 4 на коне; королева Изабелла Французская, тоже на коне. Определенная скованность фигур, вроде есть движение, но это символ, а не порыв. Одежды много, она скрывает фигуру. Бальтасар Карлос на пони, уже больше непосредственности, это ребенок, хотя все равно довлеют парадные правила. Зато пони как живая, вздыбляется по диагонали на зрителя. Граф Оливарес тоже чуть живее, лошадь поднимается на дыбы, но по диагонали от зрителя, он уезжает, но оборачивается. Аллегорический портрет Филиппа 4. На лошади, больше барочности, плотные звучные краски, нам ним путти. Там еще висели портреты Карла английского Ван Дэйка.

Буэн Ретиро, охотничьи сцены: это тоже серия портретов королевской семьи. Бальтасар Карлос, его собачка спит. Привлекает контраст, велика роль пейзажа (после Италии), тонкая моделировка, световоздушная среда, есть влияние Венеции, Филипп 4 с собакой и другие. Бальтасар Карлос. Есть несколько его портретов: вот он с карлицей, похоже на парадный портрет, он на охоте, он на лошади, на уроке верховой езды (тут взгляд чуть снизу, среди людей есть и портрет Оливераса).

Буэн Ретиро, шуты и философы. Эзоп и Менипп; Демокрит – первые в рост, Демокрит по пояс. Улыбаются, искренность, живость, тонкая колористика. В помещении, горизонт занижен. Карлик Себастьян Морра, сидит, ноги вперед, внимательно смотрит на зрителя. Карлик Диего да Аседа, сидит в природной среде, перед ним несоразмерно большие книги. Шут Калабаса, это духовная драма человека, ощущение загнанности и сопереживания. Скользящий свет, каскад легких мазков. Табуретка. Больше не с чем сравнить рост, кажется потерянным. Есть еще одна его картина, он там сидит, смотрит в верх и болезненно улыбается. Она более живописная.

Портреты: опять же много, также много и женских. Есть и портреты неизвестных – они живые, чувственные, но есть и портреты королевской семьи (Мария Австрийская), там все заковано.

**2я Италия, 1649-1651**. Путешествие по приказу короля, чтобы приобрести шедевры итальянской живописи и античной скульптуры. Его благосклонно принял новый папа Иннокентий X, заказавший художнику свой портрет.

Портрет папы Инокентия 10. Работал 3 месяцы, портрет ошеломил весь Рим, сразу множество копий, папа сказал, что слишком правдиво (наградил Веласкеса золотой цепью и папской медалью). Он продолжает тему человеческого достоинства, портрет земной власти и папства в целом. Использует только красный и белый (он – красная ширма).

**Поздний, 1651-1660г**. Кроме членов королевской семьи (много портретов инфанты Маргариты), были созданы две картины, считающиеся вершиной его творчества.

Венера перед зеркалом, 1657г. Редкий мотив обнаженности, тело расплывчато – нет ощущения любования собой, живопись бескорпусная (парадокс позднего Веласкеса).юная и прекрасная, румяные щеки в зеркале. Никаких лишних деталей и лишнего смысла.

Менины, 1656г. Причудливая игра света. Изобразил себя, пишущим портрет королевской четы, пришла инфанта, всех отвлекла. Сзади дверь, в не уходит человек – другое пространство.

Пряхи, 1657г. Миф об Арахне. Опять же иллюзорное расширение пространства – прядут гобелен, на котором показано, как прядет Арахна. Тут уже есть и бытовые детал – девушка по центру кормит кошку, другая на это смотрит.

**35. Творчество Рубенса.**

**Питер Пауль Рубенс** (1577-1640г). Он из Фландрии, южная часть. 2п 16в полна трагических событий, 17в завершает передел крупных европейских государств. В 1566г иконоборческое восстание в западной Фландрии, распространяется по всей стране, с него началась 80л война за независимость. Южные провинции, **Арасская уния**, цель - добиваться согласия с королем. А 7 оставшихся, **Утрехтская** (боятся наступления испанцев). Цель - сохранить те революционные завоевания, которые они заполучили, война с Испанией до победы – разрыв между севером и югом. Фарнезе пошел на юг, испанцы его отвоевали (здесь католицизм). 1609г - символическая дата, заключено 12**л перемирие,** признаются границы, независимость севера (хотя это будет закреплено только в сер века). С 1609 школа разделяется на 2: Фландрия и Голландия. На рубеже веков распространяется интернациональный маньеризм. Развитие каждой из школ естественно, они опираются на достижения предшествующего периода. 16-17в богат и разнообразен, свойственная цельность 15в утрачена. Романисты: мир классической традиции, создали монументально-религиозное искусство (в Голландии не развивалось), продолжили традицию церковного алтаря, влияли на портрет, бытовую картину. Цели романистов нашли блистательное разрешение в творчестве Рубенса. Фландрия – зависимость от церкви, контр реформационные усилия(католики иезуиты-прекрасное образование).

С **Рубенса** начинается живопись Фландрии. Родился в Вестфалии, иезуитская школа, умер его отец, мать с детьми вернулась в Антверпен, там латинская школа, прекрасное образование. Рано рисует – Верхахт (пейзажи), ван Норт (портрет), Вениус (малозначительные учителя), а в 1598 принят в антверпеновскую гильдию Луки. 1600-1608 жил в Италии, был придворным мантуанского Гонзаго (в 1603 по его поручению ездил в Испанию). Уже в первые годы в Антверпене у него вырасла своеобразная мастерская-академия, там Ван Дэйк, Йорданс, Снейдерс. Был во Франции (20 с лишним картин для Люксенбуржского дворца о Марии Медичи). Он был первым и старшим из великих мастеров эпохи барокко. Все остальные так или иначе ему обязаны. При жизни слава необычайна, общеевропейская, а Рембрандта только на территории Голландии. Рубенс как художник выходит из Италии, классческое искусство для него - фундаментальная основа (это важно). Романисты заинтересовывают его, но он заново проходит этот путь. В античной культуре, которая ему очень близка он открывает реальное жизненное содержание. Античность и жизнеподобие давали героическую реальность, нет элементов дегероизации. Техника: небольшой эскиз (светлый грунт, коричневые мазки, цветовая композиция светлыми красками), писались быстро, есть в ГЭ. Картина готовиласьс помощью учеников, он проходил ее кистью. Часто писал на досках (старая традиция). Темы: ВЗ и НЗ, религиозные, мифологические, аллегория и бытовой жанр, портрет и пейзаж.

Рубенс, Адам и Ева, до 1600г, Антверпен. Работа сходна с картинами Отто Вениуса, спокойная линия, есть некоторая дробность, они худые. Основана на гравюре с картона Раймонди, который копировал Рафаэля. Поздние маньеристы начинают классицизировать форму, есть поздний классиизм, очень рассудочный. Ониоба чуть наклоняются, но не параллельны, между ними вдаль уходящий голландский пейзаж.

Потом Рубенс в Италии, полностью окунается в атмосферу Рима (античность и современность). Делает копии со скульптур, учит и мастеров 16в (Микеланджелло, Тинторетто, Веронез и тд). Часто не изменяя берет цитаты (из античности или мастеров 16в). Едет в Мантую, Венченцо Гонзаго берет на службу (хотя в это время уже многие свободно работают). Двор Гонзаго традиционно гуманистический, герцоги изучают античность, покровительствуют искусству. Сам Винченцо начинает собирать живопись, антики, современную скульптуру, Рубенс мог все видеть (есть в коллекции и Микеланджело, Тициан, Корреджо), знаком и с творчеством Джулио Романо. В 1600г приехав в Гонзаго живет безвылазно год. В 1601г едет в Рим. Вновь делает много копий, видит коллекцию Фарнезе (вторая после папских античных собраний).

Смерть Сенеки, 1608г, Мюнхен. Это живопись, а вот основная фигура повторяется и в карандашном рисунке-копии. В 1608г у него заболевает мать и он возвращается во Фландрию. В его собственной коллекции была голова Сенеки, тело - античная скульптура. Сенека стоит в тазу, глаза вверх, рот приоткрыт, жест рукой (будто говорит и задумался), слева 1чел, справа 2 стражника, сливаются и мальчик что то записывает. Работу пишет по возвращении.

Крещение Христа, Преображение, Поклонение Троице - заказали три работы (Мантуанский герцог) для капеллы Санта Тринита. Поклонение Троице почти не сохранилось, есть деталь, зато там есть семья Гонзаго (фрагмент с портретом Франческо 4 Гонзаго, еще ребенок). Есть и что то от венецианской традиции (светские персонажи вокруг небесных патронов), но это и от севера. Его привлекает венецианская палитра. Это еще прекрасная живопись.

В 1607г едет в Геную по поручению Гонзаго, изучает архитектуру местных крепостей (массивные стены, богато украшенные интерьеры, внутренние дворы). Под впечатлением он создает и издает книгу гравюр с планами и фасадами дворцов Генуи. Одновременно он пишет портреты местной знати на фоне архитектуры (Генуэзской). Это не обязательно узнаваемый дворец, он устанавливает тип женского портрета либо в интерьере, либо на фоне генуэзского дворца (это потом подхватит Ван Дэйк).

Портрет маркизы Бриджиа Спинола Дориа, 1606г, Вашингтон. Как правило, в полный рост, монументальный (что подчеркивает и архитектура). Композиционно выстроены, присутствуют личные качества человека (не буквальные). Архитектура подчеркивает скульптурность портрета. Нет движения, все застыло. Здесь и местная итальянская, и испано-фламандская более ранняя традиция. Есть и искренность, и его симпатия. Вся генуэзская колония хотела, чтобы он их писал. Интересно, что она почти не уровне с капителями, хотя колонны явно мощные.

В 1608г он стремительно возвращается во Фландрию (это декабрь), мать скоро умирает. Возвращается в Антверпен (столица). От 16в город сохранил гуманистическую атмосферу, это еще и центр религиозных изданий, но всю жизнь метал от Италии. Он вскоре становится придворным художником эргцерцогов нидерландских в Брюсселе. Пишет портреты Эрцгерцога и его жены Изабеллы (интересно, что она тоже на фоне колоннады, которая меньше ее). Это типично репрезентативны портреты, блистательная роскошь, великолепная живопись. Соединяет принятую форму придворного портрета (достоинство и прочее). Изабелла написана лучше, у мужчины какой то общий фон и красное сияние за ним.

Официальный патронаж церкви способствовал развитию алтарной барочной живописи. Этого не было на севере. Создались условия для развития огромных алтарных триптихов. Все в традиционном понимании алтарных образов. Во 2п 16в художники антверпенской школы украшают храмы после иконоборческих восстаний, продолжают развитие алтаря вплоть до Рубенса, до начала 17в.

Воздвижение креста, 1610-1611г, Антверпенский собор. Алтарь – порождение католической культуры, область распространения – юг (у Босха его развитие дошло до морализаторства). Заказ от церкви святой Вальпургии, нужен новый алтарь, должен высоко висеть, это триптих, к нему 19 ступеней (сразу господствующее положение). Рубенс выполнил Воздвижение креста (Христос уже на кресте и его устанавливают). Уходит от традиционной схемы, когда каждому сюжету своя створка. Сюжет 1, но группы все равно разделены, но пейзаж один, единая схема. Он хотел соединить реальную архитектуру и изображенную, на южной стороне хора окно, это источник света (реальный), учитывает – свет в картине справа. Справа на створке сцена, где изображены солдаты и два разбойника (красивая лошадь, на фоне неба). Мощная фигура (уже), активное действие, преобладание физической эмоции. На левой попытка сосредоточиться на эмоциональной реакции (на фоне скалы). Там в основном женские фигуры (Богоматерь, женщины и Иоанн), тихая сцена. То есть и в плане внутреннего содержания разная интерпретация. В центральной композиции диагональ левый верх-правый низ, есть ощущение, что это натянутый лук, который вот вот выстрелит, фигура Христы выделяется светом и цветом. Здесь есть римские, античные мотивы - мощные, яростные фигуры палачей, есть напор. Умение не только изобразить мощную пластику, но и человеческую ярость. На темных одеждах мерцающие пятна цвета, нет прямого подражания Караваджо (у того подвальный свет и глубокая религиозность, а у Рубенса жизненность), но понимание его нового искусства очевидно. Чувственная, земная трактовка Христа, но она не противоречит церковным и нашим человеческим представлениям о той драме, которая здесь происходит.

Снятие с креста, 1610-1611г, Антверпенский собор. Это вторая композиция, здесь диагональ право верх-лево низ (падающая). Как и в предыдущей, локальные цвета (характерно для периода, с 1620х начнется тональная нюансировка). Это сложная религиозная живопись, прослеживается слияние религиозного и человеческого. Триптих спокойнее, рассчитан на внутреннее прочтение, печаль. Не мертвое тело, а все же классические формы. Традиционная иконография - каждый фрагмент на своей доске - левая: Встреча Марии с Елизаветой. Классическая архитектура, кесонированные цилиндрические своды, классические антаблементы, современные одежды (шляпы). Право: Пренесение во храм (Симеон и младенец). Архитектурные элементы – композиция устойчива. Фигура мертвого Христа на фоне белой пелены. Это абсолютное принятие классической формы. Все классическое усваивается и превращается в его индивидуальную манеру. Эмоции выражена в группе женщин (у ног Христа), прикосновение его мертвой ступни к плечу Марии Магдалины. Есть понятие его чувственности. Здесь она если не сакральная, то сокровенная. Не смотря на очень белую пелену, вся композиция очень темная. Пластика фигур, их рельефность, но и сама живопись несколько плоскостная, рельеф только при помощи светотени. Темный фон с широкими полосами света. Колорит не отличается разнообразием, рассчитан на просмотр издалека.

Около 1614-1615г он начинает работать над группой охотничьих сцен. Эту тему разрабатывал и в 20е. Как правило, частные заказы. Это старая традиция, из шпалер. Эта тема у Рубенса обретает динамику и непосредственность. Всегда присутствует человек, который находится в центре события (не обязательно в центре композиции). Сюжеты могут быть разными - мифологические (Охота Дианы/охота на Оленя – люди с 2ст, животные в центре). Это подготовительные эскизы, важны, тк рисунки самого Рубенса. Потом эти холсты он привозит в Мадрид в подарок. Охота на львов, людей больше. Безграничная (а главное правильная) фантазия, обобщение, проникновение в суть, вряд ли он видел все своими глазами. Есть момент преувеличения, что увеличивает выразительность. Диагональная композиция, есть убитые и раненные, эмоции зашкаливают. Охота на кабана, 1615-1620г. Много природы, все персонажи как бы устремляются к единому центру, хотя он не является композиционным. Даже сами стволы деревьев извиваются в общем направлении. Композиция втягивает всех в центр.

Когда возвращается в Антверпен, потихоньку начинает устраивать дом. Он отражает его гуманистические интересы. Декорирует фасад скульптурами, рельефными бюстами, пишет картины гризайлью на стенах, арки похожи на Джулио Романо (в общем, Италия его не отпускает). Он начал собирать коллекцию антиков, ему было попроще, хотя в это время уже было очень сложно этим заниматься, никто не хотел продавать. Он был самым значительным собирателем на севере, построил отдельное здание и собрал хорошую библиотеку, дружил с антикварами, учеными, гуманистами. Его увлекали идеи неостоицизма (качества вера и самообладание он выделяет, понимает и старается жить именно так).

Липсий и его ученики. Раскрытые тюльпаны и бутоны (живые братья и мертвые) – стоицизм+ религия (Липсий создал философию для современной жизни). Есть элементы репрезентативности. Бюст в ниши на стене, остальные вокруг стола (тоже выделяется учитель), 2е смотрят на нас.

Пьяный Геркулес, 1611г, Дрезден. Мифологическая история, эту картину он очень любил, не расставался до смерти. Здесь есть обращение к античности, но здесь языческое восприятие, нет ничего героического. Но есть и дух Фландрии - еда, выпивка и все такое. Его поддерживают паны и женщины с козлиными ногами. Из римского античного рельефа.

Вакханалия, 1615г, ГМИИ. Композиция как цепь импульсов. Через интервал есть ощущение пульсации. Грубая чувственность. Напряжение внутренних природных, несколько постыдных сил. Все козлоногие, диагонали уравновешиваются (на 1п женщина, младенец сосет грудь).

Купидон с луком, 1614г. Он абсолютно копирует Пармиджанино, только добавляется красная ткань между крыльями.

Прикованный Прометей, 1611-1612, закончена в 1618г. Эта корпоративная живопись, ранний пример сотрудничества фламандских художников (орел изображен Снейдерсом).ось левый верх=правый низ, разворот почти на зрителя.

Битва амазонок с греками, 1618г. 2е десятилетие 17в – наибольшая классичность (больше простоты и благородства, но действие остается драматичным). Действие бурное, перегруженая композиция (с цветом, и фигурами), кровопролитие на мосту. Трагедия и при помощи техники - мазки каскадами. Избыток деталей уходит, если смотреть на саму красоту живописи, на колористический строй, на гармонию (живописную). Все это разрушает впечатление переизбытка, излишества. В эти годы его живопись начинает меняться, она создает ощущение тончайшей, прозрачной плоти, богатство колорита.

Большой Страшный Суд, 1615г. Для иезуитской церкви в Мельбурге, большое полотно (6м). Все заполнено обнаженными телами, справа грешники, слева прощенные (разницы почти нет, только справа больше падающих фигур). Он все таки не погружает зрителей полностью в суд, уводит. Левые тела воспаряют ввысь, а композиция намеревается закольцеваться. С другой стороны, это и иезуитский позитивизм (можно получить индульгенцию за деньги), можно найти легкое спасение. По центру пространственный прорыв. Слева и козлоногие.

Похищение дочерей Левкипа, 1617г. Ближе к 20м уже не локальные, а тональные цвета, увеличивается прозрачность красочного слоя; все становится светлее легче. Композиция опять закручивающаяся, как центрифуга. В женских телах потрясающая карнация, абсолютное ощущение живой кожи. Блеск Рубенса основан на белизне грунта (белый не дает иллюзию глубины, что дает темный грунт). Тонкие мазки тоже фламандская традиция, как и белый грунт.

Персей и Андромеда, 1620-1621г. Момент зарождающейся любви - нежное прикосновение к ее руке. Он здесь работает маленьким мазком. Что касается прозрачности красочного слоя. Для них словно исчезают все вокруг.

Эскизы: здесь особенно видно использование лессировок, в 20е тональные соотношения - это вершина его мастерства. К н30х - он ведущий мастер испанских Нидерландов. Его репутация при европейских дворах растет, получает огромное количество заказов. Работала студия, а он проходил рукой мастера.

Цикл Марии Медичи. В н1622н он уезжает в Париж, картины Люксенбургского дворца, цикл еще и прославляющий ее мужа Генриха 4. Возвращается в Антверпен и делает абоцетти. Это эскизы масла на доске, гризайль. Рисунок графитом, коричневая легкая масляная краска и высветление бликами. В 23г он привозит готовые холсты, некоторые попозже доделывает. В задачу входило показать героические деяния Марии Медичи, которых не было, для него это новая тема. Но выход он находит. Он соединяет незначительные события из ее жизни (исторически не значительные) и одевает в аллегорические одежды. Прибытие в Марсель (она наверху, внизу персонажи, аллегории воды?).

**Портреты**. Вообще, портрет занимает низшую ступень в жанрах, но 17в дает большое поле для его реализации, это время самоуглубления, психологизма, вход во внутренний мир. Величие выражается и в пафосе, и в самоуничижении - это реликсия, что важно. Страсть и настроения не разрешаются, остается внутреннее напряжение. Он интересуется классикой и идеализацией, но не уходит от жизненных реалий. Персонажи его картин исторических и мифологических часто списаны с близких ему людей (это не редкость), также, как и его портреты, они являются отражением времени. Лучшее, что им создано в этом жанре - это портреты его близких (2х жен особенно). Глубина психологической характеристики, передача сверхличной жизненной энергии (и идеализация, и чувственная убедительность).

Когда он возвращается из Италии, он женится на Изабелле Брандт. Пишет Семейный портрет, 1609г. Они счастливые, молодые, в элегантных одеждах, в саду на фоне жимолости, соединение рук. Это символ супружеской верности. А 17в - это еще и время жестов. Это репрезентативный портрет. Точка зрения снизу (возможно висел над камином). Но для репрезентативного портрета он необычен. Обычно не изображается такая неофициальная ситуация и открытое и обоюдное расположение супругов друг к другу. Есть и крупный масштаб портретов, и монументальность.

Изабелла Брандт, есть и портрет, и рисунок. Его рисунки потрясающи, это первое впечатление - непосредственность, прямой взгляд, любовь. Рисунок 22, портрет 25, а в 26г она умирает. Так как это близкий человек, это портрет не только живой, но и интимный. Лицо проработано и цветом, все остальное намечено; у нее вытянутые острые черты, уточка фейс.

В 1630г он женился на юной Елене Фоурмен (ему 53г, ей 16л). Он ее обожал. Портрет Елены Фоурмен. Парадный в рост, сидит, в свадебном платье, все атрибуты официального портрета. Все равно, все репрезентативное не перекрывает внутреннюю, молодую живость и юность, будто чуть заваливается в лево (качается на стуле?).

Портрет Сусанны Фоурмен (сестра), он ее часто изображал, а еще вставлял в исторические композиции. Она больше похожа на Изабеллу, тот же тип лица, а Сусанна пухленькая.

Елена Фоурмен с детьми, 1636г. Эта работа собирает всю мощь его живописного таланта. Они прописаны, а фон намечен, богатейшие оттенки переходов, хотя не закончена.

Портрет графа Арундела, Томаса Ховарда, 1629-1630г. Очень влиятельный собиратель из Англии. Обычно его изображают на фоне его антиков, а здесь он воин, рыцарь, в латах. Низ написан другой рукой, только верх вместе с лицом от Рубенса. Где то контуры немного растекаются, но это было у Рубенса в 30е. Кто то говорит о влияние Тициана, может оно есть. Но Рубенс копировал большое количество работ Тициана, когда он был в Испании, более 30 копий.

Автопортреты. Есть более молодой, а есть 1639г. Он не скрывает следы ухудшения состояния, он опирается на шпагу (символ принадлежности к аристократии, дарует английский король), но он еще и болен подагрой. Колорит сумрачный, темный, блеск уходит. Это характерно для 1630х.

Банкетингхаус, Уайтхолл, Лондон. Для короля он выполняет проект декорирования. Приезжает в Англию в 29-30г, уточняет планы проекта. В Белом зале он украсил потолок, там очень сложный плафон. Вход с юга, на севере трон. Потолок разделен на 9 частей, в центре три главных холста, там тоже аллегорическое прославление правления Якова 1, косвенно он возвеличивает и Карла 1 (сын Якова, правящий монарх). Там по сторонам прямоугольники, а в центре овал. С собой он привозит около 15 эскизов. Мирное царствование короля Якова 1, это видимо единственная работа, которую он сам сделал в Англии, остальные писал в Антверпене. Яков на том самом троне, фланкирую его соломоновы колонны, окружен аллегорическими фигурами (мир, изобилие, Меркурий, Венера и тд). Основа всего – аллегория.

Бедствия войны, 1637-1638г. Для подобных картин предполагается образованный зритель, он очень четко все понимал, был образованным (Бодрова зачитывала кусок его собственного описания). Хорошо знать, но в принципе, это не так обязательно. Даже просто его живопись захватывает. Все – порыв слева направо.

Вакх, 1640г, ГЭ. Лицо берет от римского императора Вителия (он так часто). Для каждой эпохи, для каждой культуры есть своя античность. В данном случае, это такое языческое понимание (в его религиозных картинах другая разработка). Здесь земной, чувственный вариант. Он обнаженный, обвислый, немолодой – жуть. Утрированность.

Пир Венеры (Влечение сердец), 1630е. Это его представление о воссоздании некоторых тем из образов Филастратов. Это работа блистательна по живописи, с наибольшей степени соотносится с Тицианом (дань восхищения и уважения). Воссоздает дух античного мира, как он его представляет. Статуя Венеры в центре, от нее расходятся внизу н 2 гр и вверху, в основном путти – большая наполненность. Атмосфера общей любви.

В 30е у него появляется новая тема - Сад любви. Существует три версии этой композиции, из Прадо лучшая. Название дано в 18в. В центре три женщины, идентифицируются как три грации (многими, но вообще интерпретаций масса), либо они воплощение мифологической компании Венеры. Есть портик (колонны муфтированные, на Джулио Романо похоже). Есть несколько групп, Церера, Венера на дельфине (вроде скульптура, но тоже в композиции, дельфин - символ скорой нестерпимой любви). Но одновременно слева пара - считается, что там сам Рубенс с Еленой Фоурмен (она со спины, он ее как бы подводит, а сзади ее подталкивает амур). Хортус Конклузус - закрытый сад, символ непорочности, это еще идет из средневековья, то есть тема старая, но понимание новое. Есть и аркадианский пейзаж - Италия его не оставляет. Они идут навстречу группе, а та слабо поднимается по диагонали (от сидящих к стоящим).

**Пейзаж**: в 1630е принимает меньше заказов, удаляется от двора, произведения интимного характера. Пейзажа немного в отдельных композициях, много в исторических. Поселяется в замке Стен, пишет пейзажи для себя.

Пейзаж с радугой, ГЭ. Воображаемый, но элементы натурных зарисовок. Развитие пейзажа после Брейгеля (густой лес). На 1п люди, это просто отдых, они не связаны. Но вот горизонт опять не ровный, будто закручивается. Интересуется работой света.

Осенний пейзаж. Поздний, тут уже намек на всеобъемлимость, даже горизонт изгибается как земля. Проторомантическая атмосфера, много реальных мотивов, гармония, человек в природе. Идеалистическая пастораль как источник. Мощь и размах природы, проявления героического начала.

Кермесса. Огромное количество людей в бескрайней природе, обилие непристойностей, праздник.

Шубка (Афродита). Голая Фоурмен, прикрывается, жутко толстая, попытался выразить страсть, символ земной любви.

Санта Мария Валличелла. В к1606 поручен алтарный образ, это в Риме (так называемая Кьеза Нуова). Мадонна с младенцем, Григорием Великим и святыми. Нарисовал, привез, а оказалось, что плохой свет, блики, ничего не видно. В 1608 заменяет картину, теперь на шиферной доске, изменяет и композицию. А первоначальный вариант воздвиг над могилой матери.

**36. Ван Дейк**

**Антонис Ван Дэйк**, 1559-1641. Из семьи богатого торговца тканями, 71 и 12 детей, в 10л отдают романисту Хендрику ван Балену (мифологические темы). Первый шедевр Антонис написал, когда ему было 14л: Портрет 70-летнего старика (вундеркинд). С 1615 собственная мастерская, где он вместе с рядом молодых художников создал серию «Головы апостолов». Не был прямым учеников Рубенса НО работал в его мастерской (1618-1620 или с 1578, тк ему было 19л). В живописи все начинается с Рубенса НО Рубенс раздваивается между Ван Дейком и Йордансом. Главные вещи – портреты, там утонченность от Рубенса (огрубленная чувственность уходит к Йордансу). Из Антверпена уезжает в Лондон. В 1621-27 в Италии; 1628-32 в Антверпене; 1632-41 – Лондон (придворный Карла 1). Помимо портрета писал религиозные и мифологические картины. Техника не лессировками, а корпусным мазком (отходит от наполненность, мощи, избыточности форм), избегает аффектации. Гибкие грациозные фигуры, изысканность и чувство меры.

Пока работает у Рубенса, пишет Иеронима, Пьяного силена (не радость пьянства, а похмелье)– тут ильное влияние мастера, но образы более вялые, нет рубенсовской экспрессии, полноты чувств, стремится к повышенной и обычно внешне понятой выразительности, что придает некоторым его полотнам оттенок надуманности (Мученичество Себастьяна).

**Портрет**: человек приподнят над повседневностью; внутренне облагороженный, лишен отпечатка заурядности. Стремится показать духовную утонченность. В лучших портретах, не впадая в поверхностную идеализацию, создал жизненные и типические образы, обладающие вместе с тем своеобразной поэтической привлекательностью. 1620е – едет в Англию, сразу в Италию, там в Генуе (аристократическая республика, тесные связи с Фландрией), становится популярным портретистом. Знакомство с живописью венецианцев обогащает композиционные приемы мастера, его палитру.

По возвращении Ван Дейка на родину начинается второй антверпенский период его творчества (1627—1632). В это время Рубенс уезжает в длительную дипломатическую поездку, и Ван Дейк становится фактически первым художником Фландрии. С 1630 он придворный художник эрцгерцогского двора. В это время множество алтарных образов для различных фламандских церквей, а также картины на мифологические сюжеты. Но, как и прежде, его главным призванием остается портрет.

Острота характеристики присуща и офортным произведениям Ван Дейка, которые составили изданную в 1627 «Иконографию» (сборник офортов) портретов известных современников (из ста изображений собственноручно мастером сделано 16, для остальных он давал предварительные эскизы).

Семейный портрет, ГЭ. Идея Рубенса НО не молодожены, а семейный. Иные акценты, менее выражена эмоциональность, человеческая природа, а не тонкая эмоция. До отъезда в Англию = в сюжетных композициях сильное влияние Рубенса. На фоне красной ткани, между ними младенец, фона почти нет, все пространство под фигуры.

Пьяный Силен. Композиция типично от Рубенса НО виден отход от рельефности, пластической наполненности.

Святой Мартин и нищие. Это поститальянский период. Блестяще построена композиция, грация + изящество, в фигуре нищего – Рубенс.

Коронование тернием. Очень тщательно разрабатывает композицию, а не только детали, но и детали потрясающе проработаны (от Караваджо).

Портрет маркизы Елены Гримальди, 1623. В 1621 жил в Генуе: тип генуэзского портрета Рубенса. Этот напрямую ориентируется на рубенсовский портрет Бридии Спинолы Дории, только она чуть дальше от зрителя – большое природного окружения. Еще уходит абсолютная статичность, появляется легкое движение. Легкость и воздух соответствуют духу Веронезе и Тициана. Он был в Палермо (Генуэзская колония), но не был пленен античностью (античность не интересует). Продолжает писать портреты генуэзской знать.

Портрет Жака Ле Ро, 1628-1632. Это **2й антверпенский период**. В 1624 был на Сицилии, когда возвращается, становится придворным герцогини Изабеллы (восстанавливается фламандская непосредственность; уходит генуэзская идеализация; излишняя репрезентативность). Персонаж сидит лицом на зрителя, репрезентативность есть. Сочные краски, полнота цвета, прописанность деталей (меховая оторочка). Смотрит куда то выше зрителей.

Отдых на пути в Египет. Дань Тициану, пишет широко. Диагональ с левого верха. Иосиф смотрит на младенца, тот засыпает на руках у Марии, та смотрит в сторону Иосифа, но не на него. Опять же они главные, природы мало.

Автопортрет. Есть несколько, как правило, он молодой. Есть что то романтическое.

Офорты. Гравированная современность: монархи + философы + художники. Отход от репрезентативной портретности.

**Английский период**, 1632-1641г. Карл I любит искусство (ценит Тициана), много портретов аристократов. Изысканность + фламандская непосредственность.

Портреты Карла. Глубокое понимание модели.

В некоторых, особенно ранних произведениях сохраняет еще силу своего дарования. Ярко выраженный аристократизм образов сочетается с эмоциональной и психологической утонченностью: портреты Филиппа Уортона, Мери Расвен (ок. 1640; жена), Томаса Уортона, ГЭ. К выдающимся произведениям Ван Дейка английского периода принадлежит и портрет короля Карла I (ок1635; Лувр). Среди многочисленных портретов Карла I, написанных мастером в традиционных приемах, это полотно выделяется особой оригинальностью замысла. Принципы парадного изображения выявлены здесь не форсированно, как во многих других вандейковских портретах, а как бы смягченно, в более интимном истолковании, которое, однако, благодаря блестящему мастерству художника отнюдь не идет в ущерб представительности модели. Король изображен на фоне пейзажа в изящно-небрежной позе; позади него слуга держит породистого коня. Изысканной красотой отличается насыщенный прозрачными серебристо-серыми и тускло-золотистыми оттенками колорит портрета. Образ Карла I само воплощение элегантности и аристократизма, опоэтизирован Ван Дейком, и вместе с тем здесь очень тонко передана внутренняя сущность этого человека, надменного и слабого, легкомысленного и самоуверенного, обаятельного кавалера и недальновидного монарха. Он же написал и Карла 1 в трех ракурсах (такое есть и у Решелье), на фоне мощных туч.

**37. Йорданс**

**Якоб Йорданс**, 1593-1678, Антверпен. Сын зажиточного антверпенского купца, всю свою жизнь провел там. Обучение (с 1607) у Адама ван Ноорта не оказало большого влияния на художественное развитие Иорданса. Теснее других он был связан с реалистической традицией старонидерландской живописи. Из современных итальянских мастеров он более всего ценил Караваджо. Признание скоро пришло к молодому художнику. Уже в 1615 он получил звание члена гильдии антверпенских живописцев, а в 1621 был избран ее деканом. Само естество фламандской жизни. Не избежал избыточности. Не разделял рубенсовского античного восхищения, но знал античность (есть такие работы). Пишет в нескольких жанрах. Историческая живопись, аллегорическая, бытовая. Трактовка его бытового жанра отличается от других. Был главой гильдии Луки. Работает в студии Рубенса, но не в качестве ученика, сотрудничал. В 1638 году работает с Рубенсом, создавая цикл охотничьих сцен для лоджии Филиппа 4 (Испания), украшал амстердамскую Ратушу. Самые ранние работы сохраняют связь с к16в Нидерландов. Пожалуй, ни у кого из мастеров почвенное начало фламандского искусства не было выражено с такой принимающей подчас оттенок грубоватой чувственности силой, как у Иорданса. Этому способствовало и то, что он не посетил Италии и вдобавок не стремился к тому, чтобы приноравливаться к итальянским образцам. Произведения Иорданса даже на религиозные и мифологические сюжеты трактуются в жанровом плане, персонажи, чаще всего данные в бытовом окружении и всегда написанные с натуры, кажутся порой слишком тяжеловесными. Вместе с тем его творчество лишено черт будничного прозаизма — оно обладает особой праздничной зрелищностью и неиссякаемыми запасами жизнерадостности. Эта полнота оптимистического восприятия мира сближает Иорданса с Рубенсом. Но, в отличие от последнего, Иорданс не обладает такой силой художественного обобщения, таким гигантским творческим размахом и столь неисчерпаемой фантазией. Его искусство в известной мере более однопланово.

Посещение Богоматери родителями Иоанна Крестителя. Мария как обычная женщина, полновата, миловидна, ноне прекрасна. Сидит, нат креслом завершение (подобие конхи), пухлый младенец на руках. Она его показывает, но эмоций почти нет. Одители Крестителя перед ней, старики, на лице женщины умиления, мужчина тоже радуется, младенец Иоаннсмотрит на улыбающегося Иисуса, подает ему клетку странной формы. Под влиянием Рубенса + Караваджиские приемы. Такие формальные элементы фокусируют внимание на фигурах, но Йорданс не караваджист. Ему важна натура.

Положение во гроб. Прямое влияние утрехтских караваджистов. Здесь более сильная жанровая нота. На первый план Йорданс выносит человеческое измерение. Самого Христа не видно, опять же жизненная Мария сидит на 1п, разводит руками, не горе, а разочарование.

Портрет молодоженов. Бостон приобрел ее как картину Рубенса из-за ее высокого качества. Чистый локализованный колорит. Очерчивает фигуры контуром, но не ярко. Он стоит слева, жена сидит, но композиция сдвинута как раз влево. Тоже на фоне архитектуры – но там плющ, уже не супер монументальна, вдали грозовое небо. Мужчина с чуть приоткрытым ртом, немного утомлен. Все очень осязаемо, прописано.

В ранние годы его живопись не отличается утонченностью. Очень темные тени. Широкие мазки, излишне яркий колорит, но это не значит, что плохо. К концу второго десятилетия усложняет колорит. Значительно более сложное решение его полотен.

Аллегория плодородия. Или прославление Помоны. На 1п обнаженная девушка, спиной, чутьнаклонена, может собирается обвернуться тканью. Вообще, любил изображать обнаженное женское тело в расцвете, не девичье. В ранних его работах обнаруживается вялость, позже они обретают силу и мощь. А в самый последний период снова эта мощь уходит. Любил природу. Прекрасно додумывает эту композицию. Избегает столпотворения, хотя большая наполненность персонажами. Отсюда большая естественность. Большая индивидуализация отдельных персонажей. Убирает резкости, свойственные его более ранней палитре. Вводит простонародные типы. Сатир - известный офицер, часто подрабатывал тем что позировал. Слева мужчина (козлоногий?) будто несет связку всякого урожая, как бы переносной выписанный натюрморт. Все персонажи буквально на кромке холста, слева виден горизонт – он очень сильно внизу. Хотя из-за наполненности, этого не чувствуется. Все в едином гармоничном колорите.

В творчестве Йорданса выделяются картины которые относятся к бытовому жанру. Но бытовой жанр Йорданса специфичен. Низкий жанр. Искусство светское, развивается по путям, которые были намечены в 15в, но утрачивает свой аристократизм. Появляется тенденция к демократизации. Сохраняется традиция к жанризованной аллегории.

Ярче всего своеобразие творчества Иорданса проявляется в тех полотнах, в которых преобладают жанровые мотивы. Он охотно черпал сюжеты в народных пословицах, баснях, поговорках, метких и полных лукавого задора. В творчестве мастера существовало несколько любимых тем, к которым он неоднократно возвращался. Особенно любил бюргерские семьи, то беззаботно пирующие за праздничным столом, то собравшиеся вместе для семейного концерта. В изображении этих сцен отразился жизнерадостный дух традиционных народных празднеств. Если в творчестве Рубенса темы и образы подобного характера отличаются чертами более высокого художественного обобщения, то в картинах Иорданса сильнее выражены жанровые элементы. Среди сюжетов, к которым он неоднократно возвращался, было изображение праздника «бобового короля». Праздник отмечался в тот день, когда, согласно легенде, короли пришли поклониться младенцу Христу. Тот из присутствующих на пирушке, у кого оказывался кусок пирога с запеченным в него бобом, становился королем праздника.

Сатир в гостях у крестьянина, ок1620, Мск. Много повторений, теплый колорит, в интерьере, но фона опять же не видно, все пространство занимают люди. Абсолютно жизненно, сатир что то рассказывает, крестьянка очевидно с ним в полемике (ее рука раскрыта, на краю стола). Вообще стол очень маленький, он не главное. Торчат из под него пятки хозяина. Сатир – если бы не был на козлиных ножках, то мы не отличили бы его от крестьян. Темой этих картин были басни Эзопа. Мораль – обман и непостоянство. Есть еще вариант Сатира в гостях у крестьянина. Там сцена чуть издали, не так приближена, хозяева почти старые, меньше жизненности, больше постановочности (в тч какой то неестественный петух), да и краски поярче. А еще есть вариант первого сатира, там та же схема, те же пятки, та же полимизирующая женщина сребенком. Но уже на фоне пейзажа (небо), а не в интерьере, фигуры более пластичны, выписанные, объемные, но не такие непосредственно жизненные.

Король пьет (12я ночь), Брюссель. На верху какое то обрамление, выглядит как нарисованная рама. По центру король, уже занес кубок. Тут и пьющие, и орущие (дети особенно), на 1п мать подтирает ребенка (как то уж очень не к месту), есть и волынщик. Одна диагональ многократно повторяется левый верх-правый низ, нет компенсации. Это тоже бытовой жанр, смешивается языческий ритуал и религиозная традиция. Здесь и все люди (молодые-старые, богатые-бедные). Эта картина относится к празднику Бобового короля, есть много вариаций с тем же королем и набором персонажей. Обязанности простые: достаточно часто надо было королю поднимать бокал и говорить «Король пьет».

**38. Крестьянский жанр в живописи Нидерландов XVII столетия.**

**АДРИАН БРАУВЕР** (1605-1638). Родился в семье ремесленника. Юношей он уехал в Голландию, где, возможно, учился в Гарлеме у Франса Хальса; работал в Гарлеме и Амстердаме. Голландская живописная школа многое дала молодому художнику, но сложился он в самостоятельного мастера на родине, куда вернулся в 1631г. Специализируется на крестьянской теме. В основе – работы Питера Брейгеля. Люди становятся образцом человеческой порочности, глупости предназначены для воспитания. Это не изображения крестьянской жизни, это обобщение. Наследие невелико, около 60 картин, не датировал работы, говорить об эволюции трудно. Ранние картины – черты откровенного шаржа, гротескно уродливые лица. С годами искусство становится глубже и содержательнее. Динамичные композиции, выразительные пейзажи на заднем плане. Есть его наброски, сложно сказать, то они гротескные, но что то есть, в лбом случае, много ориентации на Брейгеля (рисунки детей), а там часто неправильные пропорции и пропорциональные соотношения (мальчик и кабан).

Постоялый двор или Игра в мяч. По-видимому, ранний образец творчества. Использует локальные тона и очень четкий рисунок. Обилие мелких, но выразительных фигур (возможно, влияние Брейгеля). Эти формальные характеристики относят к раннему стилю. Яное голубое небо, соломенная высокая крыша, на 1п мужчина на коряге спиной к нам. Тональное пастозное единство.

Картежники (Антверпен). Эволюция колорита: единая палитра 🡪 создаётся определённая атмосфера. Пишет мелко, два плана: передний - тончайшая нюансировка, переданы характеристики каждого персонажа, задний дан довольно скупо. Откровенно грубые, некрасивые, пустые лица. Нравоучительный характер: игра в карты – пустая трата времени. Вид немного сверху, пропорции несколько искажены.

Есть группы картин, ну или картины на один сюжет, с похожими композициями. Это Дерущиеся крестьяне и Праздник убоя свиней. Все вещественно, четко, но слишком постановочно, к тому же опять таки что то с пропорциями, хотя выразительная мимика. Парикмахер-хирург делает операцию на ноге, человек закинул ногу-на ногу, «врач» возится у ног, но рядом стоит женщина-мужчина в белом чурбане. Очень уж похоже на Извлечение камней глупости Босха. Такого же типа картина Операция на ноге: холодный темноватые колорит, выделяется пациент в белой рубашке. Он повернут на нас, делает «ау», но есть что то жеманное. Операция на ноге, но почему то капаются у него в плече. Опять таки фигура в белом тюрбане, но это уже уродливый мужчина.

Курильщики (ок. 1637, Метрополитен). Изображает своих приятелей, художников, в кабаке. Индивидуальность мимики, портретные черты, эмоции каждого персонажа уникальны. По сравнению с ранним творчеством – более созерцательный характер картин, более мягкий юмор. Есть некая игра, главный герой резко открыл рот, выпускает пар от сигары. Человек в черном мягко убылабается, снисхождение к дурости. Слева один приседает, подмигивает и игриво подносит палец к губам. Охристый единый колорит, но много нюансов. Сзади очевидно дверь, есть уличный проем.

Толстяк (1634-37, Гаага). Искусство переступает узкие границы морализаторства, нравоучительства. Очень маленький размер картины, свободная, стремительная манера письма. Психологизм, обращение к человеческой личности. Поднимает человека до универсального уровня. Придает крестьянскому жанру иное измерение. Лиризм, драматическая взволнованность, оттенки личного переживания. Это один человек, поясной, смотрит влево, ощущение будто не дописан, тк тона слишком сливаются, нет границ.

Вечерный пейзаж. Краски более плотные, но то же направление – вся живопись в одном направлении, мазки небольшие. Тк заказ – краски более плотные, очевидно еще и ветер, хотя само небо желто-персиковое, спокойное.

**Дэвид Тёнирс-младший** (1610-1690). Работал вместе с Браувером, ближайший его последователь, частично подражал ему, но характер картин не нравоучительный, а развлекательный. «Демократизирующий» жанр, многочисленные «Кермессе» - крестьянские празднества, многофигурные, написанные в серебристых тонах. А еще несколько Картинных галерей (после того как становится хранителем картинной галереи штатгальтера эрцгерцога Леопольда), это скучные и сухие произведения.

Крестьянин, ласкающий кухарку. Бардак, они наверное в кухне, но странное освещение, сзади все темно, там подглядывающая фигура старухи, впереди на них свет. Кухонный интерьер – картина на ту же тему, бардак, сцена приближена, все затемнено, но та же фигура выглядывающей из-за двери старушки.

Пирушка, 1644г. Просто несколько мужчин, кто то курит, кто то у стены. Совершенно нет ощущение праздника, предметный мир почти пуст. Опять же свет падает откуда то справа сверху.

Деревенский праздник. Спокойная гамма, много людей, кто-то танцует, но нет живости.

В 1640х его «демократизирующий» жанр сменился фантастическими образами: появляются черти, ведьмы, уродцы («Искушение св. Антония»). Еще он изображает забавные пустяки, сценки, в которых обезьяны представлены выполняющими различную работу в кухне или парикмахерской («Обезьяны в кухне»; ГЭ). Подобные картины, тонко написанные, приятные по колориту, также полны анекдотической занимательности.

В конце жизни, вновь обратившись к крестьянскому жанру, Тенирс совершенно отходит от реалистических традиций фламандского искусства, создавая сценки в духе пасторалей и галантных празднеств 18в. Концепция темы низкой жизни у Тенирса более мягкая и более благопристойная, чем у Браувера. Он не ограничивался крестьянским жанром, писал бытовые сцены с животными, кладовки с натюрмортами.

**39. Фламандский натюрморт.**

Элементы натюрморта впервые появляются в средневековых манускриптах или в качестве атрибутов в религиозны картинах. Независимым жанром натюрморт становится только к к16в. В 17 веке натюрморты во Фландрии достигают колоссальных размеров и украшают дворцы фламандской знати. В противоположность интимному голландскому натюрморту фламандский натюрморт граничит с сюжетной композицией. Изображаются близкие к бытовому жанру сцены в лавках и кухнях; среди бесконечного изобилия предметов теряются человеческие фигуры. Жизнерадостный характер искусства Фландрии проявился в натюрморте с особенной силой.

**Франс Снейдерс** (1579-1657г). Он был около года в Италии (1608-9г), уже в Антверпене присоединяется к братству романистов. Первые натюрморты он пишет еще до поездки в Италию и до тесного контакта с Рубенсом. Причем они написаны в духе Питера Брейгеля Младшего, небольшого размера. Они профессиональны, но слегка засушены. Дары природы громоздятся на столах, и кажется, лишь рамы картин ограничивают это бесконечное изобилие. Из общего оливкового тона выделяются звучные пятна белого, синего, особенно красного (омары, мясо, ягоды). Некоторая хаотичность построения натюрморта Снейдерса подчиняется единой цветовой композиции, создающей впечатление законченного декоративного целого.

Фруктовый натюрморт с белкой, кабинетный размер, вид сверху. Работал над такими кабинетными где то в 1620е, тогда популярны. Свою композицию строит более ритмично, использует живые контрасты светотени, колорит насыщен (по сравнению с ранними мастерами), его манера мягче. Пространство заполнено, но не переполнено, хотя некоторые предметы не влезают в раму. В карзине с фруктами сидит белка.

В это же время он начинает писать натюрморты большого формата, это изобилие фруктов (но не избыток). По старой традиции еще иногда изображается слуга в интерьере, это тип натюрмортов в кладовой. Со временем, фигуры появляются все реже и реже.

Рыбная лавка. Особенно популярны его лавки. Подобными натюрмортами характеризуется уже истинный Снейдерс. Они не только репрезентативные, но и монументальные. Подобные вещи могли использоваться как ковры. Композиция: горизонтальная линия (как и холст), разделяет картину на две части, усиливается эмоциональность. Ритмическая организация композиции, за счет усиления горизонтальной линии. Часто приходит в голову разговор о фризообразности. Декоративность присутствует, но усиливается не только за счет цвета, но и за счет светотеневой моделировки. Что касается живописного мастерства, но это тоже продолжение нидерландской традиции: светящиеся жемчужные, серые, разные градации. Есть и локальные тона, все же это большая работа. Со всей тщательностью пишет каждый предмет, однако прежде всего он видит натюрморт в целом, стремясь к всеобъемлющему изображению богатства природы.

До смерти Рубенса они вместе сотрудничали. В своих лучших работах Снейдерс использует тонкий красочный слой, переходы, тона. В отличие от Рубенса его стиль в большей степени описательный. Снейдерс очень натуралистичен в наблюдениях за животными, Рубенс все таки схватывал общую картину.

Не был сосредоточен только на натюрмортах, он также делал и охотничьи сцены. Если появляется человек, то его фигура маргинальна, а вот у Рубенса человек в центре. Для создания больших охотничьих сцен он нанимал помощников (например, Охота на кабана).

**Ян Фейт**. Точно работал в студии Снейдерса (около 2х лет), может у него и учился. Много путешествовал (8л). Когда возвращается в Антверпен, он пишет животных и дичь. Он переносит охотничьи трофеи из помещения на открытый воздух. Его интересует взаимодействие света, пытается его по разному передать в разное время суток. Еще он любит сочетание убитого и живого. Пишет свободнее и шире, оперение передает быстрыми, свободными мазками. В целом, он более изыскан и сдержан (нет резких цветовых сопоставлений, прекрасно лепит фигуры пластически, к тому же, пластика соединяется и с окружающей средой). Но он часто переносил элементы из натюрморта в натюрморт (так все часто делали). Хотя у него нет того блеска, который был у Снейдерса. Фейт не стремится к созданию произведений мощного монументально-декоративного размаха. Его натюрморты — это замкнутые станковые картины, более интимные, строгие в выборе предметов, обладающие четкой и компактной композицией и редкой красотой колорита.

**Ян Давидсен де Хем**, 1604-1683/1684г. Это нидерландский мастер, к своим мастерам его относят и голландцы, и фламандцы. Он оказывает влияние на развитие натюрморта как фламандского, так и голландского. Он один из наиболее влиятельных и совершенных мастеров, которые писали натюрморты в 17в. Родился в Утрехте, где то до 1626г его работы неизвестны. В 30е он переезжает в Антверпен, потом опять едет в Голландию (Утрехт, Лейден).

Натюрморт с книгами. Типично ученый натюрморт, типичный лейденский. Чуть ли не монохромный.

Когда жил в Антверпене, на него производят впечатления банкеты столы, работы Снейдерса. То, что он пишет во Фландрии, существенно отличается от того, что он писал в Голландии. Он не прерывает связи с голландцами, даже когда работал во Фландрии, его работы были везде широко известны. Фламандский натюрморт – большой по формату, обильный по наполнению. Его наиболее важное изобретение – «пронг стиль», шикарный тип натюрморта (большой масштаб, включает изображение большого богато накрытого стола на первом плане, пейзажную перспективу, занавес). Роскошному типу натюрморта потом будет подражать вся Европа. «Пронг» - в переводе то выставленный напоказ.

Банкет с раковинам и музыкальными инструментами, 1642г. Это самый большой из его пронк натюрмортов. Блистательно передает структуру, фактуру предметов, то есть живопись великолепна. Стол на первом плане – близкая точка зрения, чтобы всю роскошь можно было бы хорошо рассмотреть.

А **Ян Брейгель Старший** рисовал цветочки.

**40. Групповой портрет.**

В Нидерландах 16 в.- групповой портрет существовал в 2 видах – члены сообществ иерусалимских паломников и стрелковых гильдий, и семейный портрет (Фландрия).

В Голландии 17 в. развивается корпоративный групповой портрет – 3 типа:

- Портреты стрелковых рот - поясные, банкеты и в полный рост (Амстердам)

- Портреты регентов или попечителей богаделен, госпиталей, приютов (сюда же могут быть отнесены портреты цеховых старшин)

- Анатомии, портреты ученых.

Каждый вид имел свои устойчивые традиции. В Голландии, по существу, не знавшей монументальной живописи, групповой портрет оказался наиболее «монументальным» жанром.

**Ян СКОРЕЛЬ**. Иерусалимские паломники (1527-29, Утрехт). Нет фона, вкладом Скореля является пластическая форма. Абсолютная статичность, ощущение 12 отдельных портретов, собранных вместе, хотя есть намёки на диалог между отдельными фигурами. Чёткий ритм, одинаковый поворот (в основном, все таки есть повороты на зрителя), практически одинаковое расстояние между головами 🡪 мотив бесконечного, церемониального шествия.

**Дирк БАРЕНДСЕНН**. Амстердамские гвардейцы. (1562 Рейксмузеум). Персонажи в гражданской одежде, практически никаких указаний на то, что военные (только возможно стрела в руках одного из персонажей – на то, что это стрелковая рота). Поясное изображение. Попытки создать ощущение, будто персонажи сидят за небольшим столиком (1 ряд), над ними возвышается 2 ряд персонажей, но это не четкие ряды, кажется, что они стояли в кружке, а тут их сфотографировали сверху. Композиция по-прежнему носит отпечаток искусственности, будто собрали отдельные портреты в один, как и у Скореля, однако здесь более разнообразны повороты, столик 🡪 указание на конкретную обстановку, попытки объединить персонажей одним пространством. Взгляды не все обращены в сторону зрителя; попытки создать диалог.

**Корнелис Антониссен**. Регенты амстердамской гвардии. (1533, Амстердам).Та же типология: поясное изображение, но уже конкретно сидящие за столом, за ними 2 ряд,. Более насыщенное предметами изображение: стол с элементами натюрморта, алебарды в руках, окно 🡪 более конкретное пространство.

**Корнелис Кетел**. Гвардейцы капитана Дирка Якобсена. (1588. Амстердам). Изображение в рост, огромное по размеру 🡪 парадный характер. Гвардейцы изображены в парадных одеждах, с пышными воротниками, вышитыми перевязями, с оружием в руках. Фигуры по бокам обрезаны, нет изокефалии, четкой выстроенности, ощущение случайно выхваченного кадра.

**Герард Тер Борх**. Ратификация мюнстерского соглашения 15 мая 1648 года. Изображение исторического события, трактованное как парадный портрет всех его участников. Маленькая по размеру картина. Персонажи даны в конкретном пространстве комнаты, очень плотно сгруппированы, у некоторых торчат только макушки. На 1 плане – конкретное действие, собственно подписание договора, однако на фоне многофигурного группового портрета оно проходит практически незаметно. Все персонажи статичны, даже те, кто не обращён к зрителю.

**Корнелис ван дер Ворт.** Регенты амстердамской богадельни (1618, Амстердам, Исторический музей). Обращение к типам Антониссен и Баренсденна: поясное изображение будто за столом. Однако здесь гораздо больше динамики, разнообразие жестов, поворотов, нет четкого выстраивания фигур по рядам. Жесты и взгляды довольно хаотичны, нет конкретных диалогов персонажей между собой, они будто обращаются куда-то в никуда, непонятно к кому, каждый занимается своим делом. Снова уход от конкретного пространства, мы не можем понять, где именно они находятся, очень условный темный фон.

**М. Миревелд**. Анатомия доктора Виллема ван дер Меера. 1617, Делфт. Групповой портрет ученых-анатомов. Тот же тип поясного изображения за столом, труп как элемент натюрморта. Люди толпятся перед столом, касаясь друг друга головами (прямо как мы на Евангуловой, но выглядит довольно условно и неестественно). За своеобразными «оградами» из костей толпятся любопытные, не имеющие отношения к ученому сообществу.

**Франс Хальс (1582\83 – 1666).** В выполненных Хальсом групповых портретах, лучшими из которых являются портреты офицеров стрелковой роты Георгия 1627 и стрелковой роты Адриана 1633, с исключительной яркостью показаны представители бюргерских кругов, принимавшие активное участие в борьбе за независимость. Это сильные, жизнерадостные люди, полные неукротимой энергии. Чаще всего мастер изображает их во время веселой пирушки — этот мотив подчеркивает свойственное хальсовским персонажам настроение жизнерадостности. Они опять же будто выхвачены: занимались своим делом, тут их позвали, они обернулись. Есть элементы пейзажа.

Групповые портреты стрелков, принадлежащие другим голландским живописцам, нередко страдали условностью и неуклюжестью композиции, а сами участники сцены своей скованностью и однообразием напоминали, как тогда говорили, фигуры из карточной колоды. У Хальса же мы видим не только живых людей, чувствующих себя свободно и непринужденно, но и виртуозную группировку их в сложнейшую композицию, не нарушающую, однако, впечатления естественности и свободы. Ни одна голова не похожа на другую, не повторяется ни одно движение. В колористической гамме выделяются мажорно звучащие пятна чистого цвета — черные костюмы, белые воротники, золотисто-желтые, голубые и розовые офицерские перевязи; мазок широкий, свободный, необычайно темпераментный, но в то же время с безупречной точностью передающий пластическую форму. В ином плане решен несколько более поздний групповой портрет регентов госпиталя Елизаветы (1641), где бравурность портретов стрелков сменилась сдержанностью и серьезностью, подобающей данному виду группового портрета; колорит выдержан здесь в строгой тональной гамме с преобладанием черного, серого и белого.

**41. Хальс.**

**Франс Хальс**, ок1580, Антверпен – 1666, Харлем. Учился у Карела ван Мандерла (историческая живопись). Хальс вступает в гильдию Луки, но почти всю жизнь провел в Харлеме (важный художественный центр Голландии). Блистательный портретист. 1611– первая работа. Сначала писал однофигурные композиции, некоторые были аллегорическими. Уже в ранних работах очень подвижный, уверенный мазок, ими лепит форму. Выступил в качестве основоположника голландского реалистического портрета; группировавшиеся вокруг Хальса гарлемские живописцы в числе других голландских мастеров заложили основы национального направления в жанровой живописи. Пишет по быстро выполненному подмалевку широкими уверенными мазками краски, которые, будучи положены рядом, то дополняют друг друга, то контрастируют между собой, то, наложенные один на другой, дают неожиданный красочный эффект. Кисть отличается исключительной беглостью и быстротой, однако стихийный живописный темперамент Хальса не идет в ущерб пластической ясности образа: великолепно чувствует структуру предмета и умеет остро подчеркнуть ее. При всей широте своей живописи он не допускает ничего незаконченного, приблизительного — любая деталь получает у него исчерпывающее живописное выражение. Колорит, первоначально отличавшийся многокрасочностью и преобладанием пятен чистого цвета, приходит со временем к единой золотисто-оливковой или серебристо-серой тональной гамме.

**Портрет:** он явился подлинным реформатором. Круг портретируемых в 15-16в обычно ограничен: представители правящего класса, выдающиеся люди, художник и его близкие. Хальс сделал объектом портретного искусства представителей всех слоев общества. Наряду с заказными портретами он пишет бедных ремесленников и даже людей из низов общества, причем именно на их стороне симпатии художника; в их портретах он достигает наибольшей широты, замысла и яркости художественного воплощения. Так уже в тематике портретов проявляется глубокий демократизм Хальса (традиции эпохи нидерландской революции сохраняли свою жизненность). Вторая существенная особенность — изображение человека во всей его жизненной естественности и характерности. Отбрасывает прежние портретные каноны, служившие искусственному возвеличиванию. В его произведениях высокопоставленные заказчики держат себя так же естественно и свободно, как и простые люди; а герои из низов менее всего чувствуют себя униженными и забитыми. Это веселые жизнерадостные люди, обладающие полнотой человеческого достоинства. Наконец, Хальс вносит в портрет ярко выраженное эмоциональное начало. «Нейтральные» по эмоциональной характеристике образы у него редки, его герои улыбаются, смеются, жестикулируют, они живут, действуют. В основном творческая деятельность Хальса развивалась в трех видах портрета: в групповом портрете, заказном индивидуальном портрете и в характерных для Хальса произведениях, соединяющих в себе портретные черты с элементами бытового жанра.

П-т Якоба Зафиуса, 1611. Блестящий физиогномист. Легкость кисти. Выписывает только лицо - все остальное легко и свободно. Заказные портреты укладываются в форму: Свет всегда слева. Слева вверху вроде фамильный герб. Уголок рта будто кривится.

Женский портрет, Девонширское собрание. Освещение слева, а поворачивается вправо (характерно), поколенный. Ранние работы - застывшие и статичные на затененном фоне. Иногда вариации позы. Она застылая.

Катарина Хофтс с кормилицей. Ранний двойной портрет, отличается изобретательностью. Некоторое влияние Корнелиуса де Воса. Яблоко - связь и близость. Ракурс и непринужденность. Хороший детский портрет. Прямое взаимодействие. Усиление живописности. Девочка – мини взрослая, но эмоции у обеих уже живее.

П-т Абрахама Масса, 1626. Сближает зрителя с портретируемым, хотя тот и отвернулся. Меняет портретный жанр. Уходит от спокойной напряженности. Оживление фона. (там прорыв-окно, елки), скошенный взгляд, нет отчужденности. Изменение темперамента. Уходит от напряженности того же Миревелта. Вплотную приближается к персонажу.

Смеющийся кавалер, 1624, Лондон. Классический тип индивидуального портрета – высокое расположение, желание показать достоинство человека, некоторое высокомерие. Эта работа сверкает колоритом (хотя тут основа – серое, есть олотые детали и красноватый манжет), блистательное мастерство. Лица пишет очень гладко, перекрестными мазками воротник, пояс написан диагональным мазком. Выход за рамку холста. Мазок по форме. На рукаве - любовная эмблема. Пояс - свободная кисть, длинный мазок. Разнообразие черного особенно в позднем творчестве. Импрессионистичность. Динамичность и смелость композиции.

Юнкер Рамп с возлюбленной, 1623. Очевидная театральность, метафора «театра жизни». Гипертрофированная, преувеличенная радость. Театральная тема становится сквозной. Он чуть повернут вглубь, ближней к зрителю рукой делает активный жест (Как на тост), она с другой стороны приобнимает его и кладет голову.

Веселый лютнист (Лувр), Лютнист со стаканом вина (Лондон). Можно говорить о караваджистских мотивах через утрехтскую школу. Заимствует сам типаж шута. Соединение роли и актера. Мотив отдельного человека, выхваченного из празднества.

Вердонк, 1627. Известный персонаж, менонит. Полуразвернут, что то держит в руке. Стасческое, но задорное лицо испанские усы, лицо-карта.

Гамлет. Название позже, потому что он с черепом и в театральном костюме, традиционном для роли принца Датского (плащ, красный берет с пером). Живость, непосредственность, нейтральный фон и полное тональное единство. На порядок выше караваджистов.

Мулат, 1631-32. Жанровый портрет. Умение проникнуть в более сложные, более глубокие характеристики. Очень точная характеристика пьяного человека, который не держит черты лица. Мазок удлиняется.

Работает и на заказных портретах тоже, но не полностью там раскрывается. Там все строже. Здесь позволяет себе писать так, как хочется. В 30е пишет ряд характерных изображений детей. Многие такие работы ему приписываются из-за подражателей. Изображение ребенка важно: Дети, Шверин, Мальчик (толстый, пьет из бокала, в профиль) – в тондо, быстрый экспрессивный мазок, соответствует характеру. Очень популярна аллегорическая тема 5 чувств, когда аллегории представлялись через изображения женских фигур с атрибутами. Иногда при помощи бытовых сцен. В 30е некоторое успокоение и углубление во внутренний мир человека. Уход от театральности и развлекательности. Писал быстро, используя быстросохнущий растворитель

Цыганка, 1626, Лувр. Ее часто характеризуют как аллегорию осязания. Связь с карнавальной и театральной культурой. Изменчивость, жизнь, кипения в сочетании с абсолютной свободой. Прямое обращение к натуре. Никогда не стремится и не отягощает натуру внешним благообразием. Хитроватый надменный взгляд.

Малле Баббе, 1633-40. Возвышение безобразного до высокого художественного уровня. Это реальная женщина, сумасшедшая. Известна как «харлемская ведьма». Самое свободное творение Халса. Сова на плече не только - образ мудрости, но и безумия. Нидерландская поговорка "пьяный как сова". Шутовство безумия. Очень эмоционально. Эффект необузданности персонажа и застылости момента. Не утрачивает тонкости цветового осмысления и техники до смерти.

П-т Хейтхейсена, 1625. Живописный стиль не меняется. Это купец. Элемент гротеска. Одет в праздничный костюм. Занавес. Разбогатевший купец в образе аристократа. Его же портрет 1638. Совершенно другой человек. Элемент неустойчивости. Раскрывает характер этого человека, более углубленное внимание к модели. Все в одной красновато-коричневой гамме. Качается на стуле.

Рубеж 40х – переход к позднему творчеству. Теперь работает только как портретист. Жизнерадостность уходит, большая сосредоточенность, серьезность даже иногда элемент драматичности. Оставляет схему – слева свет, человек повернут вправо. В это время общее направление живописи в Голландии - появление более светлого заглаженного колорита. Распространение классицистических традиций. Харлемский и после амстердамский классицизм. Хальс себе не изменяет - > меньше заказов, хотя живопись становится все более виртуозной, изощренной, колористическая гамма строже.

Портрет Яспера Схаде, Прага и Портрет мужчины в черной одежде, ГЭ. Прекрасные образцы поздней живописи. В этом портрете тончайшие красочные оттенки карнации особенно выигрывают при сопоставлении с господствующими в картине основными тонами — черной одеждой, белыми воротником и манжетой и коричневато-темно-оливковым фоном. Как и у Веласкеса, черный цвет у Хальса лишен тяжести и глухости, он воспринимается именно как цвет, равный по выразительности цветам спектра и, подобно им, обладающий огромным количеством оттенков.

Портрет регентов харлемской богадельни, ок1644. В портретах 50-60х много разных характеров, психологизм достигает апогея. Сдержанность. Групповой портрет регентш Харлемской богадельни. Живопись более виртуозная. Кажущаяся монохромность. Показывает не только внутреннее состояние каждого из этих персонажей. Практически не прописаны руки. Насыщение драматизмом. Разобщенность и ощущение трагизма. Люди осознают, что жизнь руина в старости и конечна. Отстраненность от мира, как бывает у стариков и детей. Художник это понимает и сопереживает и может показать это. Остановившееся мгновение, а у Рембрандта, наоборот, продолжительность.

В этих портретах, может быть, меньше блеска, чем в хальсовских групповых композициях прошедших десятилетий, но несравненно острее раскрыты индивидуальные образы и гораздо сильнее их эмоциональное воздействие в целом. Тлением смерти веет от портрета регентш — чопорных высохших старух в накрахмаленных воротниках и наколках. Еще более выразителен портрет регентов. Вместо прежних крепких жизнерадостных бюргеров перед нами лишенные устойчивости, развинченные фигуры людей, сидящих в неловких позах; жесты некоторых из них нелепы, криво надвинутые шляпы как будто сползают с голов, мутные взгляды устремлены на зрителя. С характеристикой образов органически связано колористическое решение: в картине доминируют сочетания черного, серого и белого; розовато-красное пятно ткани на колене одного из регентов — единственное пятно чистого цвета — вносит в сумрачный колорит картины особую напряженность.

**42. Голландский натюрморт**

Первые независимые натюрморты появляются в 3/4 16в - это цветы. Это не реалистические букеты, которые писались с натуры (Ян Брейгель Младший), а фантазийные букеты и цветочные гирлянды. Причем букеты частобольше кувшина, растут вверх.

**1 поколение, н17в**. Николас Хиллис, Флорис ван Дейк. Тип харлемского натюрморта: первое поколение художников работало во фламандской манере. Высокая точка зрения, представлены различные продукты, фрукты, кувшины, расставленные по всей длине стола. Все симметрично, демонстрируется. Это натюрморты напоказ, типичные парадные харлемские завтраки (Николас Хиллис).

**2 поколение, 1п 17в**. Питер Клас, Виллем Хеда. Они являют новое явление голландского натюрморта. Эти завтраки видоизменяют. Уже нам показан угол стола. Раньше все симметрично, еда ожидает тех, кто придет есть, а сейчас показывают угол и стол после трапезы. Посуды меньше. Этот тип натюрморта можно считать интимным, он связан с 1 человеком, в отличие от первого харлемского типа, который приглашал к столу всех. Новыйтип *связан с пейзажем*, который стилистически развивается в тех же фазах. В натюрмортах присутствует и тональная составляющая, интересуют и проблемы освещения. Фон часто нейтральный, плывущий, контуры немного смягчены. Уже типична отрезанная шкурка лимона.

**ХЕДА.** Пирог с ежевикой, 1631, Дрезден. Сложно судить о стилистическом развитии художника. Иллюзионизм и голландское мастерство. Наплывающий чистый фон (перетекающие сероватые тона). Картина представлена как кадр из жизни, по ней легко реконструируется быт голландского дома. Справа бокал вина.

Натюрморт с устрицами, бокалом и серебряной вазой. Удивительное мастерство и колорит. Монументализация, поэтизация. Есть и вертикальные форматы. По центру бокал, под ним на тарелке очищенный лимон, но не очень естественный.

К 40м у Хеды складывается четко организованная композиция с небольшим кол-вом предметов разной фактуры, на светлом фоне, открывающее пространство, неограниченность. Дальше эта схема особо меняться не будет.

**ПИТЕР КЛАСС**, Завтрак, ГМИИ. Свет слева, опять перетекающий фон от сиреневого к почти черному через охру. Слева лозы винограда, бокал красного вина, впереди на тарелке очищенный лимон.

**3. 1п 17в.** Во 2п 17в начинается новая тенденция в изображении натюрмортов. Это Ян Девидсен де Хем, Абрахам ван Бейерен, Виллем Калф. Источник новых тенденций – *Антверпен* (там был и Хем). Хем пишет и скромные голланские книжные натюрморты, и приносит традицию пронк. Бейрен и Калф современники, представляют пришедший из Фландрии тип натюрморта напоказ (пронк). Бейрен много где жил, писал разнообразные натюрморты, но не был популярен. Он разрабатывает свой стиль, широкий мазок, гармоничный колорит, возможно, казавшийся современникам слишком интенсивным.

У Калфа пронк натюрморты– это аристократические натюрморты, нет пестроты, был у него парижский период, когда он жил в Сен Жермен де Пре и Амстердамский период с 50х, где он писал шикарные пронк натюрморты. Он был абсолютно признан. Для натюрмортов Калфа типичен тёмный фон, из которого будто вываливаются нагромождённые друг на друга предметы, яркий тональный колорит, диагональная неустойчивая композиция: кажется, будто эти тарелки с омарами и фруктами вот-вот упадут с края стола.

Натюрморт с наутилусом,1660, Собрание Тиссена. Сочетание теплого и холодного. Темный фон усиливает блеск красок. Крупнейший колорист 17 в среди голландских художников, хотя работает в низком жанре. Уход от пространства первой половины века. Усиление ощущения от фактуры.

**43. Голландский пейзаж XVII века**

Голландский и фламандский пейзаж на основе нидерландской школы 16в. *Э*та традиция мировых панорам. Патинир, де Блесс,. Скалистые берега и леса, извилистые реки с высоты птичьего полета. Могут быть библейские сюжеты. Сочиненные пейзажи, может сочетаться реальный и фантастический. Дальше развивается линия Брейгеля, включается реальный пейзаж, но развивается не героическое направление, а интимное (17в любит дороги, пастбища, лесные долины). Романисты 16в не создают своего романистического пейзажа, но они обращали внимание на развитие итальянского пейзаж, просто берут их разработки (Бриль: классические кулисы, прорывы вдаль; Ян Брейгель старший разрабатывает лесной интерьер).

**Пауль Бриль**. Фантастический пейзаж. Всегда синий прорыв. Скалы, античные руины. Схема: слева руины, справа - прорыв.

**Ян Брейгель**. Лесной пейзаж с Авраамом и Исааком. Та же схема. Но совмещение с персонажами - новое явление. До последнего времени первенство в лесных пейзажем отдавалось Гиллису ван Конинкслоо, но сейчас это первенство разделяется с Яном Брейгелем. Развивает замыслы отца, идет дальше = лесные интерьеры: лес изнутри, вблизи.

**Гиллис ван Конинкслоо**. Лесной пейзаж. Коллекция принца Лихтейнштейн. Влияет на художников, бежавших в Голландию, влияет на фламандцев, мигрирующих в Голландию, работает только в пейзаже (лесные тоннельные).

В н17в группа голландских художников порывает с брейгелевской традицией - для них характерен более унифицированный подход. Акцент на декоративности - смысловая составляющая уходит на второй план. Художники рубежа веков: отказ от панорамной точки зрения (сельские ландшафты, а не героические панорамы) , и в Южных и в Северных Нидерландов. 1590е – нидерланцы возвращаются из Италии. 1595 – Коникслоо поселяется в Амстердаме (переносит фламандские традиции в Голландию; вдохновляет многих художников-пейзажистов).

**ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА ВЕКА**. Влияние фламандских эмигрантов. Ведущая роль Харлема и Амстердама в развитии пейзажа. Первые мастера – фламандские эмигранты. Наиболее характерная особенность в голландской живописи 17в - изображение именно голландской природы. Помимо Брейгеля и Кининкслоо, важен Эльсхеймер (немец, жил в Италии, но голландцы его знали, он разрабатывал ночной пейзаж, к нему обращался даже Рубенс). Резкий подъем в развитии пейзажа, он рассматривается как феномен. Пейзажи очень ценили голландцы и они хорошо покупались. Гольциус в Харлеме выходил на дюны и делал натуралистич зарисовки - первый из голландцев., замечательный гравер. Основой пейзажа является Харлем, но Амстердам тоже важный центр.

**Хендрик Аверкамп**. С 1585г в Амстердаме, работал не в городе, а рядом. Специализировался на зимних пейзажах, его манера, рисунок, способ построения композиции – все это фламандское влияние (похож на Брейгеля). Это художник голландский, не смотря на корни, он отличался от фламандских. Его интересует подробное, обстоятельное изображение происходящего. Дробность, декоративной, подробности жизни, бюргерские развлечения. Это не чистые пейзажи. Широкий горизонт. Влияние ранней фламандской традиции. В пейзаже может быть и семантическая составляющая. В катаниях на коньках могут усматриваться и игры судьбы на скользком жизненном пути.

**Исаев ва де Вельде.** Харлем, тут национальный пейзаж развивается с 1620х. Он не только пейзажист. Натуралистическое изображение отдельных элементов голландской природы иногда с постройками и персонажами - особенность голландского пейзажа. Все спокойно, ничего не движется, изображаются мельчайшие детали, нарративность. По-новому начинает смотреть на природу: тональные оттенки на переднем и заднем плане = создание объединяющей атмосферы. Вид Зирикзее 1618. Нарративность, зачатки тональности. Попытки создания и передачи атмосферы. Это еще не фаза тонального пейзажа. Переправа, Зимний пейзаж.

**Виллем Бейтевех**, Харлем**.** Прославился больше как гравер. Прямое наблюдение природы. Интерес к более беспокойной жизни (извилистая дорогая, деревья, вспаханная земля). Гравюра из пейзажной серии. Лондон. Индивидуализация пейзажа. Это шаг в развитие национального пейзажа.

**Национальный пейзаж в 1620е-1630е**. Саломон Рейсдал и Ян ван Гойен создают тональную живопись - приближение к передаче атмосферы.

**Ян ван Гоэн,** Харлем, с 1610х, учился у Исайеса ван дер Вельде. Часто показывает движущиеся облака, тонкая живописная трактовка, естественная атмосфера, но сами композиции часто похожи. Тональный пейзаж – главное общее направление вплоть до середины века.

Панорамный вид реки. Удается передать атмосферу. Уход от статики, характерен низкий горизонт. Тонкая колористическая интерпретация и трактовка. Световоздушная перспектива. Побережье Эгмонд. Вид на Дродрехт.

**Соломон ван Рейсдал.** Простые композиции. Ночной пейзаж с рыбаками, 1631. Пейзажи харлемских мастеров статичны, нарративны, с монохромной атмосферой и простым композиционным построением.

**ВТОРАЯ ПОЛОВИНА ВЕКА**. Новый образ пейзажа, стилистика меняется. Отход от буквального реализма голландских пейзажистов в сторону конструктивной стройности, ясности, последовательности. Темы становятся обобщеннее, возвышеннее, колорит становится ярче и красочнее. Творчество ранних харлемских пейзажистов продолжается, оно стало ядром, от которого в дальнейшем начинает развиваться голландский пейзаж. В 1п века работали еще итальянизирующие мастера. У ранних мастеров нарративный пейзаж, он отличается статичностью, но уже даже в 40е ранние мастера уходят от статичности, показывают монохромную гамму, переходят к тональному пейзажу. Происходит отход от буквального натурализма, композиционные изменения – конструктивная ясность, меняется колористический строй (уходят от тональной фазы). Пейзажи мастеров 2п века это не простое наблюдение природы (национальный пейзаж), а более сложное восприятие природы

**Якоб ван Рейсдал**. Учитель – его дядя Саломон, но и отец Исаак. Начинает с изображения дюн в окрестностях Харлема, весны и видов. Потрясающая детализация (можно определить даже породу дерева). Его никогда не интересовал тональный пейзаж (хотя дядя так рисовал). С самого начала палитра естественна. У него много видов Эгмонд ан Зее (есть контраст сюжета, высокая башня на фоне маленьких домов). Это северное побережье Голландии, море. Развивается быстро, в 50е едет путешествовать по Германии (возможно с итальянистом Классенбергером. По-видимому он делал зарисовки, но они не сохранились. На основе зарисовок он делал композиции, которые могут говорить о его романтизации (замок Бейнтхейм). Он монументализирует образ самой природы. Это выстроенные композиции. Потом в 50е он переезжает в Амстердам (там конкуренция, но там и заказчики). Он не любил дифференциацию пейзажей, он рисовал все, причем он их редко датировал. Его не интересовала простата, к ней он не стремился. Нет прямой эмблематичной ссылки (ключа), но часто затрагивается та же тема Ванитос (Еврейское кладбище). Он отличался и от предшественников, и от современников. Колорит в его работах 50-60х часто более темный, чем у современников, он тоже не идет по пути высветления палитры (в это время расцветает амстердамский классицизм, когда было модно высветлять палитру). Светотеневые переходы часто несут в себе эмоции. Много пейзажей водопадов, Ветряных мельниц (часто он специально увеличивает их размер), Панорам (Известковые поля в окрестностях Харлема, вертикальная)

**Филипп Конинк.** Голландский специалист по панораме. Тоже есть вертикальный формат. Амстердамский круг художников из окружения Рембрандта. Был известен как портретист и мастер фигурной живописи. Рембрандт тоже создавал подобные фантазийные вещи. Он вводит и дает новое измерение панорамам. Большой формат. Детали с натуры, последователей не было.

**Мейндерт Хоббема**, прямой последователь Рейсдела, но вот его разнообразие не передалось, он сначала напрямую заимствует темы и композиции у Рейсдела. Домики, водоемы, деревья, все это компануется, фигурки могут появляться, но не играют роли. Это его тип. Он замечательным образом передает атмосферу в природе, все пронизано солнцем, все разнообразно (особенно зелень). У него более поэтический поход к пейзажу. Схема одна, но он разнообразит работы благодаря свету. Важна еще тема дороги, он сам уходит от шаблонов, которые выработал сам – например, он начинает использовать тему прямой дороги (но приобретает она смысл откровения). При этом, это близкая, личная, непосредственная тема. Эта работа кажется более выстроенной. Мастер узкого тематического круга, но подход к пейзажу поэтичнее, чем у Рейсдала).

**ИТАЛЬЯНИСТЫ**. Их тоже ценили, но потребовалось время ,чтобы осознать вклад голландцев в развитие европейского пейзажа 17в.

Первое поколение: 1620-30е. **Корнелиус Пуленбург, Бартон Бартоломеус и др.** Европейские художники ехали в Рим со своими программами для обучения и совершенствования. Каждый из них преображал Рим. Почти все отказывались от своей программы перед лицом итальянской природы. Там они начинали жить едиными переживаниями. Клод Лоррен, Пуссен и др - европейское сообщество, которое придает пейзажной живописи реальную силу. Классическая традиция французов и многообразие природы у голландцев. Величие природы великих французских пейзажистов и интимность голландцев в соединении дает замечательную пейзажную живопись 17в. Вопрос влияния итальянистов на национальный пейзаж. Некоторые исследователи говорят на их влияние на осветление и классицизацию голландской живописи. Тема итальянской природы, но разработанная в Голландии. Сам термин в большей части относится к тематике. Рисунок очень выражает энергию мастера, кот не всегда сохраняется в картине. Героические пейзажи и обращение к античности. Пастораль в литературе и в живописи.

Второе поколение. **Ян Бот, Клас Берхем и др.** Это уже более реалистическое отношение и выполнение пейзажа. Отходят от героизации и руин первого поколения. У Берхема прослеживается связь с Лорреном. Был в Италии. Атмосфера юга и свет, пронизывающий пейзаж. У Берхема теплый колорит, часто пасторали, животные.   
**МАРИНИСТЫ**. **Гергулес Сегерс.** Отдельный самобытный мастер. Волнующий. Живописец и в основном гравер. Графика разная по технике и восприятию. Судить о последовательном изменении стиля сложно. Учился в Амстердаме у Конингслоо. Видел работы обоих Брейгелей, Патинира и др. Фигура изолированная, но нельзя говорить, что он не был оценен современниками. Рембрандт любил его и испытывал его влияние, у него было 8 его работ. Гравюры как новое явление, экспериментировал с новыми типами. Ранние харлемские гравюры - короткие пересекающиеся штрихи: Деревенская дорога с деревьями (сухая игла). Дальше говорить о едином методе нельзя. Работа над гравюрой становится очень сложной и разнообразной. Начинает использовать цвет. Может печатать на цветной бумаге, гравировать цветными чернилами, может кистью наносить краску на доску или раскрашивать готовые оттиски. Часто комбинирует техники. Печатая с одной доски он добивается разных эффектов. Выбор темы. Космическая ширь, пустота. Создает образ грозной природы, хорошо передает атмосферные явления. Благоговение и ничтожность человека перед природой. Часто таинственный и причудливый пейзаж.

Харлемские пейзажисты 10х мощный импульс, потом влияние нидерландской традиции от Босха и Брейгеля, венецианская школа, Адам Ансхеймер - тонкое, забавное и сдержанное ис-во. Блистательное мастерство и умение, тончайшая работа кистью - все выливается в создание голландского пейзажа, который был оценен зрителями и знатоками. Богатство и разнообразие пейзажа в лаконичной манере

**44. Рембрандт**

В иерархии жанров историческая живопись занимает важное место. В Голландии лучшее – это Рембрандт, однако были и другие. Историческая: мифологическая+религиозная+историческая. Малоформатная не очень распространена. Все начинается с позднеманьристических живописцев, которые специализировались в исторической живописи, переходя в 17в продолжают ее в рамках маньеристического течения. Некоторые начинают классицизироваться, другие переходят в другие жанры. Старое поколение уходит, приходят новые: 1) Утрехтские караваджисты (Амстердам и Утрехт), 2) Харлемский классицизм (заложен Гольциусом). Классицизм постепеннораспространяется везде, но вот соперничество Ам-Хар выигрывает Ам, там историческую живопись выводят за рамки маньеризма.

**Питер Ластман**. Учился в Италии, много заказчиков и много мастеров. Объединяет вокруг себя значительную группу художников – пре-рембрандтисты (он учитель Рембрандта). Ян Тинккнагер, братья Бенденсы, Ян Баденс. Отказываются от изящных маньеристических форм, сосредоточены на повествовании, в культуре Ам сыграли важную роль. Находились в тесном контакте с литературой и театром. Изображают точную историю. Одиссей и Навсикая. Его внезапное появление, ее удивление, видна театральность. Караваджистские элементы – направленные на зрителя пятки. Натурализм, игра светотени. Давид и Урия. Внимательный и подробный рассказ, уделяет внимание архитектурным деталям.

**Рембрандт ван Рейн**, 1606-1669.Родился в Лейдене, там в университет. В плане искусства не был центром живописи, скорее ученый город. Становится учеником Якоба Сваненбурга (был в Италии, архитектурные пейзжи). Около 1625 года Рембрандт едет на несколько месяцев в Амст, чтобы учится у исторического живописца Питера Ластмана (сам его сознательно выбрал). Стиль Ластмана – отправная точка, возможно, мог получить от него некоторые итальянские уроки. В дальнейшем осталось не так много черт от Ластмана. Уникален в понимании внутреннего мира человека, выходит из рамок внешнего мира, этот его не интересует. Внутреннее разнообразие человеческой жизни получает очень яркое воплощения в живописи. Когда речь идет о «реализме» Рембрандта – его реализм не в видимом мире (не натуралистичное изображение, а в проникновении в человеческие глубины). Его искусство избегает всего внешнего – в отличие от других не стремится показать техническое мастерство. Он обнаруживает духовную силу человека. Никогда не был в Италии, не был караваджистом. Полагал, что нет ничего в жизни, что не могло бы стать темой искусства. Непривлекательность разных сторон живописи. Каждый оправдывал такой выбор своим могучим искусством, крайняя любовь к человеку. Рембрандту удается зафиксировать течение самого времени. Провел около 6 месяцев в Амст, потом возвращается в Лейден. Вместе с Ливенсом открывает мастерскую, в который был вундеркиндом. (Ливенс «Иов на гноище» - молодой художник не боится большого формата, фигура в реальном масштабе, очень тонкая игра светотени, несколько сухая манера письма).

**Ранний:** В ранних работах привлекает кульминация, аффект, внешнее действие. В 20е начинает работать в технике офорта («Крысолов»). В к20х – н30х зарисовывает уличные типы, возможно, влияние графики Кало. Динамичная запутанная линия. В 1631 переезжает в Амстердам, быстро налаживает отношения, в 1634 женится на Саскии. После протестантского собора - свобода вероисповедания позволила расплодиться большому количеству сект: меннонитов (глава – Корнелис Анслоу, знал его лично). Большим влиянием пользуется еврейская община, Рембрандт был дружен с членами этой секты. Его оценили, писал множество портретов. Ранние заказные портреты точно и подробно изображают заказчиков (портрет ученого, за столом, книга, пишет, отвлекся, взгляд в сторону зрителя, ноне контакт) – голландцам это нравится, все к нему обращаются. Но в конце, ему это разонравится, и он откажется от всеми признанных и им же любимых форм портретирования.

Изгнание торговцев из храма, 1626, ГМИИ. Яркий колорит, свет не организован, говорить о совершенстве не приходится.

Валаамова ослица, 1626. Привлекают внешние действия, страсть, энтузиазм. Внутренняя страсть, которая выражается физически в мимике и жестах.

Товит и Анна, 1626. Старик (кресло-качалка) и старуха с ягненком, в интерьере, голландская скрупулезность. Неловко написанная фигура Товита, не очень удается построение. Неловкости технического толка. Первая работа, которая позволяет говорит о становлении художника, самобытности его характера. Здесь удается передать отчаяние и бессилие обоих персонажей, что является большим достижением несмотря на некоторые анатомические неправильности. Тема слепоты будет развиваться и в более поздних работах.

Два философа/Петр и Павел, 1628. Два старика, в одной из частей – типичный лейденский книжный натюрморт. Они не связаны со зрителем. Освещены абсолютно случайно. Натюрморт – тема ванитас. Старики сдвинуты влево, один вообще спиной. Все ранние работы связаны с аффектацией, кульминационным моментом, но здесь нет внешнего события. Здесь – диалогическая сцена. Просматривается временная ситуация, протяженность. Множество внутренних невидимых действий. В чем проявляется высокая эмоциональность для человека, понимающего ситуацию.

Во **2п 20х** пытается достичь в разработке этих элементов – выразительность фигуры, поза, жест, выражение лица. Работает над внешними вещами, которые показывают внутреннее состояние. Начинает экспериментировать.

Мать, 1629/1630. Старая женщина-мумия в профиль с закрытыми глазами – в молитве. Выхватывает светом ее лицо и руки. Изображение в северной традиции на темном фоне, красная одежда. Не стремится к идеализации (кожа вот-вот осыпется). Пытается извлечь внутреннее состояние, к к20х обладает техническим мастерством.

Симеон во храме, 1631. Пишет в конце пребывания в Лейдене, совершенно сложившийся мастер. Момент, когда Симеон произносит - ныне обрекаешь раба своего, Владыка - именно этот момент запечатлен. Видит Христа и становится свободен. Композиция так построена, как будто мы присутствуем при этом событии. Небольшой формат, но есть ощущение пространственности, главная группа выделяется светом (в остальном пространстве тоже есть световые пятна, которые помогают показать толпу в храме, показывает как люди не замечают важных событий). Караваджистская тенденция докатилась и до Рембрандта - театральный/ подвальный свет. Но и как для Караваджо, для Рембрандта свет - носитель дух.начала.

Анатомия доктора Тульпа, 1632г, Гаага. Разрабатывает групповой тип портрета. Труп абсолютно приближен, это респектабельные персонажи (заказчики). Он ярко показывает характер через их поведение. Нижние персонажи (как и профессор) стоят, хотя профессор выделен – на нем шляпа, верхние три совершенно не понятны: либо на табуретке, либо нижние сидят, хотя так не может быть. Это говорит о том, что он придумывает композицию. Голландцы эту работу ценили: реализм, поведение, эмоции (хотя и не очень активные). Эта работа еще больше повышает его репутацию (врачи богаты во все времена).

В какой-то момент понимает, что эта линия ведет в никуда. Постепенно отказывается от признанных всеми форм изображения. Дальше он начинает писать (были и до того) свои автопортреты. И это постоянно. Он показывает себя по разному (автопортрет с широко раскрытыми глазами), он ищет новые формальные возможности во всех видах искусств, с тем, чтобы потом заглянуть в мир человека и вытащить для нас его суть. Иногда он себя старит (своих персонажей старит часто). Разные техник, разные освещения, разных подход (то показывает себя демократичным, то аристократом). Сам любил наряжаться, позировать. Театрализация жизни, он был счастлив (богаты, женился по любви).

Саския, 1633, Дрезден. Он меньше всего пытается ее приукрасить, ничего не усиливает (хотя она не красавица). Его волнует не внешняя составляющая, а чувственная сторона – молодость, любовь и тд. Ощущение материального уже появляется. Теплый колорит, свет, важна светотеневая разработка. Шляпа еще больше усиливает элемент игры.

Саския-Флора, 1634, ГЭ. Это костюмированный портрет, пасторальная тема. Держит в руке процветший посох, это элемент романтизации. Он беременна. Пасторальная тема была очень популярна в Голландии, и в литературе, и в живописи, особенно в середине века. Есть еще 1 портрет – то есть он разрабатывает тему Флоры.

Автопортрет с Саскией на коленях, 1636, Дрезден. Может интерпретироваться, как скрытый намек на тему блудного сына. Есть рисунок к этой картине. Здесь она как бы обрезана, но в углу лева видна доска, на картине Метсю 1661г (тоже автопортрет с женой), они находятся в трактире, а на такой же доске служанка записывает долг. Здесь по рисунку вроде тоже была служанка. Он пишет работу на фоне современных обвинений в том, что Саския безрассудно проматывает свое состаяние– он пишет работу, где они в богатых одеждах, с бокалами, всего на секунду они поворачиваются к зрителям (осуждающим бюргерам), словно говорят, что им плевать на них, что у них есть свобода, и им нравится так жить. Здесь соединяет все, что наполняло его жизнь того времени – любовь, молодость, независимость, богатство и тд.

Воздвижение креста, 1633г. В 1630е открывает мастерскую, создает исторические картины. Ему заказан цикл на страсти Христовы. В серии 5 сцен (32-33г) – Воздвижение, Снятие, Погребение, Воскресение, Вознесение. В это время он начинает работать в большом формате. В картине *Воздвижение креста* он изобразил себя (в берете) в числе грешников. Работы ориентировались на гравюры, которые вышли из мастеров Рубенса, а Рембрандт хотел его славы. Его интересует нравственная сторона, поместив свой портрет среди грешников, он сказал о своих нравственных мыслях/соображениях. Искусство барокко, и вообще искусство 17в, оно пронизано высшим спиритуализмом, мощное и пафосное. Это искусство морально. *Снятие с креста* – так же, как и Рубенса, центральная группа выхвачена светом, белая ткань, софитный подвальный свет, но группа сильно отнесена назад. Его не интересуют идеальные формы: обвисший живот, синюшное тело (у Рубенса все прекрасно). Принципы караваджизма здесь присутствуют, но он вносит драматизм. Изображает трагедию человека, эмоционально переживаемую. Духовное переживание, Иоанн прильнул к дряблому телу Христа

Жертвоприношение Авраама. Возвращается к кульминации, внешней аффектации чувств ангела. Экстремальная сцена. Присутствует элемент внешней риторики. Его привлекают библейские истории (ВЗ).

Ослепление Самсона. Брутальные сюжеты из ВЗ, как и в особенности история Самсона. Снова кульминационный момент, приближает нас к действию, не сглаживает впечатление. Интенсификация внешнего действия. В какой-то мере доходит до предела живописного мастерства. Отказывается признавать какие-либо пределы, ломает рамки, уходит от этого. Ищет и находит способ показа кульминационной момента. Дальше будет отказываться от всего этого.

Даная, 1636г. Долго хранит работу, делает изменения. Она погибла, кто то облил кислотой, отреставрировали, но уже не то. В 1930х Панофский сказал, что это Даная, ключевой момент – ангелочек. В первом варианте она смотрела вверх, приподнимала рукой полупрозрачную ткань (на бедрах). А где то в 1646г он переделывает работу, образ меняется. Меняется колорит (был золотой дождь, заменил золотым светом). Моделью была Саския, потом изменил и лицо – черты Герты Дик, няня Титуса (его сын), а Саския умерла в родах. Мифологический жанр легко переходит в бытовой. Рембрандт использует эту тему поскольку его пленяют человеческие чувства. Здесь он меньше всего полагается на внешнее движение (хотя в 30е он так делает). Для того, чтобы передать настроение, ему это внешнее движение не нужно. Для него эта чувственность, страсть переходят в психологизм. Он изображает жажду любви и призыв к любви. Вообще, речь идет о продажной любви (Юпитер может лететь к ней с кошельком, либо спускается золотым дождем). Здесь опять колоссальную роль играет светотень. У него краска будто вибрирует.

Диана, Актеон и Каллисто, 1634. История Дианы, обычно разделяется на 2, здесь объединяются, из «Метаморфоз». Вид сверху. Сцена в пейзаже, который занимает большое место. Важны детали (не характерно). Мифологические истории отличаются от того, что делали другие художники. Всегда видит своих персонажей, человеческое всегда остается. Техника – мелкий мазок, довольно сглаженная. У Актеона начали расти рога. Его волнует человеческая история.

Свадьба Самсона, 1638. Разрабатывал тему на протяжении всей художественной жизни. Строится на драматическом конфликте, между невестой и окружением, а он уходит от драмы. Все вокруг стола, но получается, что она одна.

Иосиф и жена Потифара, есть гравюра и поздняя живопись. Эта тема популярна, но ее можно по разному представить. В Италии любят эротический момент, как раз такой у гравюры, унего сцена не столь эротична (как и жена), сколь отталкивающе. Гравюра разделена на две части: темная и светлая, она на темной, он на светлой. Здесь действие внешнее. А в живописной работе другая тема, отказ от совращения. Он обращается к женской интриге. Это вещь более тонкая, зловещая. Она показывает своему мужу, Потифару, плащ Иосифа и обвиняет его в домогательстве. Эту часть истории рассказал в Голландии только Рембрандт и 2 его ученика. Подобная трактовка его волнует глубже.

Ночной дозор, 1642г. Этой работой заканчивается важный этап его жизни. Групповой портрет, но он делает вызов традиции. Амстердамский тип – каждый заплатил, каждый написан. Это еще и исторический сюжет на современную тему. Гвардейцы собираются под началом командиров, должны начать дежурство. Задача группового портрета здесь уходит на второй план – это нововведение. Настоящее название очень длинное, но смысл в том, что главный отдает приказ своему подчиненному о выступлении роты. Когда смотрите, есть ощущение, что это сбор людей, а не индивидуальный портрет каждого. Заказ был на 18 человек, а он изобразил 34. Он при помощи света также лепит форму, объединяющее начало, устремленность людей. В 18 веке была обрезана слева.

**Второй этап**: умирет Саския, ее родственники обвиняют его, разрыв отношений (и с элитой), финансовые сложности. +распространяется амстердамский классицизм, а он не согласен. В 1640е уменьшается количество картин, пытается работать, изменяя свою манеру, снова небольшой формат, поэтизированный быт. Манера письма тоже изменяется, в большей степени детализированная. Идет сближение с повседневностью, но все равно возвышенный характер.

Святое семейство, 1645. Миловидная девушка, качает люльку, вверху путти, красный колорит. Религиозная композиция одновременно обытовлена и одухотворена. Мягкая моделировка лица. Появляются черты няни Титуса в лице девушки. Но прозы нет, просто человеческая и лирическая сцена.

Святое семейство с занавесом, 1646г. Работа несколько размыта, недоделана, но и сама манера сглаженная (это общая струя, которая начинается в 40е в Голландии). Занавес может быть символическим. А может быть и реальным (в Голландии на картины иногда вешали занавески, чтобы защитить их от пыли).

Пейзаж с грозой. Не занимал существенного места в его творчестве, как самостоятельный жанр появляется во 2п 30х, его привлекали городские пейзажи Северса. Приемы драматизации и романтизации. Пейзаж с мостом (некоторые лирические нотки)

Проповедь Христа, офорт, 1649г. Серия сложных сюжетных поздних офортов. Использует для светотени сухую иглу. Меняется техника - меняется образ. Большой офорт. Репрезентативненько. Ведущая тема офортов Рембрандта - библейские. Сами библ. и евангел. истории - близкое восприятие к жизни. Размышление Р-та над этими историями - очевидно.

Христос в Эммаусе. Эту тему разрабатывает еще в Лейденский период (тут Христос в профиль), а в 1648г новый тип Христа – абсолютно приближен к реальности. Он прост, естественен, его слушают апостолы. Несколькими свечениями Рембрандт его выделяет и отделяет. Есть и самоуглубленность, и анализ, и психологизм. Здесь уже прослеживается то, что будет главным для его работ 50х-60х.

**Поздний, 1650-1660е**. Характерно самоуглубление, психологизм. Объявлен банкротом (переехал к евреям), но все равно остается почитаемым художником в Ам, хотя вкусы бюргеров изменяются, не участвует в новых направлениях живописи. Некоторые его ученики идут по новой линии, в русле развития классицизма. В ранние 50е портреты и однофигурные композиции, в иной манере – свободная кисть, уходит от детализации, часто очень схематично пишет одежду или фон, сосредотачивается на персонаже.

Купальщица, 1654г. Не столь широкая манера письма, богатство представлений о реальном мире. Обычным человек не так разнообразно видит этот мир. Фантастическое богатство представлений. Тональные соотношения, фактура. Изображает Хендрик Хистофенс, 3я жена. Использует теплую краску, соединение красного и золотого. Видно сияние этой рубашки.

Вирсавия, 1654г. Модель – Хенрике Стофельс. Сюжет трактован со значительной степенью интимности. Ему снова удается изобразить что то неосязаемое – жажду любви. Он показывает мысли Вирсавии, она размышляет над письмом, оно ее огорчает. Эта тема вечная. Он открывает новый состав ценностей.

50-е годы – **расцвет портретного искусства**, часто пишет близких людей, работает в технике офорта. Появляется история с портретами-биографиями. Погружены внутрь себя, создается ощущение, что перед их взором проходит вся жизнь. Время становится ощутимым.

Портрет старика в образе Павла, ЛНГ. Есть термин портреты-биографии (Бодрова его не очень любит). Сидит старец и перед его взором проходит череда воспоминаний, краски подобны расплавленному металлу. Это уголь, присыпанный пеплом (темные краски, но горение изнутри).

Старик-еврей 1654, ГЭ. Приглушенные краски, ощущение исходящего изнутри света. Создавая такие картины, не мог идти по новым тенденциям.

Портрет Яна Сикса, 1654г. Это момент переходного состояния, взгляд кажется немного потухшим, есть какая то рассеянность. На мгновение он приоткрывает внутреннюю жизнь человека. Он надевает перчатку, мгновение и он уйдет. Он весь сквозится светом. Портрет Яна из Эрмитажа другой, на окне, издалека. Он сидит и читает свою пьесу (он драматург, написал Медею).

Читающая старуха, 1655г. Сосредоточенный человек, ушел в чтение. Свет от страниц, толи свет от страниц, толи внутреннее свечение.

Титус читающий, 1656г. Здесь время действительно как будто растягивается у нас на глазах (губы растягиваются, кажется, что он вот-вот прочтет). Кажется, что реальность рождается на полотне. Вообще он его сильно старит (Титуса). Титус 1665г конечно без морщин, но он стар.

Портрет Хенрике Стоффилс, 1656г. Здесь просто женская доброта. У Рембрандта есть умение передать величие человека без пафоса. Мир Рембрандта – это обостренный мир человека, любовь к человеку и жалость.

Слепой Товит, 1651г, офорт. Он ждет сына, здесь же намечается и тема блудного сына, и тема щемящего одиночества. Это драматическая старость. Лаконичная поздняя манера офорта. Офорты 50х приближают к драме 60х.

В 63 г умирает и Хендрике. В 60-е продолжает много работать, но мало рисует и мало занимается гравюрой, сосредоточившись на живописи. Пишет много автопортретов. В поздних работах навсегда отвергает гладкую живопись с детализациями. Краска становится системой видения. Фигуры и фон - единое целое. Эмоциональная среда.

Еврейская невеста. Сложно определить, может это люди, которые позируют для библейской истории (Исаак и Ребекка – Яков и Рахиль), либо Титус с невестой, либо просто какие то портреты. Это сверкающие краски на темном фоне. Если не задумываться о персонажах представляется красота отношений. Краски созвучны эмоциям. Краска становится системой видения – это абсолютно трепетное состояние. Каждый думает о своем, но есть нечто объединяющее.

Отречение Петра. Это сюжет, связанный с сомнением, с нравственной мукой. Горизонтальный, только Петр и женщина.

Возвращение Блудного Сына, 1666-1669, ГЭ. Сама картина не датирована, но понятно, что это 60е. В ней есть небольшие изменения – часть ступни ног сына упиралась в край (более напряженно), потом надставили. Это его последняя историческая картина. Если толковать буквально, то история очень проста – кульминационный момент в отношении отца и сына. Но это Бог-отец и заблудшее человечество. Осязание руками тьмы и мрака. Это притча. Делает драму из этой истории.

Поздние автопортреты. Формальные разработки его больше не волнуют. Мы поражаемся многообразию и сложности, глубине понимания, и человеческой сложности, кот он нам открывает. Из Кенвуда в Лондоне. Все кроме лица эскизно. В образе Павла. Читающий еврейский манускрипт, он оборачивается к нам со своими раздумьями. Старит себя. Из Кельна. 1668. В руке муштабель - изображает себя как художника. Старческая беззащитная улыбка.

**45. Голландская жанровая живопись**

**Бытовой:** Художники разных центров, но 1 жанр. Особенно выделилась Делфтская школа. Термин «жанр» - более поздний. Дени Дедро в 18в жанровую понимает как домашнюю, а историческую как общественную. 19в:жанровая живопись – «бесхитростное повторение реальности». В 1953 г Панофски издает работу "ранне нидерландская живопись" - говорит о символической составляющей, после этого и весь остальной голландский реализм начинают рассматривать с этой точки зрения. К 80м 20в все исследователи согласились с символической составляющей, а в начале 2000х опять начинаются споры. Некоторые исследователи предлагают отказаться от термина "жанр" и использовать термин "фигурная живопись". Непосредственные предшественники в жанровой живописи в Голландии – Питер Артсен и Беке Ален. Новая жанровая живопись обнаруживается в Харлеме в н16в у Вильяма Бейтевеха и Исаес ван Вельде, это общества (**Бейтевех**, Веселая компания, костюмированная вещь, одежда не современная; **Исаес ван Вельде**, Общество на террасе, это жанр явления высокой жизни – всегда люди за столом).

В Харлеме и в Амстердаме работал **Адриан Брауэр**. Голландцы его считают своим. Он работа в крестьянском жанре, его творчество оказало непосредственное влияние на молодых харлемских художников.

**Адриан** и **Исаак Остаде**, Харлем, братья, Адриан поживее. Из Харлема распространяется жанр. Выбор тем был определен Брауэром, было и влияние веселы компаний, и направления в литературе (описывались драки, бродяжничества, пьянства). Ведущий мастер в Харлеме зрелой фазы. Работы приблизительно одинаковые (Деревенские музыканты, ГЭ; Драка, ГМИИ; Пьяная компания). По гамме – коричневато-серые тона на ранних работах, оживляются красными, розоватыми и бледно голубыми, прекрасный колорист. Много беспорядка, много комичных сцен. Он вводит и развивает гротеск. Изображает грубых людей, с убожеством в лицах. Это внешняя занимательная история.

**Дальше** живопись развивается в Лейдене и Ам, она интерьерная (улица тож превращается в интерьер), сцены созерцательны, интимны, нет морализаторства, все названия поздние.

**Терборх**. Очень все тщательно, дотошное изображение структуры одежды, элегантные интерьеры. Он исключает наблюдателя, этот эффект еще больше усиливается тем, что он фигуры иногда пишет сзади. Очень нежные женские фигуры. Очень спокойное настроение, он подчеркивает его светом (Визит поклонника; Дама, моющая руки; Дама, читающая письмо и тд). Тщательнейшие женские одежды и общий интерьер, персонажи связаны жестами. Церковная служба может происходить в дома – быт важен, есть сакралиация пространства.

Портрет Катарины ван Ленинк, 1660е, ГЭ. В полный рост, но маленький фортам. Почти пустое пространство, но нет ощущения абсолютной пустоты (его интересует работа светом и игра светотени).

Портрет молодого мужчины, ЛНГ. Здесь вводится интерьер (хотя совсем не акцентируется на это внимание).

**Геррит Доу** основатель жанра в Лейдене (университетский), ученик Рембрандта, разработал несколько тем. Девушка в оконной раме, в арочном завершении, впереди перегородка (иногда там изображение стенки античного саркофага), таких работ много (Девушка, чистящая морковь), любил школьные сцены и сцены при свечах. Став самостоятельным, он стал работать тщательно, аккуратно, детализировано, красочная поверхность абсолютно сглажена – то есть точный рисунок и темный светящийся колорит (ранний Рембрандт).

Ночная школа. Есть исследование, что эта сцена связана с более ранним триптихом из рейхцмузеум (Человек, срезающий свечи; детская; ночная школа).

Шарлатан. Обычная голландская улица народ собирается, смотрит спектакль, шарлатаны все предлагают.

**Габриэль Метсю**, Подарок охотника, 1658-1660г. Про него мало чего известно, использовал разные мотивы, брал у разных мастеров, но не плохой художник. У него тягучая манера. Тщательнейше передаются все фактуры. Есть его автопортрет с женой (Веселая компания), вспоминаем Рембрандта, только сцена больше, сзади служанка, которая записывает долги (по этой работе пытаются осмыслить Рембрандта).

**Ян Стен**, Еда. Много работал как исторический живописец, напрямую работал с театром. В жанре писал семейные вечеринки, трактирные сцены, публичные дома, игры в пословицы – поразительно разнообразен. Это не только разная тематика, но и разный характер, и разное качество. Свои работы не датировал, поэтому сложно понять эволюцию. В начале ограниченный круг цветов (серо-коричневые, как у Остада), а затем живопись разнообразится. В Харлеме его живопись достигает расцвета. Еще характерен беспорядок (хозяйство Яна Стена), что подчеркивают морализаторскую природу. Иногда включал тексты в свои композиции, то есть непосредственная связь его искусства с литературой.

Страдающая женщина или Больная и врач. Эту одежду можно было встретить только на сцене, ее не носили: испанский берет, даблет, плиссированный воротник (носили в 1570е, похож на Карла 5), чулки (ок1600х), ботинки тоже старого образца (1620х). В театре это был известный персонаж. Тогда это не бытовая сцена посещения врача, а пациент, если болен, то страдает не физически, а любовными муками. Острая наблюдательность, точные жесты, мимика – на этом работает театр.

Утренний туалет. Вроде женщина просто надевает чулки, но смысл – осуждение и предостережение продажной любви. Музыкальные инструменты или ночной горшок, часто шкатулка с жемчугом - чистота или "не проверяй любви ночью, не покупай жемчуг вечером". Какова собачка, такова и хозяйка. Нидерландское слово "чулок" - жаргонное слово на английском – юбка.

С 1661 по 1669г работает в Харлеме – наиболее интересный и продуктивный период, здесь нет прямого влияния харлемского окружения. Видимо, был знаком с Хальсом (сумел понять его свободу живописи). По сравнению с ранним харлемским искусством в его «веселых» кампаниях появляется мораль.

**«Делфтская» школа.** Двор Штатгалтера, интересовались либо итальянизирующими мастерами, либо приглашали фламандских. В 16в они меняли места – либо Гаага, либо Делфт, в к16в они окончательно осели в Гааге. В Дельфте богатые бюргеры, им нравится красивая жизнь, богато украшают свои дома. К 40м в Делфте нет ни своей школы, ни каких то общих тенденций. Только к 1640х-н1650х начинает появляться какой то общий интерес, тенденции. Особенно они заметны среди художников, которые приезжают сюда в 1640е (многие вообще стремятся в Амстердам).

**Паулюс Поттер,** (в Дельфте 1646-1649), Эммануэль де Витто, и др прииезжие вместе с местными художниками (включая Герарда Хауфгеста и позже Вермеера), участвую в создании тн Делфтской школы. В понимании школы, ее не было (учитель-ученик). Просто у общие тенденции: интерес к световоздушным эффектам, к конструированию пространства, к перспективе, все наполняется светом. Поттер не рассматривается как член Делфтской школы, но его искусство важно. Это направленная последовательность в осветлении палитры, прозрачные тени, рассеянные световые эффекты, разработка некоторых пленерных принципов на стадии мастерской. Пишет разное состояние света, огромное количество коров, его специализация – изображение домашних животных. Художники старшего поколения использовали тональные изменения, а Поттер стремился к изображению абсолютно реального света.

Внезапно (ок 1650х) несколько художников начинают писать реальные церковные интерьеры, архитектурные пейзажи. **Геррит Хаугест** – большое количество различных интерьеров. Сан Редам из Харлема скорее всего повлиял. Может на них повлиял **Хенрик ван Влит**, кто то считает, что он первым начал писать такие картины. Кто то, что Карел Фабрициус. У Хендрика в работах высшее достижение голландской архитектурной живописи, хотя фигуры стаффажны (но они появляются, у Санредама фигур нет).

**Карел Фабрициус**. Учился у Рембрандта. Использует светотень в ранних работах (под влиянием), но он самобытный мастер, 1 из немногих, кто вышел из-под влияние Рембрандта. Берет от него светотень (у Рембрандта она тональна), перерабатывает колористически, вводит дополнительные краски (как Потттер).

Вид Делфта. Очень интересная перспектива, немного косая, немного центровая (как будто из гоу про). Еще он делал интересные перспективные ящики, там домашние интерьеры, но эти его ящики вроде не сохранились.

**Питер де Хох**. Иллюзионизм и естественный свет, живое пространство с натуральным светом –характерно для школы. Интерес к пластике. До 60х он работает с Вермеером (взаимные влияния), потом едет в Ам, потом сведения вообще пропадают (почти на 10л), а в 80х он умирает. В Амстердаме его картины становятся светскими, это более негативная характеристика. Конструкция тоже слабеет. Ранняя палитра желто-коричневая, потом разнообразится. Он изображает сцены из жизни состоятельных бюргеров, круг сюжетов достаточно узок: комната с хозяйкой и детьми, либо беседа (несколько человек за бокалом вина, комната/двор). Все сцены, даже дворовые, интерьерны и интимны. Изучает поведение света в пространстве и его оптические эффекты.

Кладовая. Пространственная коробка, еще одна комната, кладовая. Женщина что то дает ребенку. Полы-шашки.

Солат и девушка. Пространство в пространстве, свет через открытое слева окно. Стремится достичь абсолютной естественности. Доказано, что они с Вермеером использовали камеру обскура. Четкое следование правилам перспективы.

Две женщины в делфтском дворе. Вроде и улица, но двор превращается в интерьер. Часто сквозь открытые ворота моно увидеть дальше канал, улицу, дом, но прорыва сильного нет.

Его работы наполнены тонкими модуляциями света. Он начинает картину с построения перспективного пространства, потом он ее наполняет фигурами и светом. Похоже на фотографию-натуру, но это не натура, пространство сочиненное.

**Вермеер Делфтский, 1632-1675г.** Он обращается к обычной реальности, уникален. Оттолкнувшись от реальности, он превращает ее в целостный образ мира. Узкий круг сюжетов, нет действия. Жанровые мотивы – носители сильнейшего эмоционального состояния. Но он мастер, который принадлежит Голландии, истоки его искусства в голландской культуре. Есть предположение, что он учился у Леонарда Брамара (исторический живописец, писал фрески, которые не сохранились). Был один человек, который покупал картины Вермеера по высокой цене еще при его жизни, так что он не испытывал финансовых проблем. Проблемы с хронологией. К ранним относят работы не маленького масштаба.

Христос в доме Марф и Марии. Картина большая, широка манера, жидкие краски (может влияние фламандцев или итальянцев). Опять же, может быть влияние Брамара, итальянист. Интерьер (важный для «школы»), только намечен, охристые оттенки, не наполнен светом. Стиль резко отличается от зрелого периода (может влияние Абрахама Блумарта из Утрехта или Тербрюгена). Толи круговая композиция, толи треугольник, но все связаны.

Диана и нимфы. Нет Актеона, нет обнаружения беременности Каллисто.

Сводня. Эта работа – прямая связь с утрехтскими караваджистами, есть вульгарность (мужчина распускает руки)

Дама, сидящая у клавесина. На стене висит Сводня, которую написал Дирк Бабюэн. Техника ранних работ свободная, широкая, это связано и с форматом. А в более поздних, все утонченнее.

Офицер и смеющаяся девушка. Уже не большая работа, по композиции похожа на Сводню Хонтхарста. Он к нас спиной. Персонажей разделяет стол, фигура девушки освящена, шляпы (затенение), есть свет. Используется перспективное построение уже как важный композиционный элемент. Но у Хорнтхорста очень активная светотень и он использует ночной пейзаж.

После этого он сосредотачивается на изображении домашних сцен, маленький формат, 1-2 фигуры. Характерна наполненность светом (Девушка, читающая письмо у окна, ее отражение на окне), все кажется живым и подвижным, свет насыщен цветом. Сияние его картин – от точек, что то вроде поэнтилизма (точки и штрихи).

Служанка с кувшином молока или Судомойка. Снова обращается к нам, безыскусная композиция и тема, но могучее и чистое искусство. Он показывает самую суть жизни: женщина, хлеб, простая жизнь – все рождается из этого. Есть ощущение, будто он не стремится описывать форму.

Улочка. Та на которой он жил, это бытовые зарисовки – обшарпанные стены, узость, но простыми способами он достигает необыкновенного эффекта. Нет перспективы, показывает в фас.

Вид Делфта. Большая, но связана с Улочкой. Городской пейзаж, реальный вид, с южного берега реки Схи, панорама.

Женщина взвешивает жемчуг. Она неподвижна, но не статуарна, одинокая фигура. Бесстрастна, вроде ничего не делает, но есть легкое движение. Женщина открывает окно: сочетание синего и желтого (излюбленное), чистый свет.

Живопись Вермеера – это синтез формы, цвета и света. В свои картины он вводит некоторые символические элементы. В 60-70е его живопись усложняется.

Искусство живописи или Художник в студии. Это аллегория, художник позволяет заглянуть за ширму и увидеть таинство. Ширма и другие предметы отделяют обычный мир от мира искусства. Модель позирует, у нее в руке труба и книга (это атрибуты Клио, музы истории). Да и сам художник одет в псевдо бургундский костюм – это персонификация высокого искусства живописи, которая вдохновляется историей. На стене известная карта, там 17 провинций Нидерландов, окаймлена изображениями крупных городов.

Любовное письмо. Нет простых интерьеров, всегда было окно слева, сейчас он его убирает. Символизм выражается в менее возвышенной форме. Сзади два пейзажа – спокойный морской (все спокойно в любви) и еще какой то. Лютня –свободная музыка любви. Есть композиционное сходство с Искусством живописи, некоторые предметы одинаковы.

Девушка с жемчужной сережкой. Совершенство и простота.

Еще у него была тема географов и астрономов.

Делфтский тип жанровой живописи – наиболее важной частью является домашний интерьер. Питер де Хох и Вермеер - это вклад не только делфтских мастеров. До них бытовой жанр и интерьеры были в 1п 17в. Делфтская традиция - это синтез.

**46. Французская архитектура первой половины 17 века**

Постепенно укрепляется классицизм (почва подготовлена зодчими французского Ренессанса). Но сильны и средневековые традиции. Композиция ордера — его расположение на поверхности стены, пропорции и детали — подчиняются принципам построения стены, сложившимся в готической архитектуре, с ее четко выделенными вертикальными элементами каркаса здания (простенками) и большими оконными проемами. Заметное влияние на формирование архитектуры раннего классицизма оказали композиционные приемы и мотивы итальянского барокко, применявшиеся главным образом в оформлении интерьеров. Барокко заимствуется, но внешние признаки, а не структура. Городские ансамбли почти все анонимные и вписываются в традицию жанров, а не архитекторов. Их строили Жак 2 Дюссерсо, Лемерсие и др. Их форма уже сложилась к середине века. Это постройка, организуемая вокруг внутреннего двора, строгий ритм чередования вертикальных осей окон, завершенных люкарнами, и простенков. Очень тяжелые наличники над окнами, много скульптуры (хотя постройки небольшие) – это и есть пластическое нарушение. Традиционно особняки строились из кирпича и белого камня (отель Тюбеф, 1630х). Из утилитарной линии выбиваются экспериментальные постройки 40-50х, когда усиливается противостояние между барочным и классическим языком. Отель Де Бове, Жан ле Порт, 1655-1660г. В 50е опять усиливается линия из Италии, Анна Австрийская и Мазарини. Эта постройка самая барочная всего 17в. Внешний корпус, выходящий на улицу – полноценный, это не обычно. Вообще городские дома стремились к обособлению (поэтому курдонер, поэтому решетка в первый этаж). По центру сложной формы двор, вокруг него всякие хозяйственные постройки. Улица – открытый правильный и круглый двор. Во внутреннем дворе много неправильного – изгибающиеся формы, но поэтажное членение не нарушается. Внутри есть еще овальная лестница, как у Борромини.

**Салом де Брос**, Люксембургский дворец в Париже, 1615-1620/21. Архитектура регентства. Это традиционный семейный ремесленный клан, характерно, его королева отправляет для изучения палаццо Питти. Это компромисс французских и итальянских традиций. По плану – комбинация 2х типовых проектов из 2й книги Дюссерсо. Помещения вокруг дворе-курдонера, служебные корпуса ниже основного. Выделение основного и боковых башнеобразных объемов. Централньый павильон радикально новый, но большинство декорации 19в. Именно для этого дворца 24 полотна Рубенса. Четкий двухъярусный ордерный строй, сплошной руст, муфтированные колонны. Со стороны двора: вход, зал приемов (конференций, овальный, но перпендикулярен оси), переход, зал сеансов (как античный театр, полукруг выходит к библиотеке), библиотека тоже прямоугольная, сильно вытянутая и перпендикулярная оси. В конце по оси небольшой эркер. Вокруг помещения по анфиладному принципу. Башнеобразные объемы по углам чуть выше, кровля их тоже выше. Есть идея каре, но башнеобразных объемов с высокой кровлей не 4, а 6 (еще по центрам сторон), по другим центрам завершение эркера и портика. Итоге очень напоминает замок Верней из книги Наипрекраснейших зданий Франции Дюссерсо.

Сен Жерве-Сен-Проте, 1616-1626, Париж. Традиционная композиция фасада церквей итальянского барокко + готизирующая вытянутость пропорций 🡪 объяснимо тем, что сама церковь готическая. Фасад в целом в ренессансных традициях - витрувианский ордер, правильно и рационально. Че5ткое разделение на 3яр. 2эт одинаковые, 3й поуже, завершение лучковое. 4 пары сдвоенных колонн. Единственная нетрадиционная черта - очень сильные раскреповки фасада, однако это обусловлено конструкцией готической церкви.

**Дюран**, Сен-Поль-Сен-Луи, Париж, 1627-41. За церковью старый иезуитский математический колледж. Прототип плана и фасада - Иль Джезу, однако готизированная вытянутость. То же и в интерьере. Барокко тут практически отсутствует, на ренессансную конструкцию накладывается готический ордер. Используется язык классических архитектурных деталей, но они все деформируются. Довольно много украшений и снаружи, и в интерьере, но все они плоские.

**Жак Лемерсье**, Сен-Жозеф-де-Карм, Париж, 1615-25. Барокко толком нет, лишь отдельные черты (интерьер, купол), но нет и готики. Есть а ля разорванный фронтон в завершении, но на фасаде чистая и ясная геометрия, на 2эт по центру огромное окно.

Оратория Лувра (вместе с Метзо). Переход от готики к классицизму с минимальным использование барочных элементов. Павильон Часов – центральная часть западного фасада Лувра. Над третьим, аттиковым этажом - высокий четвертый этаж, увенчанный системой барочных по сочетанию, но классических по деталям фронтонов, поддерживаемых парными кариатидами. Завершение – мощная купольная кровля. Вообще, большой луврский дворец строится на протяжении 17в, ген план при Генрихе 4 (увеличить в 4р). Вообще, при Генрихе большая галерея, павильон Флоры. Еще рядом начинает строиться дворец Тюильри в 1580е (все с характерно высокими крышами). Здесь большую роль играют книги Дюсерсо, тк они просты, для людей, эта традиция не умерла во время войн (вертикали и руст), эта традиция даланачало рационалистическому направлению. Самое оригинальное использование Лувра – Людовик 13, для охоты.

Площади: Генрих 4 проектирует 2 на правом берегу Сены в ремесленном квартале (надо заручиться их поддержкой), еще одна в квартал Маре (достроена после Генриха, стала площадью Людовика 13). Первая это площадь Дофина (треугольник, почти ровная ось, всего два входа/выхода), вторая – площадь Вогезов, н17в (квадрат, замкнутая форма, выделяется сквозная ось). Здесь спор с Испанией, кто первым придумал полностью замкнутую площадь. Унификация, отдльные высокие кровли перемежаются трубами. Опять же кирпич и камень, по 1яр аркадный портик с крестовыми сводами. Еще Площадь Франции: на свободной территории, сложная система с продуманной системой улиц. В форме транспортира. Система расодящейся лучевой сетки барочная, радиальные – названия французских провинций, демонстрация единства государства. Но король умер, площадь только в проекте.

Капелла Сорбонны, 1626. Большой узкий внутренний двор, обнесённый галереями, с одной его стороны планируется капелла. Вытянутая по оси, купол по центру главного нефа, здесь же образуется ещё 1 ось, не трансепт, а самостоятельная ось с 2 портиками- 1 городской, один частный дворовый. Светская и сакральная оси совмещаются, доминирует традиционное расположение пространства церкви. В плане церковь куполом делится на две зеркальные части. Портик 2эт, на 2м пилястры и треугольный фронтон, пилястры соответствуют колонам 1эт. Еще не классицизм, но близко: портик 6к, но ритм не ровный. По колонне по сторонам от входа, небольшая пауза, почти спаренные колонны у углов – к центру пауза нарастает. На северном фасаде повторяется принцип портика: он уже глубже, не наложенный, но тоже паузы увеличиваются к центру, здесь хорошо виден купол. В капелле надгробие Решелье. Внутри церкви все лаконично, классично, нет лишнего, хотя нет и пустой стены (где нет пилястры, есть филенка).

Ранние крупные ансамбли. Ришелье (Пале дю кардинал) – первый ансамбль дворца, парка и города. Начат Жаком Лемерсье в 1627 г. Не сохранился. Композиция была основана на пересечении двух главных осей под прямым углом. Город был расположен в стороне от дворца и окружён прямоугольной стеной со рвом. Планировка улиц и кварталов города подчинена той же строгой системе прямоугольных координат. Здание дворца Ришелье разделялось на главный корпус и флигели, которые образовывали перед ним большой замкнутый прямоугольный двор с парадным въездом. Планировка близка к Люксембургскому дворцу. По гравюре все здания равновысокие: торцы флигелей и ограда на улицу, 2эт, ограда это не просто стенка, там тоже комнаты и окна. Единый декор с рустованным 1эт, въезд – триумфальная арка с колоннами, только фронтон маловат. Дальше курдонер, дальше уже сам дворец, по принципу каре. По другой гравюре, где написано, что это проект, он другой. Крыши – разные объемы, обнесен рвом, есть намек на бастионы, мост. Тоже курдонер, тоже боковые помещения высокие, но ограда 1эт.

**Утопические проекты**: Бюллан (Делорм), проект ротонды Валуа в Сен-Дени. В плане напоминает проекты Петра (центрические, Браманте): центральный купол окружен капеллами. Неестественное сочетание масштабов, гигантомания.

**Частные особняки**. Отель Сюлли (1625-1630), Дюсерсо-второй (?). Строгий ритм чередования стены и люкарн. Барочность – только за счет очень тяжелых наличников главного этажа.

Отель Тюбёф (1630-е гг). Внутренний двор с аркадой. Боковые ризалиты служебные, главный корпус жилой. Руст, ритм и всё.

Отель де Бове (1655-1660). Внешний фасад – полноценный жилой корпус. Обычно отель старается обособиться от красной линии улицы, но тут он на красной линии стоит. Двойная анфилада помещений. За фасадом – хаотичные хозяйственные помещения (объясняется кривизной самого участка). Открытый вестибюль. Поэтажные членения в неправильном, изгибающемся внутреннем дворе отвечают фасадам. Овальная лестница в борроминиевском духе.

**47.Франсуа Мансар.**

**Франсуа Мансар, 1598-1666г**, его многие любят и считают гением архитектуры. Он интересная фигура, стоит особняком седи всех архитекторов 17в, уникален. Он яркая личность, что необычно, французский художник обычно подстраивается под систему, а вот Пуссен и Мансар не такие. Если Пуссен может быть в добровольном изгнании и работать в Риме, то с архитектором все сложнее, ему нужно признание. Так вот он почти 20л своей жизни (в конце) не работал, после того, как он поссорился со своим покровителем королевой-регентшей Анной Австрийской.

Капелла Визиток, 1632-1634г, Париж. Вообще не известно, у кого он учился (может у Жака Дюссерсо), может он был в Италии, но не точно. Это его первая самостоятельная работа, и уже здесь демонстрируется не типичное понимание. Он видит барокко изнутри и обнаруживает понимание принципов. Это небольшая постройка. В честь посещения Марией Елизаветы, это госпитальные сестры. На передний план выступает центрическая форма, если Бернини ее маскирует оградой то Мансар наоборот, делает купол главным объемным решением. Было больше скульптурной декорации, утрачена после революции 18в. В качестве аналогии – Сант Андреа ин Квиринале. Здесь если разбирать формы по частям, то они правильные. В плане можно узнать параллели с Пантеоном и с барочными римскими церквями. Центральная и доминирующая часть круглая, правильная, хотя в боковых частях много барочного. Сталактитовая декорация, форма атектоничная, стекающая, характерно для Мансара – она на куполе и на сферическом куполе над алтарем. Однако форма очень граничная, Мансар не использует цвета, рельеф распластывается по плоскости (графичен), нет резкого эффекта нарушения логики. Если на интерьер посмотреть непредвзятым языком, то он все равно классический не смотря на все барочные игры, все равно доминирует ордер. Барочные – только мелкие детали: боковые капеллы неправильной формы, лестницы стекающих форм и тд. Мансар всегда будет из барокко брать только детали. Это говорит не только о его знакомстве с барокко, но и том, что он понимает принципы. Капелла визиток это самая барочная постройка Мансара.

Церковь и монастырь Валь-де-Грас, 1645-1667г. Он строит много религиозных построек, но большинство из них либо не достроены, либо как то изменены. Заказ Анны Австрийской. История: не было детей 20л, тут Анна (испанка по происхождению) пошла в этот монастырь, и тут у нее наследник. Дала обет построить монастырь – конечно, у нее как идеал Эскориал. Церковь подобна капелле Лаврентия в Эскориале, она между двумя частями: планировалось слева королевский комплекс, а справа монастырский. Однако Анна вдруг решает повременить с уходом в монастырь, тут еще и Фронда (он оказывает довольно близок с мятежниками), плюс он с ней сильно поругался (отстаивал свое мнение). Поэтому его отставили, работал там всего год. Поэтому достраивает Лемерсье, любимый архитектор Решелье, не утратил силу после смерти кардинала, абсолютно не имеет своего мнения, лоялен системе. В итоге, левая часть теряет силу, а вот правая, госпитальная, наоборот, набирает. Здесь нет нарушения тектоники, логики, пластической игры, все плоско – это у госпиталя. Церковь только со стороны главного фасада кажется встроенной в симметричный ансамбль частей – комбинация иезуитских церквей в сокращенном виде. Подчеркивается ордерная составляющая, 2яр портики, на 1эт колонны сильно выступают, классицизируется. Самая барочная часть здесь – купол, как и купол Сорбонны. Параболическа форма, нервюры, контрфорсы, примыкающие к куполу. Хотя если смотреть внимательно, формы все равно простые и ясные. План церкви Лемерсье модифицирует в алтарной части: Мансар хотел сделать капеллу Рождества изолированным объемом, а Лемерсье переместил ее – акцент сдвинут к подкупольной части, отсюда больше центричности (и ориентация на собор Петра). Получается соединение центрической и базиликальной частей. Самое барочное здесь – капелла Рождества, балдахин (Ангьер, саломонические колонны, а Миньяр расписывает купол). Здесь более барочный характер за счет скульптуры и живописи. Вход с запада, там от церкви 2 крыла, курдонер, кажущаяся симметрия.

Проект ротонды Валуа, Сен-Дени (Бюллан, 1563г). В 18в ее окончательно разобрали и пустили на камень.

Проект усыпальницы Бурбонов, Сен-Дени, 1665г. Предыдущая вещь (она не достроена была), вдохновила на этот проект. Кроме параболической формы купола, в основе все классично. Еще барочное – не естественное сочетание масштабов – капелла должна была быть чуть ли не больше всего собора Сен-Дени.

В церковном строительстве барочное начало традиционно было сильнее, все это больше зависело от импульсов, идущих из Италии. Что касается светских построек, то здесь уже была своя традиция. Здесь он более традиционалист. Замок Берни, замок Баллеруа – по плану, постройка из третьей книги Дюсерсо в чистом виде (типовая). Это рациональная линия архитектуры.

Замок Блуа, крыло Гастона Орлеанского, 1635-1638г. Сюда его отправили в почетную ссылку за то, что интриговал против короля-брата и Решелье. Мансар хотел вообще все снести, убрать все неклассическое и построить правильный классический дворец. Но не было денег (стена 6-9м). Но показательно отношение к предшественникам – ренессанс он считает не столь классическим. В результате П/Н-образная, со стороны города укреплена мощными бастионами, настоящими, не эмблематичными. Это был политический подтекст – замок для оппозиционного принца, хотел подчеркнуть свое феодальное право. Над бастионом простая, ясная постройка. Перекрыта единой кровлей – новшество для 17в, пока еще большинство построек перекрывается высокими крышами с отдельными объемами. Окна, нет люкарн, сдвоенные пилястры. Однако есть детали: наличник двери перерезает карниз – нарушается симметрия; над окнами ризалитов с трудом втискается скульптура. Во внутреннем фасаде наложение барочных и классических форм более очевидно (портик 2эт с колоннами, порти 1эт, соединяющий со старым крылом тоже с колоннами). Основное украшение – сдвоенные пилястры, поэтажные, но кажутся очень колоткими. Четкие углы, но параболические портики-колоннады. Из интерьера лучше всего сохранилась лестница (он их много построил, очень любил). Вроде падуги зеркального свода, но вот зеркало пустое, а сквозь него виден купол (скрыт под кровлей), слепой, с перепадами темной и светлой освященных частей. Со стороны бастионов все сухо, со двора украшает параболический портик с сдвоенными колоннами.

Замок Мезон (-Лаффит), 1641-1660е. Строительство замка параллельно с монастырем Валь-де-Грас. Он принадлежал лидеру Фронды, Анне это не понравилось, его выгнали. Традиционно замок делился на мужскую и женскую половины, между которыми парадные помещения. Первый этаж так и выглядит. Комнаты построены по принципу апартаментов, исходя из утилитарного удобства (не анфилады). С 16в для Франции такой принцип типичен. В верхнем ярусе другой тип – нет четкого разделения. Почти весь этаж занимает «ярус короля» - это из Англии, на случай, если король захочет в гости. Во Франции, это скорее жест лояльности (причем учитывая владельца, это эмблематичность), а также есть анфилада. Фасад – знакомая схема: основной корпус вытянут по горизонтали, примыкают два ризалита (П-образный планировка), к ризалитам примыкают овальные кабинеты (всего на 1эт, красивый и логичный перепад высот). Кабинеты в плане вальные, но так они выгнуты, антаблемент тоже выгибается – это барочное. Интерьер подлинный. Парадный вестибюль – новый элемент, вводится в том числе и Мансаром (до того была лестница). Овальный кабинет – зеркальные формы, искаженности, иллюзии. При этом замок дополнялся обширной парковой системой, основанной на прямых осях. Открытое пространство и множество архитектурно организованных прямых пространств. Парадный вход тоже барочен, 3эт, как бы три ризалита накладываются друг на друга. Кровля не сплошная.

Отель Гюнего, 1651-1655г. Это городская постройка. В это время он мало строит, уже отставлен от королевских проектов, в основном занимается теорией и утопическими проектами. Здесь интересно полное отсутствие декорации. Только центральный ризалит имеет выделенный портал и горизонтальный руст (это все будет развиваться в 18в). Люкарны помещаются по оси только в центре, в боковых частях они между окнами – это не логично.

Городские ансамбли. Почти все анонимные и вписываются в традицию жанров, а не архитекторов. Их строили Жак 2 Дюссерсо, Лемерсие и др. Их форма уже сложилась к середине века. Это постройка, организуемая вокруг внутреннего двора, строгий ритм чередования вертикальных осей окон, завершенных люкарнами, и простенков. Очень тяжелые наличники над окнами, много скульптуры (хотя постройки небольшие) – это и есть пластическое нарушение. Традиционно особняки строились из кирпича и белого камня (отель Тюбеф, 1630х).

Из утилитарной линии выбиваются экспериментальные постройки 40-50х, когда усиливается противостояние между барочным и классическим языком. Отель Де Бове, Жан ле Порт, 1655-1660г. В 50е опять усиливается линия из Италии, Анна Австрийская и Мазарини. Эта постройка самая барочная всего 17в. Внешний корпус, выходящий на улицу – полноценный, это не обычно. Вообще городские дома стремились к обособлению (поэтому курдонер, поэтому решетка в первый этаж). По центру сложной формы двор, вокруг него всякие хозяйственные постройки. Улица – открытый правильный и круглый двор. Во внутреннем дворе много неправильного – изгибающиеся формы, но поэтажное членение не нарушается. Внутри есть еще овальная лестница, как у Борромини.

**48. Луи Лево.**

**Луи Лево**,1612-1670г. Второй крупный мастер. Работал в разных жанрах для разных заказчиков. Как и Мансара его тоже можно отнести к основоположникам классицизма. Он из семьи строителей (каменщиков). В молодые годы на них с братом обратил внимание покровитель Жан Мари (или Мишель Вильедо?)и дал возможность работать над застройкой острова святого Людовика (город развивался, а в центре на этом острове долго оставалась полянка с коровами). У острова регулярная планировка, плюс, он застраивается типовыми домами (3 класса). Самый высокий класс – выходили на набережные, там дома свободной планировки. Потом дома для знати и дома для среднего класса. Вот для среднего класса: блок, 4 этажа, 2,3 жилые, 4 люкарны, а на 1эт лавки и еще что то общественное. Такой регулярной застройке подчиняется даже церковь (Сен-Луи-ан-Иль).

Отель Ламбер. Остров Людовика, стрелка, справа. Он не подчинялся общей схеме, не углах и на внешнем периметре застройщики смогли отхватить побольше земли. Получилась трапеция, которую разделил Лево на две части – постройка и парк, это уникально. Садик – это претензия подчеркнуть феодальные замашки и значимость проекта. Своего рода висячий сад, тк там субструкции, внизу конюшни. Вообще по плану: отель Ламбер – Каре вокруг внутреннего двор, от него отходит прямая (хоз постройки, она закругляется (из-за улицы), от этой прямой садик, те он архитектурно отгорожен). Галерея Геракла – тоже статусная часть. Весь торец квадратного двора занимает центральная лестница. Трудно сказать, что это барокко, но здесь есть антиклассическая тенденция. Галерея, интересна и в архитектурном плане, совсем не характерно для городского дворца. Коме того, здесь трудились 3 поколения французских академистов (последний Шарль Лебрен). По соседству с отелем Ламбер Лево строит собственный особняк – отель Лево, женившись на дочке нотариуса, владельца местности. Впоследствии (после смерти Лево) они были объединены в один ансамбль. Сейчас выкуплен шахом.

Отель Лозен, 1656-1657г. Там же, это типовой проект для богатых заказчиков, фасад на Сену. Снаружи 6-ти осная структура, но ритм осей сложнее, не равномерный, в центре выделяется балкон и украшенный портал. Пространственные элементы увеличиваются за счет использования зеркал (зеркальный кабинет), они зрительно увеличивают анфиладу.

Коллеж 4х наций: перестраивает его, он напротив Лувра (Мазарини хочет быть как Решелье, выбирает себе учебное здание, покровительствует ему, как и Решелье хочет быть там похороненным в капелле). В 1660е он отстраняется от строительства Лувра, но идеи он воплощает в других постройках. Используется палладианская схема (вилла Эму?), в центре капелла, по сторонам два павильона. Здесь узнается один из проектов Мансара для Лувра, это и напоминание о Бернини. Центр капеллы акцентрирован, там 6к портик (по 3 колонны по сторонам), дальше изгибающиеся галереи и павильоны. Галереи 2эт: арочный (туда большое и круглое окно) и этаж с большими окнами в мелкую расстекловку. Между окнами поэтажные пилястры, потом балюстрада. Павильоны идентичны, только там гигантские пилястры и высокая крыша с люкарнами. От барокко только охват территории.

Лувр. В н17в (Генрих 4) появился большой проект Лувра, но только к 80м получилось завершить идею. Восточный фасад имел особое градостроительное значение, парадный, выходит на город. Лево и Лебрен сначала достраивают после Лемерсье. Внутренний двор: 3эт, на 1эт колоннады, выделяется треугольный фронтон, единая плоская кровля. Декор одинаковый, есть вертикальные членения, ритм (но это довольно навязчиво). 1657г – первый проект восточного крыла. Традиционный способ – важна роль руста, есть наличники над окнами (действуют те же элементы, как и во дворцах из кирпича и камня). Но такой фасад не устраивает ни Лево, ни короля. В 1660г новый проект Лево, он хочет выделить фасад – пластическую форму, по объему (хочет двойную толщину). Он хочет галерею, которая будет выходить к подвесному мосту (все еще есть оборонительные функции средневековья). Здесь уже появляется идея галереи со сдвоенными колоннами (классическая идея лоджии), но это еще не главное. Этот фасад был одобрен Мазарини, но через год Мазарини умер. Людовик 14 решает не выбирать первого министра и править самостоятельно – перетряска всех чиновников. В итоге, Лево, оставшись без покровителя, теснится. Вроде еще северный (более крепостной, мало декора) и южный (с отдельными крышами).

1661г – пограничная дата, это граница 1 и 2 половины века, Людовик решает править сам, а у Лево это год и взлета, и падения. Постепенно начинается игра с ассоциациями солнца, которые превращаются в королевскую «религию», которая постепенно вытесняет христианскую религию. Солнце – светило, мир вокруг него, искусства, Аполлон и Марсия – борьба с хаосом (а хаос очень важен для барокко).

Во-ле-Виконт 1656-1661г. Для Николя Фуке, удачливый финансист, вышел из низов. Мазарини он предложил несколько схем, благодаря которым королевская казна сильно опустела, а карманы Фуке и Мазарини увеличились. Фуке купил титул, землю и тд. По сути, хотел виллу суб урбано. Франсуа Д Орбе начинал (средний подрядчик), Лево продолжил, ему ассистировали Лебрен (вся декорация на нем, в том числе и рисунки ручек) и Андре Ленотр (отвечает за садово-парковый ансамбль). Архитектура мыслится в ансамбле. Ансамбль по оси (почти ровно север-юг), сама постройка маленькая (много рудиментов с феодальным замком), пересекается ансамбль каналом-запруженной речкой. Замок, вокруг ров, там «бастионы». Центральная ось ансамбля приводит к фасаду, у него сложная структура, много декорации архитектурной и скульптурной. Скругленный нижний ярус при квадратном верхнем – цитата из Мансаровского замка Блуа. Боковые фасады проще – руст и бюсты на консолях. На заднем фасаде больше ясности и четкая центричность. Самое главное – сочетание плоскости стен и выпуклой центральной части (это барочная реминисценция). Этот план очень удачен, много где будет повторяться. Радикально новая идея – он сумел соединить в одном компактном здании две функции: репрезентативную и жилую. Соединяется анфилада и апартаменты владельца (двух уровневые). Парадный классический вестибюль тоже берется у Мансара. Этот овальный зал наполовину внутри здания, наполовину выступает. Единственная не осуществленная вещь – парадный расписной плафон Триумф Фуке (планировалась очень дерзкая композиция). От овального зала три парадные заллы: приемная, кабинет и парадная спальня. Ось завершалась маленьким зеркальным помещением. Парковая среда построена на плоских партерах, вода – плоские бассейны (Лебрен терпеть не мог быстро текущей воды). Фуке показал еще недостроенный дворец королю (видимо хотел показать, каким хорошим первым министром может стать), король в ярости, арестовал его. Не конфисковал дворец, но конфисковал мастеров, перевез их в строящийся Версаль. Конец Во-ле-Виконта стал началом Версаля.

**49. Архитектура Лувра в XVII веке**

Ж.Лемерсье, Л. Лево - Ж.Маро - А.Л. Уден - Ф.Мансар - К.Райнальди, П.да Кортона - Л.Бернини - Ш.Лебрен - Кл.Перро

В н17в (Генрих 4) появился большой проект Лувра, должен был стать квадратом, но сделать это сложно – на востоке была застройка (а хотели квадрат расширить в 4р), там Петит Бурбон (младший брат), в это время Франция – правовое государство, король должен выкупать земли. Поэтому только к 80м получилось завершить идею.

Восточный фасад, последний построенный, особое градостроительное значение, он парадный, выходит на город. Лево и Лебрен сначала достраивают после Лемерсье (?). Они просто повторяют травеи, все становится очень навязчиво (в камерном варианте все хорошо, а так, слишком много). **1657г** – первый проект восточного крыла. Традиционный способ – важна роль руста, есть наличники над окнами (действуют те же элементы, как и во дворцах из кирпича и камня). Но такой фасад не устраивает ни Лево, ни короля. Были и параллельные проекты – Лемерсье хотел, например, во внешнем фасаде повторить внутренний – тогда бы Лувр стал просто замком, что не соответствует градостроительной задаче. В **1660г** новый проект **Лево**, он хочет выделить фасад – пластическую форму, по объему (хочет двойную толщину). Он хочет галерею, которая будет выходить к подвесному мосту (все еще есть оборонительные функции средневековья). Здесь уже появляется идея галереи со сдвоенными колоннами (классическая идея лоджии), но это еще не главное. Этот фасад был одобрен Мазарини, но через год Мазарини умер. Людовик 14 решает не выбирать первого министра и править самостоятельно – перетряска всех чиновников. В итоге, Лево, оставшись без покровителя, теснится. В это время появляются разные проекты. **Антуан Уден** (крупный теоретик, не очень много строил) – на месте Лувра и Тюильри предложил создать ансамбль – дворец, площадь, сад и еще добавить круглые площади – утопический проект, но восточный фасад тоже предлагает в виде лоджии (сохраняе5т идею колоннады на уровне 2эт). То есть французские идеи вертятся либо вокруг традиционны форм, либо вокруг классических. Предлагает выделить центр, но боковые башни намного выще. К проектам подключается и опальный **Мансар**, он предлагает 6 проектов (62-66г). На одном из первых восточный фасад он планирует превратить в отдельную постройку с большим количеством сложных овальных помещений, основная идея – разделение (центрального помещения-павильона с овальным куполом от боковых ризалитов). Есть своеобразная логика – напротив аббатство Сен Жермен Лексеруа (такое уже видели в Люксембургском дворце). В других проектах тоже ордерное решение, в одном из них центральный павильон в виде триумфальной арки – тогда многое схоже с первым этажом собора Петра. В **6м** проекте он отказывается от сложных форм в сторону простоты и ясности, отказывается от высоких боковых частей. Но все это не удовлетворяет Кальбера. По его инициативе французская академия объявляет открытый конкурс на восточный фасад. По условию то, что было построено, надо сохранить. Есть проекты итальянцев **Райнальди** и **Пьетро да Кортона**. **Бернини** тоже предлагает проект. По сути дела, это отдельный дворец, который он пристраивает к существующим корпусам Лувра которые должны были бы превратиться во внутренний двор. Сильно выступающие крылья, должны были зарыть ров – по структуре это напоминает палаццо Барберини. Французская академия формально принимает его проект, принимают его с оговорками, предлагают приехать, посмотреть (французов больше всего смущает площадь, ради которой надо было бы снести квартал и аббатство Сен Жермен). Тогда Бернини предлагает выпукло-вогнутый план с антаблементом, плоской террасой и статуями (как у колоннады собора Петра). Третий вариант оказывается самым радикальным полностью переосмысливает Лувр, он становится замком, со рвом, внутри дворы. Нынешний двор он хочет обстроить колоннадой, еще пристроить 4 двора. Со стороны Сены была бы не очень регулярная ситуация. Потом был 4й проект, он модицифировал 3й, но мало что изменил. Бернини жутко зол, уезжает. После этого, очень тихо и без конкурса выигрывает проект **Лебрен**. Он просто понравился королю, сам не архитектор, а живописец. Главенствует тема павильона, украшенного скульптурой; плоская единая кровля (уже строится Версаль), выше только центр и боковые башни. Проект понравился королю, но не понравился Кольберу. Поэтому в 1667г появляется проект королевского чиновника **Перро** (он брат Шарля Перро). Он объединяет весь фасад темой колоссального ордера, все сохраняется. Четкий ритм окон и колонн (у Лебрена ритм бл, но немного сбит). Позже он создает утопическую идею перестройки комплекса. Позже в 1676г еще один проект, он возвращается к идее Лево – лоджия, но по желанию короля добавляется большое количество скульптуры. Через 2г окончательный вариант – все одной высоты, выделается только треугольны фронтон, глубокая галерея со спаренными колонными. Все стоит на цоколе-1эт, в центре мотив триумфальной арки, а в «башнях» намек на серлиано (три окна, цецнтральное выше, но они отдельные). В итоге, побеждает самый простой и классический вариант, построенный витрувианцем-любителем. Доминирует идея цоколя, прямая линия фасада, куча колонн в разных вариантах. То есть к 1670м побеждает линия классицизма.

**50. Версаль**

Изначально, это деревня, через которую проходит дорога Нормандия-Париж. С сер16в ее начинает использовать для охоты Людовик 4, в 1624 Людокик 13 покупает прилегающие земли и ставит небольшой замок (дом для встречи охотников). В 1661г Людовик 14 выбирает это место в качестве своей резиденцией, конфискует команду мастеров Во-ле-Виконта и переводит их на строительство Версаля. Вокруг Парижа куча земель, но почему то Людовик 14 выбирает Версаль. Может и потому, что это место связано с памятью его отца (при жизни Людовика 14 часы в Версале показывали время смерти его отца), а еще изначально планировалось сохранить 1й охотничий дом Людовика 13. Но у Версаля было и много недостатков, неслучайно короли избегали селиться там. Версаль как воронка, перевал между раструбом, образуемым холмами – очень сильный ветер (хотя вокруг может не колыхаться ни листочек). Это место не славилось своим здоровьем, вокруг болота и трясины – воды много, но нет чистой питьевой. Место унылое и не пригодное для жизни. Была буквально борьба за воду, несколько уровней, все доходило до того, что фонтаны работали только тогда, когда мимо них проходил король (в кустах сидел специальный человек). Отсюда еще одна причина выбора места – он мыслит себя демиургом, хочет принципиально изменить природу, есть идея преодоления. Главные создатели этого произведения классицизма – архитекторы Луи Лево и Адруэн-Мансар, Ленотр и художник Лебрен.

План «Дюбю», 1662г – один из первых планов, небольшая часть регулярного парка и маленький замок (Филипп Леруа построил, традиционная французская схема: внутренний двор с оградой, три корпуса). Все перестройки Версаля станут обстройками первоначального замка.

Лево сначала строит служебные помещения, как и в ВлВ службы делает частью ансамбля, в итоге соединяет их перемычкой. «Мраморный двор» - то, что осталось от первоначального замка, консоли с бюстами берутся из ВлВ. **1668г** – серьезные изменения – наружная оболочка (Анвелоп = конверт) – мысль: не трогая старый замок, обстроить его новыми постройками, два крыла для короля и королевы, соединенные террасами. Парадная анфилада из 7 комнат, где каждая посвящена своему богу-небесному телу (Венера-Луна, Меркурий, и тд, а вот вместо Юпитера Геракл, тк Юпитера Людовик считал своим соперником). Холодные стороны цвет ассоциируются с водой, теплые с плодородием, цветовые гаммы в интерьере соответствуют. Внутри в основном стуки и искусственные мраморы (своего мрамора не было, да и считался он плохим материалом). Зал Аполлона первоначально играл роль парадной спальни, потом стал тронным залом. После смерти Марии Терезии Людовик переносит свои жилые покои в ее часть, тогда несколько меняется значение помещений.

Западный фасад Анвелопа Лево: со стороны парка он остается 2 цветным и довольно архаичным, а вот у внешних фасадов другой характер: 3яр, первый рустован, второй украшен ордером, а 3й – полумезанин и плоская терраса (напоминает проекты Бернини), это вместо традиционных высоких крыш с люкарнами. Эта плоская крыша с балюстрадой – визитная карточка, если кто то хотел показать, что предан королю, строил такую крышу (что очень неудобно в условиях Франции).

Уже к 70м парк практически сформирован. Верхний партер на небольшой террасе, плавный переход, так как там пандусы. Внизу бассейн Латуны, Аполлона (оба в нижнем парке). Все остальное пространство делится на 12 компартиментов (южная часть скошена). *Бассейн Латоны*: довольно редкий сюжет, правосудие Латоны – она скиталась от Геры, попала к Лидийцам и попросила напиться, они испугались и не дали, тогда она сказала напейтесь сами и они стали превращаться в жаб. В основе – наказание обидчиков королевы. Скульптуры довольно экспрессивная, самая барочная из ансамбля, мастера, которые ее делали – фламандцы. *Фонтан Аполлона*: колесница поднимается из воды, направлена на запад, где заходит солнце, но она разворачивается и как бы под волей короля сама природа меняет свой ход и солнце возвращается во дворец. Парк во время Людовика – баскеты (стриженные деревья) и фигурно вырезанные деревья (тапиарные формы), ни одна травинка не росла без присмотра. *Лабиринт*: специально был построен для обучения детей Людовика, они там гуляли, подходили к фонтану (на сюжеты басен Лафонтена), если правильно читали басню, учитель махал платочком и фонтан начинал работать.

**1678г** – приезжает *Жуль Андруэн*, тоже их Бретони, дальний родственник Мансара, приехал в Париж, изменил фамилию – Андруэ-Мансар, его представили королю, он предложил перестроить парковый фасад Версаля. Идея в том, чтобы закрыть открытую галерею, все сохраняется, но усложняется ритм ордера. Внутри помещается зеркальная галерея (живописная программа включает исторические сюжеты – история царствования Людовика 14, на тот момент он самостоятельно правил 19л). Здесь были зеркала, но барочного эффекта уже нет, никто никого не обманывает – есть четкие границы, рамки плоскости. Еще он пристраивает зал войны и зал мира – там много позолоты и рельефов (но они плоские). В зале Мира вместо скульптурного плафона (на стене) живописный. В позднем стиле Версаля исчезает многоцветность, остается только золото и белое, это иссушает. Чуть позже Андруэн-Мансар достраивает по сторонам еще два корпуса, равных по величине главному корпусу, так как несмотря на достройки, постоянно не хватает места. В сторону города дворец тоже расширяется – внешняя часть замка, крылья – там заседали министры, Крыло министров, 1690е. С точки зрения внешнего оформления, обращение к стилю Генриха 4, 2 цвета («кирпич и камень», длинные травеи, только нет 4эт). Центральная ось от дворца напрямую соединяет Версаль с Лувром; северная ось ведет в Марли (там тоже резиденция, а еще там машины, которые питают фонтаны); южная ось в Со, где резиденция Кольбера, первого министра.

*Последний этап перестройки замка*: Марморный двор, конец 17в, Людовик решил, что хочет перенести в центр свою спальню (там всходит и заходит солнце, действительно вращается вокруг него). Перестраивается первоначальный дворец, много декорации, но она почти плоская. Здесь уже начинает формироваться антиклассичный язык, но не барочный, а рококо. Для него характерно белое золото (дематериализует форму), много зеркал (они располагаются не в проемах, а в простенках – те занимают место опор). К к17в Версальский ансамбль формируется во всей своей полноте. 60 с лишним гектаров только внутри решетки, парк короля и большой парк (он многолучевой). Колоссальная система, кажется бесконечной (барочная категория, не смотря на всю рациональность Версаля). Изменяются лишь элементы (сносится верхний бассейн Аполлона, вместо которого два плоских бассейна). В нижнем парке появляется Тапи Вер (зеленый ковер) – это плоскость с зеленой травой, которая на пандусе соединяет бассейны Латуны и Аполлона. На юге оранжерея, Андруэн-Мансар ее перестраивает. Север – это холодная часть света, холод ассоциируется с водой, так что в том партере каскады и бассейн Нептуна. Фонтаны типа с единственной струей воды – то есть водную стихию вводят в рациональные рамки и стремятся подчинить законам. Людовик развлекался тем, что писал инструкции, как надо смотреть парк (их было 14?), там куда пойти, на что посмотреть, но и что подумать. *Боскет Бального зала* – по сути, это театр под открытым небом, там и водный театр (каскад). *Боскет колоннады* – единственный архитектурный фонтан, тк Ленотр был противником любых строений в саду. *Боскет Жирандоль* и *Обелиск* – только из природных форм (канделябра и обелиска).

Итог: центр ансамбля – дворец. С 1 стороны парк, с другой город. Со стороны города крылья и сложной формы площадь (там же и крыло министров), оттуда расходится 3л система. Дворец в самой высокой точке парка (хотя территория ровная), там водный партер – оттуда просматривается вся перспектива.

**51. Архитектура второй половины XVII века**

Версаль – основная строительная кампания 2п 17в, кроме категории хаоса там можно найти все, характерное для барокко. Деталь заглушается целым, но здесь бесконечность рациональна. Рационализм – качество, отличающее Францию от всех барочных вещей. Но здесь мало индивидуальностей, только 1 – фигура короля. Здесь развивалось две тенденции: своя (поздний ренессанс и маньеризм) и городские ансамбли. Многие проекты утилитарного характера, излишества уходят, развитие в сторону рациональной системы. Влияние из Италии идет, но оно внешнее (Лемерсье подчиняет барочное влияние рациональной идее). Почти все городские ансамбли анонимны, вписываются в традицию жанров, а не архитекторов. Их строили Жак 2 Дюсерсо, Лемерсье и др. Форма уже сложилась к середине века. Постройка организуется вокруг двора, строгий ритм чередования вертикальных осей окон, завершенных люкарнами, и простенков. Очень тяжелые наличники над окнами, много скульптуры (хотя постройки небольшие) – это и есть пластическое нарушение. Традиционно особняки строились из кирпича и белого камня (отель Тюбеф, 1630х). Из утилитарной линии выбиваются экспериментальные постройки 40-50х, когда усиливается противостояние между барочным и классическим языком. Отель Де Бове, Жан ле Порт, 1655-1660г. В 50е опять усиливается линия из Италии, Анна Австрийская и Мазарини. Эта постройка самая барочная всего 17в. Внешний корпус, выходящий на улицу – полноценный, это не обычно. Вообще городские дома стремились к обособлению.

Сен Клу, Ленотр, Лепорт, 1660е. Малая вилла младшего брата короля. Здесь каскад, такое можно встретить редко, сильный перепад. Это пример итальянского решения проблемы ориентации на местности сложной здания.

Каскад замка Со, Ленотр, 1670е. Это уже его собственный каскад, совсем другой, никаких резких перепадов и бурлящей воды. Плавный переход, низкие перепады, поверхность падающей воды тоже практически идеально ровная. Каскад ограничивают струи вертикальных фонтанов – опять же рационализированная вода.

Лувр: в это время несколько вариантов решения восточного фасада. После многочисленных перепитий выигрывает Клод Перро. В Со он построил павильон Авроры. Но он прославился как лидер «новых». Формально этот спор возникает из-за нескольких темных мест в трактате Витрувия: симметрия, связный ордер (мощнее отдельно стоящего или нет). Но выливается спор в концепцию отношения к классике, к античности. Перро говорит, что новое выше, чем старое. Франсуа Блондель оппонирует Перро, он отстаивает старую трактовку. Он провозглашает опору на античность в качестве образца. Работает как городской архитектор, не так много построил.

Ворота Сен Дени в Париже, **Блондель**, 1672г. Изначально это временное сооружение, потом выполнили их в камне. Это триумфальная арка с двумя обелисками, украшенная (Ангье скульптор) арматурой в виде античных трофеев. В центральной части - переход через Рейн. Единственная арочная цитата (из колонны Траяна) – поверженный враг, выпадающий из поля.

Арка Сен Мартен, **Бюле, Жирардон**, 1674г. Бюле ученик Мансара. Посвящена покорению Франшконте (один из немногих успехов). Рустованная безордерная арка, 3 пролета, центральный сильно выделен. Рельефы с изображением завоевания Франшконте и с Милосердием короля – многое напоминает Версаль (по верху, подстраиваются под высоту пролетов).

**Андруэн-Мансар**, Площадь побед, 1686г. Хотя это время развития градостроительных идей, площадь по частному заказу. Это единственный случай барочной интерпретации ансамбля. Овальная, по торцам примыкает как бы трехлучевая система. Эти лучи шли только до соседней улицы (барочная идея только внешняя). Фасады оформляются по типу Версаля (он становится эталоном архитектурного языка). Фасад 3ч, нижняя арочная, 2 объединены большим пилястровым ордером и чердачная кровля с мансардными окнами (они чередуются). Были еще скульптурные детали, много, в глухих торцевых частях. Жерарен делал. Центральная группа: стоящая статуя короля, которого венчала Виктория, на постаменте 4 пленника. Эти пленники-провинции сохранились, а центральную группу отправили на переплавку революционеры.

Площадь Людовика 14 (Вандомская), 1699г, **Андруэн-Мансар**. Завершает формирование площадей. Прямоугольник со скошенными углами и 1 сквозной осью (повторяет схему Вогезов). На центральной оси статуя короля Жирардона, но сохранилась ее небольшая модель. Ордер варьируется: пилястры/3-4 колонны. Скошенные углы – единственный антиклассический момент. Застройка ведется долго. Чтобы избежать монотонности, по центру длинных сторон и на скошенных углах накладываются портики (всего 6). Те, который по длинным сторонам: ощущение тройного наложенного ризалита, но на самом деле все плоско.

Королевская площадь и герцогский дворец в Дижоне, **Андруэн-Мансар**. Мансар архитектор и Мансар администратор, тк он стал главным архитектором всех королевских строений. Полуовальная площадь, чем-то похожа на версальские конюшни.

Нотр-дам де ла Вей Шарите, Марсель, 1670г, **Пюже**. Наверное единственный пример классицизма в 17в естественном варианте. По сути это храм в антах, к которому пристроена центрическая купольная часть, есть элементы каркасной конструкции. Комбинации Пантеона и псевдопериптера. Это классицизм с опорой на античность, местная традиция, он южанин знает классическую лини изнутри.

Ансамбль инвалидного дома, А-Мансар. Крупнейший градостроительный проект Людовика 14. Людовик воевал, как правило, неудачно, но любил представлять себя победителем. В основном, в результате его воин накапливалось много проблем, в частности, инвалиды. В результате возник проект: король должен показать себя не только как военачальник, но и как милосердный человек. Основная часть еще со времен Филарете, это строится в 70е (Либераль Блюан, городской парижский мастер). Еще должны были быть две части: военная школа и госпиталь. Объединять должна была церковь святого Людовика. Ленотр пристраивает огромный плац и эспланаду (горизонтальный партер по оси север-юг). В н80х Людовик решает быть похороненным среди своих ветеранов. В 1686г начинается строительство королевской капеллы, возглавляет Мансар. Все-таки король был похоронен в Сен Дени. А в капелле инвалидов был перезахоронен Наполеон. Фасад к эспланаде напоминает проект Шарля Лебрена Лувра (эта часть ориентируется на Оспитале Маджоре Филарете). Мансар только все сглаживает, несколько упрощает. Фасады основаны исключительно на ритме ордерных арка, на выступающих ризалитах. Фасад церкви подчинялся ритму, поэтажный ордер. В интерьере церковь напоминала капеллу Сарбонны или Сен Луи ан Иль. Готическая система, украшенная классическим ордером с чистым пилястровым языком в интерьере. Капелла Инвалидов, 1677-1706г. колоссальное строго центрическое сооружение. Прототип плана – Микеланджеловский собор Петра. Массивный трехслойный купол. Еще один прототип – усыпальница Бурбонов в Сен Дени.

Госпиталь Сальпантриер, 1656-1684г, **Лево, Брюан**. Сложный план, нас интересует только капелла – предвосхищает строительство 18в. Госпиталь для инфекционных больных, соответственно, надо учитывать особенности. По сути, это 4 объема, соединенные в одну композицию (5 восьмиугольных капелл, алтарь по центру, еще 4 вроде прямоугольные). В каждую капеллу свой вход, своя служба. Тогда они могут не заражать друг друга. Здание утилитарно – минимально украшено: треугольные фронтоны, круглое окно (слабо напоминает розу). В основном, чистый объем. То есть уже начинают вырабатываться новые принципы.

Отель Тайар, 1698-1702г, **Бюлле**. Изменение самой типологии здания. Актуальна проблема строительства небольших городских особняков и реже загородных замков. По сути, Париж становится провинциальным городом, столица в Версале. Элита начинает устраиваться так, как ей угодно. Руководствуются принципами удобства. По структуре – тот же тип с внутренним двором, сплошной 1яр ограды. Замкнутое помещение, неприкосновенность частной жизни. Минимальные средства декора, все остальное заменяется рустом. Окна опускаются до пола, в нижней части закрываются решетками (французы их называют английскими).

Трианон, 1668-1670г. Это деревушка на границе Версаля, выкуплена королем. Сначала король ее рассматривает как один из парковых павильонов. Лиу Лево здесь строит павильон по типу Палладианской виллы: основное здание, 2 отдельных флигеля, ограда вокруг овального двора. Это своего рода хранилище королевской коллекции, он был за пределом парка, не попадал в систему 12 компартиментов. Там же зверинец, птичник и тд. Его еще называют Фарфоровый Трианон, но фарфор в основном Дельфтский, который только копировал китайский. К 1688г замысле меняется, Андруэн-Мансар самостоятельно строит Большой Трианон (только Ленотр тут разбирает регулярный розовый сад). Таким образом, Трианон становится виллой (суб урбано), что логично, нужно где то отдыхать. По структуре система хаотична, но по сути продумана: центральная ось, на ней парадный двор и лоджия/парадный зал. Вокруг двора два корпуса: апартаменты короля и служебный корпус. К королевскому корпусу примыкает длинная галерея, которая также примыкает к служебной анфиладе (еще одной). По масштабам Людовика, вилла мала, 1эт, плоская кровля и балюстрада (что определил Лево). Это чистый классицизм, в основе ордер, колонна, пилястра, иногда они переходят друг в друга (хотя это барочный элемент). Ясный по пропорциям, стерильный по рисунку. Архитектура рафинированно-красивая. Трианон принадлежал лично Людовику. Второй любитель Версаля после Людовика – Наполеон. Нетронутым сохранялась Большая галерея: стерильный архитектурный язык, есть лишь ритм окон и простенков, но это важно. Простенки занимаются картинами версальских художников на сюжеты парка Версаля. По их картинам знаем о несохранившихся фонтанах и тд. Плюс, галерея как бы становится проницаемой.

Андруэн-Мансар, Декотт (его зять), Версальская капелла. Декотт мастер переходной эпохи, уже ближе к рококо. Для христианства не так много места, хотя Людовик в конце жизни становится маниакально верующим (может из-за его последней жены). Между двором Министров и крылом Посланников, напоминает Сен Шапель, внешне 1н, на самом деле их 3. Капелла разворачивается к залу Геракла под углом, но он все еще играет роль ее преддверия. Верхний ярус – хор, обход, сюда можно попасть из зала Геракла. Все перекрыто нервюрными, каркасными сводами, барочные полуволюты, но они выполняют роль арк бутанов. Каркасная система маскируется мощными крестовыми сводами.

Ардуэн-Мансар, Ленотр. Замок Марли, 1676-1684г. Они работают и над другими, не столь значительными проектами. Людовик: Версаль для двора, Марли для друзей, Трианон для себя. В Марли водная машина. Нет дворца, есть обширная парковая система, центральной пространство не партер, а водные бассейны. По сторонам 12 малых павильонов Марли и 1 центральный королевский. 2яр, плоская кровля, большой пилястровый ордер. Развалили в революцию. Квадратный в плане, большой коробовый свод. Нижняя зона анфиладная, верхняя – камерная (апартаменты?). Малые павильоны – все повторялись, по принципу апартаментов: спальня, кабинет, лестница, небольшие служебные помещения внизу. Здесь появляется камерность и компактность. Кто в фаворе, тот и жил. Марли компактный.

**52. Жак Калло.**

До, не было своей традиции. Господствуют маньеристы в разных ипостасях и, в основном, иностранцы. В это время подъем периферийных школ (единственный раз в истории). Провинциальное явление называют «Лотарингской школой». Эльзас больше тяготел к Германии, а Лотарингия больше французская территория. Еще она всегда бедная, сельскохозяйственная патриархальная окраина. Там долго сохранялись даже гальские/кельтские верования, традиции – патриархальная среда. В к16в Лотарингия неожиданно оказывается на пике развития, оказывается случайно. Герцоги Лотарингские (Гизы) становятся лидерами французской контрреформации. Школа существует недолго (судьба Лотарингии печальна, там всегда ведутся войны, в 1628г начинается 30л война). Следующий всплеск Лотарингии на сер18в, когда король туда посадит своего тестя Станислава Лещинского, там уже развивается рокальная культура. Это отдельные персонажи, школа весьма условно. К 1615 в Риме большая колония французских художников (ок площади Испании), по духу жизни караваджисты, а во Франции господствуют голландцы

**Жак Белланж**, ок1575-1616г. Интернациональный маньерист (происхождение и образование не известны, худ наследие сомнительно). Использует модели Гольциуса. Пользовался языком тиражных гравюр. Знаем о нем почти исключительно как о рисовальщике и гравере, оформлял праздники и парадные въезды. Как монументальный декоратор расписывает дворец герцогов Лотарингских в Нанси. Сюжеты Овидия, античные, великие женщины и тд. Видимо, это были исторические школы, как во 2 школе Фонтенбло. Клод Деруэ – его прямой учени (японский посол).

Рисунки: великолепный рисовальщик. Разные жанры, много отдельных женских фигур («Пастушки», хотя правильнее Кариатиды). Гипертрофированные пропорции, странные прически, изображены будто в случайных позах. Также выступает и в традиционных циклах (известны 2– Жизнь Марии и Страсти). Есть новшества – рисунок рельефа тела напоминает гипертрофированную пластику Гольциуса. Он пытается передать вещи, не характерные для гравюры, например, благовещение, как столб света, изливающийся на Марию.

Три Марии у гроба. Не похожи на евангельских, толи античные, толи придворные дамы. Ангел становится одной из таких же фигур. Здесь же вверху эти Марии только зашли, на переднем плане основное действие – это архаизм.

Оплакивание, 1615, ГЭ. Живопись. Маньеризм и караваджизм – близкий к нам человек со свечой, спиной, как бы внутри гробницы; остальные выше и дальше. Очень странная перспектива, все на всех наслаиваются. Справа есть и донатор, он помещен как участник сцены, опять же так, как это было в 15в в Нидерландах.

**Жак Калло**, 1592-1635г. Кто то считал, что он был учеником Белланжа (он ученик придворного ювелира). В Италии с 1611, до 1621 придворный художник Фердинанта Медичи, глава большого ремесленного клана (круто). Калло травит офорт несколько раз, получает разную интенсивность штриха – это новшество, получаются тоновые нюансы (еще с 1615 новый лак, штрихи тоньше). Отношение к пространству. Маньеристы любят сильную разницу: передний сильно приближен, дальний сильно удален. Для Калло это его визитная карточка, у него дальний план конечен. Когда в 1621 возвращается в Нанси, он известный, обласкан славой, придворный, не только гравюры, но и декорации (городские праздники).

Представление перед церковью Санта Кроче. Сильно населенная сцена, театральная, но фигуры не повторяются, они уникальны. В 1615-20 цикл гравюр, посвященный главным празднествам, состоявшимся во Флоренции во времена правления Фердинанда I Медичи. Первоначально 16 листов было выполнено в технике резцовой гравюры, но в дальнейшем он переходит к офорту, усовершенствуя его технологию, применив твердый лак, употреблявшийся ювелирами. Огромная немного гротескная фигура на 1п, с маленькой головой, в шаге, с барабаном (сложный изгиб). Сильный разрыв между планами, перспективу закрывают здания площади. Некоторые изображения переносятся на веера. Веер служит художественным полем, на котором спинами сидят зрители (Веер с изображением праздника в честь Козимо II Медичи,1619). Мелкие подробности, сочетание масштабного подхода и конкретной точности – важна выучка ювелира. Караваджизм – контражурное освещение за счет многократного травления.

Искушение Антония, гравюра из цикла «Интермедии», 1617г. Это интермедии (декорации) для придворного театра. Интермедии игрались в промежутке между представлениями. Гигант Тефей, заключенный на острове Искья, из того же цикла. Показана реальная интермедия, есть зрительский зал, скамьи, партер, там тоже происходит действие.

Каприччи, купание в Арно, 1617г, Флоренция. Флорентийский период, еще одна важная тема – фантазии, каприза. У него могут быть городские сцены, крестьянские пейзажи, сельские (Крестьянин и ослик). К вопросу технике – многочисленное травление, это дает караваджистский эффект контражура. Серия Каприччи – 6х8. Площадь Сантиссима Анунциата – появляются нищие, цыгане; мир в микроскоп от севера, но нет всеохватности; задний фон – опять закрыт и густо населен. 48 листов, 1й раз выпущены в 1617 с посвящением герцогу Медичи. Были предназначены для обучения рисунку пером. Первая серия сохранилась очень плохо – только отдельные экземпляры, из-за слишком мягких досок. Очень любит ставить фигуры спиной (ослик).

«Пейзажи Медичи», 1618. Серия пейзажей, которые повлияют на идеалистический итальянский пейзаж 18в.

Ярмарка в Импрунете, 1620-1621г. После смерти Медичи его вдова не подтвердила статус придворного художника, заканчивал гравюру дома. Большая, ок1,5тыс человек, реальная ярмарка. Есть принципы кулисного построения пространства. Каждая деталь толпы наполнена действием (вздергивают на дыбу заключенного, торгуют, фокусник и тд). Неявная, но есть связь с северным возрождением – играющие дети, торги и др (брейгелевские штуки).

Бали ди Сфессания, Два Панталоне, 1616г. Последняя его итальянская серия. Полушуты/полутеатральные персонажи. Есть влияние Босха. Этот лист предваряет его серию по комедии дель арте – два героя, которые на переднем плане кривляются, дерутся, танцуют. Нет глубины, только средний план, там зрители.

Комедия дель арте. Тоже начата в Италии, 24 листа, профессиональные актеры, маски сгруппированы. Главные герои не носили маски. Стандартный сюжет: пара влюбленных и всякие препятствия для них. Вокруг этого сюжета накладывалась импровизация актеров. В отношении масок Калло много исследований, они не типичны – у него смесь севера и юга. Он обожает изображать капитанов, у них часто странные имена (не связаны с героями, может это и имена отдельных актеров). Типичный пример – два слуги/арлекина, которые друг друга задевают, а в середине продолжение ярмарочной толпы. Это не совсем маньеризм, это не караваджизм (слишком мало реального), не монументально-декоративное. Это своя собственная интерпретация – ново. Есть и герои, которых он придумал сам (драчуны Фракассо). Интерес к динамике (от барокко), есть доля реального. В итоге, традиция своя, вне стилевой линии. Зато на него будут опираться многие последующие явления. Подготовительные рисунки из Британского музея показывают его отношение к динамике: одним движением может понять персонажа.

Карлики. Рисунки 1616, гравюры 1620х. Идея характерной натуры, многие уродства неестественны.

Карьер в Нанси, 1621г. Старое средневековое развлечение – театрализованный парадный выезд (это «карусель»). Интересны не столь люди, сколь архитектура. Его гравюры – единственные свидетели перестройки Нанси (которую затеяли герцоги накануне 30л войны). В 1620е появляется проект радикальной реконструкции торговой части (регулярный план и тд). Вдоль крепостной стены организуется регулярная площадь, по плану, площадь Карьер. Слева еще не перестроенная часть (видно, что площадь организуется, как и площадь Дофина в Париже). Клод Лоррен тоже принимал участие в перестройке (тоже лотарингец, работал в Риме, ненадолго возвращался во Францию).

Партер в Нанси, ГЭ. Много видов садов, дворцов и тд. Регулярный план, четко организованная система (не флорентийская свободная). Высокая точка зрения, отдаленная линия горизонта, но не бесконечная, а замкнутая – принципе те же, что и во Флоренции. Есть контражур (впечатление от караваджизма). Глубокий средний план, там много людей, много сценок, они обобщенные. Он видит общее и частное вместе – его уникальность. Здесь сохранился подготовительный рисунок, тоже в ГЭ. Можно оценить процесс работы. Рисунок партера тщательно разрабатывается в одной стороне, с другой стороны почти ничего не нарисовано. В рисунке фигур много техник – итальянский карандаш (основная), тоновая заливка (причем не тень, а целиком фигуру; не пятна, а конкретные фигуры).

«Большие страсти», 1626-1628г. Это отличие от итальянского периода, там больше светских и театральных гравюр, а в Нанси он выполняет огромное количество религиозных сюжетов (их большинство). Он был из очень религиозной семьи (2 сестры-монахини), для Лотарингии это нормально. Коронование тернием – Христа приводят в тюрьму Пилата, издеваются над ним. Трактовка как современной ночной сцены, много наблюдателей (современные костюмы), в глубине поднимающиеся солдаты (собираются отвести Христа на казнь). Центральная группа занимает небольшое место. Эффекты ночного освещения караваджистские: факел освящает пятно земли, та рефлексирует на Христа. Панорамный формат, широкая сцена, подробная трактовка.

«Малые страсти». Коронование тернием/Бичевание. Малые страсти – 6х8, а больших где то 22х10. Это действительно фрагмент, из сюжета берется только главное – группа Бичевания. Из всех зрителей остаются только 2е, которые открывают ворота тюрьмы, там издевательства, яркий свет. Есть наличие фантастической-демонической силы (танец стражей, издевающихся над Христом). Это не итальянское мышление.

Нищие, 1620-1622г. Это серия типовых персонажей, довольно характерный жанр (еще были Горбуны и карлики и тд). Этот сюжет демонстрирует отношение Калло к караваджизму. Но у Калло отношение к этим персонажам сугубо индивидуальное. К каждой личности он относится с сочувствием, вниманием, он нам о нем рассказывает, как человек стал нищим и как он относится к своему нищему состоянию. Слепой нищий – он душевно не полноценный, блаженный, слепой и физически, и духовно. А вот нищенка с детьми – другая история. Тот наверное всегда был нищим, а здесь бедная женщина, видимо, осталась вдовой с детьми. Мальчик одет в довольно модный костюмчик, но потрепанный, она раньше не была нищей. Нищий моряк и нищий с собакой. Моряк, почти как пират – страшное лицо, нет зубов, 1 нога – это покалеченный войной, старый солдат-пират. А нищий с собакой – это обедневший дворянин: собака-болонка (благородная), сапоги со шпорами, ему стыдно, он надвинул шляпу, чтобы никто не узнал. Самая близкая к этой – серия Шутов Веласкеса. Это гуманизм нового типа, не ренессансный философский, а это внутреннее понимание, переживание. Только персонаж, никакого фона.

Дворянство, 1620е. Это тоже серия отдельных типов, но все относятся к противоположной категории. Это публика Дюма – служилое дворянство, мушкетеры и компания во всем разнообразии. Сзади мелкие люди, драки, война и много чего. Один типаж лиц, но разное движение, положение. Его интересует настроение, не механика движения, а связь между движением и эмоциональным состоянием героя – в этом обнаруживается связь с Ватто (18в). Стремление через жест найти эмоциональное состояние героя.

Цыгане, 1620е. Опять караваджисткий мотив. Для Калло цыгане – это экзотика, он с любопытством рассматривает их костюмы, бивуаки и тд. Это 1 день из жизни табора, своеобразная история в гравюрах. Здесь по несколько персонажей. Он сочувствует своим персонажем, а вот Лату нет, считает их объектом изучения. Сначала параллельны, потом уходят.

Осада Бреды, 1625е. Это пик карьеры Калло, из стадии известного ремесленника переходит в стадию художника-посланника. Это давняя традиция. Опять параллель с Веласкесом, у него попозже. Калло пишет с той же позиции, то есть со стороны испанцев. Но он пишет не со стороны победителя, а со стороны милосердия. Веласкес выбирает момент, когда все решено, а Калло – в процессе, как батальную сцену. Гравюра из 6 листов 56х64см каждая. Традиция монументальной гравюры идет от Дюрера (процессия Максимилиана Габсбурга, карты, от Дунайской школы тоже что то есть). Традиции Калло продолжали многие (Адам ван дер Мейлер, при дворе Людовика 14).

Осада ла Рошели, 1628г. К 30м он командируется во Францию, шпионско-художественная миссия. В то время с Францией очень сложные отношения. Он продолжает делать такого типа гравюры. Это уже морская баталия. В к20х 3г в Париже, выпускает цикл пейзажей, изменения в архитектуре Франции в н17в (новая архитектура безлика).

Вид Лувра, 1629г, ГЭ. Это новая архитектура, которая строится. Еще есть Новый мост (со стороны Нельфской башни) – там как раз новый мост и площадь Доффина видна. Новые достижения несколько усиливаются, где то он частично достраивает объект. Новую архитектуру он застраивает в резком контрасте. Новый город (правый берег) оказывается в глубине, в дымке. То, что протравливается легко – имеет более легкий тон. Более средневековый, более темный, старый город ближе к нам, он противопоставляется новому. Именно здесь течет жизнь, все происходит. Новая архитектура правильная, ясная, скучная, лишенная жизни; а вот в средневековом городе все кипит.

Большие бедствия войны, 1633. Самая известная его серия. Продолжает гуманистическую линию. 18 гравюр и титульный лист, где то 14х7. Небольшой формат, но это Большие бедствия, были еще и 7 листов Малых. В 1628г начинается 30л война в Лотарингии. Участие принимает почти вся Европа. Некоторые ее называют войной за Бургундское наследство. Лотарингия – постоянно место боевых действий, параллельно волнами идет чума. В результате, от художественного подъема не остается ничего. Калло близок двору, плюс он эмоциональный и неравнодушный – воспринимает все очень близко. Создает уникальную серию, до него никто к такому не обращался. Тут всего 1 лист показывает боевые действия. Король и вербовщики, потом Сражение (3 лист). Это всеобщая драка, есть аллюзии с Веласкесом (схватка напоминает Битву при Ангеаре, она между бегущими побежденными и победителями). Здесь интересует момент хаоса драки. Начиная с 4 листа повествуется о бедствиях войны: мародеры нападают на постоялый двор, пытки и грабежи, разграбление деревни, монастыря. Начиная с 11 листа идут наказания – это различные виды казни: повешение, расстрел, колесование. Одно из известных - Дерево повышенных. Еще есть и месть крестьян – это озверение, не только солдаты. Это война, которая всех превращает в зверей. Последний лист – Награждение победителей, выдает отношение Калло ко всему этому. Есть чувство реальности, каждый персонаж/ действие/ сюжет/ мотив конкретно реален, но есть и его степень обобщенности. Это его отношение к миру и человеку, его «гражданская позиция». Караваджизм здесь выражается в степени натурализма.

Малые бедствия. Они меньше по формату, выделяется только центральный мотив. Меньше персонажей.

Еще несколько сюжетов типично Лотарингских. Страна повышенно католическая, здесь просто кельтская религиозность, множество ведовских процессов, крайне эмоциональное отношение к религии и ко всему фантастическому. Потому и Поклонение Богу и Поклонение дьяволу. В этой серии всего 3 сюжета, еще Поклонение идолу, 1628г.

Мученичество Апостолов, 1634-1635г. Обычно в циклах апостолов показываются апостолы с символами или отдельные фигуры. Он же показывает мученичества. Интересно, что в эту серию попадает и повесившийся Иуда (над ним дьяволы, дерущиеся за его душу – Босх и средневековье).

Искушение Антония, 1635г, ГЭ. Это год его смерти (умер в очередную эпидемию), первую серию создал в Италии. Здесь же очень многое от Босха есть конкретные переклички (дьяволы вверху). Еще у нас сохранился рисунок карандашом, углем и тоном, подготовительный – разделен на сетку. Его манера становится более темной, контрастной, много массы тьмы. Его видение становится более контрастным, конфликтным, караваджистским. Усиливаются и анти ренессансные тенденции севера. Его можно отнести к натурализму, но не к караваджизму. Черты караваджистские есть, но они своеобразны. У него особая комбинация традиций.

**53. Жорж де Латур.**

**Жорж де Латур**, 1593-1652г. Последний из мастеров Лотарингской школы, точно нельзя сказать, у кого учился. С 1ст он типичен, но с другой, совсем отличен. На герцогский двор он начинает работать только в конце жизн. Плюс, он становится придворным только в 30е, а лотарингский двор в это время очень слаб, в 1669 был в Париже, назначен королевским живописцем. Он предусмотрительный – работает на победителя. На год моложе Калло. В свое время он очень прославлен, потом забыт и открыт только в 20в (заново открыл только Герман Фосс). Его работы легко вычисляются – он уникален. Не рисовал вообще (как и Караваджо), рисовал непосредственно на холсте. Техника и манера наложения красок уникальны – тон разрабатывает близкими пигментами. Особое отношение к свету, выбор персонажа и тд. Родом из небольшого городка, сын булочника, женился на дворянке, переехал в Люневиль (старая герцогская столица). Достаточно обеспеченный, был торговцем, покупал и продавал недвижимость, судился со всеми непрерывно и тд. Такие подробности легко восстанавливаются, а вот художественная биография почти неизвестна. Только последние его работы датированы. Хронология строится на основании эволюции: от более универсального к более индивидуальному. В ранних работах влияние маньеризма (перепад точек зрения, деформация фигур, символическая наполненность); набор персонажей сопровождается набором атрибутов.

Старик. Старуха. Скорее всего, это 1 из первых работ Латура. Есть следы маньеризма – деформированные тела. Почти с полной уверенностью можно сказать, что он не учился в Академии – рисунок не его сильная черта. Может он самоучка, точно не получал систематического художественного образования. На него точно повлияли и местные традиции – деревянная скульптура. Предельный натурализм деталей и обобщенное, условное целое (характерно для северного возрождения). Талия где то на высоте ¼, женщина должна быть где то в 1,5 раза короче внизу. Ее передник смят, она явно только что достала его из сундука. Этот передник – совершенно реальный атласный, а вот ткань юбки деревянная. Ноги старика чуть ли не больше его головы. Его фигуры кажутся трехмерными. Условная среда, контрастное освящение, фигуры на грани света и тьмы. Есть элемент караваджизма, но это не фрагментарное освящение, не направленный, а рассеянный свет. Они ранние, так как считается, что начинает он с караваджистских работ, близких к жанру, с локальным колоритом, потом ситуация меняется (тяготеет к красно-коричневой гамме).

Рылейщик. У него их целая серия, это нищие, играющие на музыкальном инструменте. На одной картине у человека голова в профиль, он потом ее будет часто переводить в другие картины. Это старая традиция образцов – это типично для архаичных традиций. Опять же фигуры на грани света и тени.

Драка музыкантов. Два варианта, он часто занимается самокопированием (как и многие караваджисты; особенно много у него Кающихся Магдалин). Это и коммерческий успех, и характеристика караваджизма. Это многофигурная сцена. Они образуют механическое соединение разных написанных моделей, некоторые накладываются (индиферентное отношение к пространству). Это характерно для мастеров второго плана, причем традиционных. При всем этом большая концентрация, особенно в лицах. Это своеобразные лица-маски. Есть и принцип изокефалии, все на одном уровне, хотя на разных планах. Активное действие, но ощущение, что они застыли. Жесткий ритм вертикальных линий. Зато прекрасная живопись, Гадалка будет написана намного проще.

Гадалка. Отдельные герои и героини написаны как бы отдельно и потом сопоставлены – явно не владеет третьим измерением. Все одного размера, выстроены вдоль плоскости. При этом, они караваджистские. Цвет все равно остается локальным, но по другому группируется. Постепенно начинают пропадать холодные цвета – это характерно для него, он почти не работает с холодными цветами. Композиция смещена влево, крайняя женщина (вытаскивает у него кошелек) даже обрезана. Навязчивый ритм, натуралистично выглядят отдельные детали (вышивка на рукаве), но ткань выглядит деревом – сочетание осязательности и условности.

Шулер, ок1635г. Тоже караваджистская тема, причем есть лицо юноши, который был очень любим у Караваджо, по нему можно предполагать, что он был в Риме. Сюжет распространен, а вот типаж явно караваджистский. Латур добавляет еще двух женщин, они очень похожи – уплощенный рельеф лица, отдалено напоминает типаж Пьеро делла Франческо, героини очевидно условны, деперсонализированы. Его женщины, это не живая кожа, а поверхность деревянной статуи. Стакан тоже наложен на руку, его так удержать нельзя. Сочетание реального и условного скорее ближе 15в.

Игроки в кости, 1630е. По колориту работа уже отлична. Цвет совсем по другому взаимодействует со светом и объемом, колорит темнее и ограниченнее (красный, черный, белый, желтый – по сути все). Есть свеч,– это тоже караваджизм, отбрасывает рваные тени, игра светотени – важный художественный эффект. Здесь появляется дистанция между картиной и плоскостью; фигуры уходят назад, но слишком сильно. Линия горизонта сильно завышена – плоскость заваливается на зрителя. (?) 1 из вариантов отречения Петра, реальность сакральноо, мистический эффект.

Апостолы. Это серия, найдено 4, но очевидно было 12. Эта тема связывает его с Калло, очень важна для Лотарингии. У них холодная драпировка, локальный колорит, так что раньше 1630г.

Читающий Иероним. У него есть любимые персонажи. Это еще и святые, которых любит народ (Кающаяся Магдалина). Иероним и Франциск связаны с традицией монашеских ордеров. Из его картин следует круг заказчика. Это явно не очень образованные люди (нет мифологических сцен, сложных евангельских, которые надо знать и понимать). Видимо, он художник среднего класса, изображает то, что популярно. Иероним почти лишен объема, зато вот голова объемна, как рука и бумага. Но при этом, через бумагу просвечивает красный тон его одежды, а еще мы можем прочесть просвечивающийся текст (из Хемптон корта). Иеронима пишет часто. Тот, что из Лувра, видимо попозже и получше написан. Здесь уже меньше контраста между объемом и пространством.

Кающийся Иероним. Всего 4 варианта. В том, который из Стокгольма, есть два камня – они появлялись в первом релейщике, ощущение, будто он повторяет пространственную коробку. Сама фигура в обратной перспективе и не пропорциональна. Видимо, он не изучал анатомию, у него нет чувства пластики. Чуть поздняя работа – меньше деталей, колорит темнее и больше единства; висящая кардинальская шляпа пропадает. Хотя фигура написана совершенно одинаково, можно предположить, что она тиражируется по одному образцу. А еще это значит, что он набирает популярность.

Кающаяся Магдалина. Это самый популярный в народе сюжет. Из Вашингтона она самая караваджистская, весь контраст на свете падающем и экранируемом. Потрясающая работа. Его герои всегда молчаливы, неподвижны. Из Лувра она н40х, потрясающее сопоставление реального и не реального. Череп – это ость, это понятно, а вот рука, которой она его придерживает – тоже показывается как вырезанная из кости или из дерева. Хотя свеча и фитиль потрясающе натуралистичны. Она всегда отвернута от зрителя, рука под подбородком, смотрит на свечу, иногда есть зеркало.

Кроме отдельных святых есть небольшие сцены, все они укладываются в тему святого семейства и детства Христа. У них самая сложная расшифровка, так как понять, какой сюжет, очень сложно. Иосиф-плотник, это давняя традиция. Здесь есть мальчик-девочка (непонятно), придерживает свечу рукой, здесь его любимый прием – огонь просвечивает сквозь пальцы. Это уже его более поздняя техника, почти монохромных колорит (основан на красном). Воспитание Богоматери, 1640е. Почти зеркальная сцена. Тут уже понятно, что девочка, но держит ту же свечу. Новорожденный. Скорее всего это Мария и Анна, хотя не все понятно (может рождество Марии). Есть молодое и старое лицо, молодое более абстрактно. Хотя все равно фигуры напоминают деревянные статуи, младенец все же настоящий (не путти). Свет создает ощущение интимного камерного мира, в эту сцену проникнуть нельзя. Нет никаких деталей, колоризм доведен до универсального предела (алый), эмоциональное сосредоточение (добивается сопереживания). У Караваджо есть аналог – Мадонна со змеей. Ради сцены он делает жест неестественным – женщина закрывает свет от зрителя, а не от младенца. Иов и жена. Тоже не понятно, кто это. Просто обнаженная сидящая мужская фигура и стоящая женская. Пространство традиционно лишено реальности, его вообще нет. Женщина будто не помещается в картину, сгибается. Композиция основана на пересекающихся линиях – устойчивость.

Женщина, давящая блоху. По композиции и цвету она поздняя, по сюжету – жанровая. Интересно, что она никуда не спешит. Все строится из вертикалей и горизонталей.

Поклонение пастухов, Лувр. Это явно более поздний и зрелый этап. Похожая группа у братьев Линен, они написали в к30х, тогда получается, что он должен был написать ее раньше. Это время, когда его уже знали. Это тот же Иосиф, что и Плотник; тот же жест, закрывающий свечу от зрителя. Поза Мадонны деревянная, а вот остальные персонажи смотрят на младенца с умилением. Здесь есть изокефалия, хотя это и не аппликации на плоскость.

Себастьян и Ирина, 1649г. Есть несколько вариантов. Это точный заказ, для французского губернатора Люневиля (уже после присоединение Лотарингии к Франции). Он использует классические традиции – здесь диагональ, пространство развивается вглубь (чуть ли не единственный случай). Диагональ ниспадающая справа налево.

Отречение апостола Петра. Уже не просто караваджистский сюжет, но и караваджистская композиция, хотя ее могли передать через гравюры. Несмотря на это, все равно сохраняются деревянные люди. Внутренний диалог между служанкой и Петром, который отличается от поведения солдат. Зрелый Латур набирается определенного опыта в создании более связанной композиции, хотя остаются пластические несуразности, доводит до предела некоторые караваджистские приемы - свет, колоризм, реализация сакрального через реального и наоборот.

У Лотарингии был всплеск, но он очень быстро прошел, потом художественная жизнь сосредоточилась вокруг Парижа. Но до того, она сосредоточилась вокруг Рима, это 1610е-1620е. Почти все будущие художники едут учиться в Рим, учатся у Караваджо, обитают около площади Испании.

**54. Академизм и караваджизм во французской живописи 1620/40хх.**

В отличие от Италии, во Франции, кроме Версаля, почти не сохранилось крупных барочных ансамблей. Развитие монументальной декоративной живописи представить сложно. Они отпочковываются от караваджистов.

**Жан Валантен да Булонь**. Это мастер, который целиком принадлежит Италии, умирает в 1632г, был довольно молод. Сын витражиста из Франции. Сначала он в окружении Бартоломео Монфреди, то есть он своеобразный внук. Прямой представитель караваджизма. Также выдавал себя за ученика Симона Вуэ. У него постепенная академизация караваджизма. Все французы начинат с караваджизма, переходят в академизм, он остается караваджистом.

Шулер. Более ранние работы близки Караваджо до прямого копирования. Юноша с картами – это юноша, укушенный ящерицей. Когда Караваджо спасался из Рима, он в том числе побросал многие неоконченные работы. Римские караваджисты развлекались их дописыванием.

Юдифь и Олоферн. Тоже копирование Караваджо. Кард развернут по углом.

Мученичество Лаврентия. Это вариант уже более поздний. Восходит уже к испанским подражателям Караваджо. Фигуры хорошо прорисованы, все предельно натуралистично (это испанцы любили, особенно в мученичествах). Здесь есть и классицизм, Валантен прекрасно рисует. Французы склонны смешивать разные течения. Очень темно, но фигуры читаются.

Концерт с античным барельефом. Сцена не глубокая, но композиция пространственная, свободная. Ему типична повторяемость персонажей, но он не одну голову повторяет в разных картинах, а у него есть любимые модели (светлокожая, рыжеватая девушка). Прекрасно владеет тканями и драпировками. Плотные цвета, тона не очень насыщенные, контраст светотени. В работы любит вводить мотив античного рельефа (нарисован точно и пластично). Есть мотив изокефалии, а мужчина на 1п сидит на зрителя, ноги обрезаны, будто засыпает.

Гадалка, ок1628г. Пример академизации. Фон светлее, цвета насыщеннее, действия спокойнее. Большое внимание фактуре предметов. Гадалка по центру, она гадает по руке, а у нее вытаскивают кошелек сзади.

Изгнание торгующих из храма. Считается завершением работы Караваджо – темный колорит, почти лишенный цвета. Упавших персонаж похож на падение Савла, замахнувшийся Христос – на мученичество Лаврения. А складки больше похожи на болонские, а не на караваджистские. В Римском варианте работы больше барокко. Уже падающая диагональ, рисунок складок жестче, но идеализированнее. Фон – античные кулисы с пилястрами. Ранний вариант из ГЭ, там все темно; из Рима – Христос с другой стороны, он уже выхвачен светом, больше динамики, но уже присутствуют принципы академизма.

4 евангелиста. По заказу Решелье, в Матфее цитата из Матфея Караваджо. Яркая эффектная драпировка, правильная треугольная композиция по оси – это не Караваджо. Получается, что зрелый Валантен – вполне синтетическая система. Потом эти 4 картины были развешена в королевской спальне Людовика в Версале (тогда, когда он уже перенес ее в центр).

Юдиф. Более поздняя, здесь уже скорее опора на Манфреди. Голова есть, но сильно сдвинута, к тому же, он уже убит. Зато Юдифь потрясающе красива, изящные складки, все облогорожено. Это смесь караваджизма и академизма. Палец вверх.

Мученичество Процессия и Мартиниана. Он вместе с Пуссеном получает заказ на 2 алтарные картины для собора Петра (Пуссен пишет мученичество Эразма). Некоторое элементы караваджизма остаются, хотя есть и от академизма. Ангелы с пальмовыми ветвями конкретно опираются на облака, это не путти – от Караваджо. Сами фигуры хорошо нарисованы, динамика композиции четко рассчитана.

Аллегория Рима. Тема от Караваджо. Натуральная, осязаемая, не иделизируемая модель (у академизма идеализируется). Абсолютно черный фон, женщина в красном (немного скована), у ее ног аллегория Тира с путти и еще 1 персонаж, к нам спиной.

**Клод Виньон**, 1593-1670г. Он много путешествовал, Италия, Голландия (Рембрандт), Швеция, Англия и тд. Родился в Туре, в семье нотариуса. Обучался у Якоба Бюнеля, ученика Дюбуа, представителя 2-й школы Фонт. В Риме с 1610 по 23. 1616 – вступает в Гильдию Луки, с 1617 – пенсионер короля. Путешествовал в Испанию и Голландию. Находился под патронатом Люд. XIII и Ришелье. Имел 35 детей (от 2-х браков), многие из которых стали академическими художниками. Член Академии 1648 года. Работал как рисовальщик и гравер. Скромен по таланту, в караваджизме много северных черт, аналогий с молодым Рембрандтом.

Юный певец. Тема караваджистская, но фигура не выдается на передний план, есть и моменты от академизма. Он держит ноты, поворачивается и смотрит в другую сторону (словно не хочет этим заниматься).

Соломон и царица Савская, 1624г. Есть моменты пересечения с Рембрандтом.

**Любен Боген**. Представитель семейной мастерской, занимались разными сюжетами, в Италии не был. Прославилась семья несколькими натюрмортами. Голандизмы – зависающая на границе тарелка, но в основном тяготеет к Испании (выстраивание по плоскости). Натюрморта во Франции не было.

**Симон Вуэ**, 1590-1649г. Это другая ситуация. Это что то вроде академизма, но не переходящего в сложную барочную живопись. Симон Вуэ выполняет такую же роль, как братья Караччи в Италии, хотя начинает как караваджист. Парижанин, сын художника, очень рано прославился (12л). Филибьен (французский Вазари) его в 12л отправили в Англию писать дам, прославленных своей фамилией и красотой – начинал как портретист. Потом с какой то миссией поехал в Константинополь, писать портрет великого турка, но не доехал и остался в Венеции (и хорошо), потом переехал в Рим (там назначен главой Академии Луки). Тут же им заинтересовался Решелье, он не любил, чтобы французы жили за границей – обхаживает, Вуэ внезапно возвращается во Францию. Чрезвычайно одаренный, но тщеславный, цепкий, настроенный на карьеру. В караваджистской среде ее не сделаешь, поэтом он ищет что то новое, находит заказчиков и покровителей. Уже в 20е начинает получать крупные заказы, постепенно начинает расставаться с караваджизмом. Разнообразен (рисунки для шпалер), прекрасный учитель, но ученики его не любили. Академизм: вернувшись, Вуэ организует свою мастерскую, это 1эт академизма, он закладывает основы, но академии еще нет (стиль без учреждения). С точки зрения это поздний академизм, эволюционирующий в сторону барокко. В 1648г возникает Академия как организация, по платоновскому типу, как свободное объединение художников. 12 художников подписали основание, большинство – ученики Вуэ, которые восстали против него, туда же подписываются 2 старших брата Ленен. То есть этот академизм не предполагает единой платформы. Главой выбирают Пуссена, который сам в Риме. Эсташ Лезье замещает Пуссена. Это второй этап (учреждение без стиля). В 1661г она реформируется, это третья академия, королевское учреждение, администрация. Есть система образования, идеологическая платформа, подчинена королевскому министерству финансов (учреждение и стиль обретают друг друга). Во главе Лебрен. Потом главой академии становится ставленник первого министра короля.

Рождество Богоматери, 1620г. Вроде и колорит, и не идеализированные лица, но караваджизма здесь очень мало. Правильная круговая композиция, есть влияние Рафаэля, Джулио Романо и тд.

Тайная вечеря. Только грязные пятки отсылают к Караваджо, остальное уже классично. Он прекрасный колорист, богатая цветовая гамма, различные оттенки теплого и холодного. Стол под углом и вдалеке, Христос через него перегибается.

Сретение, 1640г. Во Франции приезжает на хорошие условия – первый живописец короля (хотя его не предупредили, что еще есть живописец кардинала). В итоге, к 30-40м он добивается художественной диктатуры. Пишет большие серии, декоративные панно и тд. По языку это зрелая барочная живопись. Заказана Ришелье для церкви иезуитов.

Аллегории Умеренности и Справедливости. Почти все его декоративные вещи были перемещены (они из замка) и не сохранились в виде ансамбля. Уже ничего от караваджизма. Аллегории как боги на облаках (синие), к ним путти, золотое небо. Аллегория Богатства. Прекрасно нарисовано, все выписано, великолепный колорит (влияние венецианской школы). Она в интерьере (2 путти и орел, много богатства, но она как мать).

Серия метаморфозы Овидия. Особняк канцлера Ламбера Детуильри (?). Ему присуще умение декорировать пространство.

Штудии. Оставил большое количеств рисунков. Общий эскиз, потом подробно прорабатывает отдельные элементы – это характерно для академизмов.

**Филипп де Шампень**, 1602-1674г. Родился в Брюсселе (Фландрия), не принадлежал к мастерской Рубенса и обучался у художника-пейзажиста. В Париж попал почти случайно, по дороге в Рим, до Италии там и не доехал. Одно время пользуется покровительством ген Лальмана вместе с Пуссеном. С 1629г–художник Ришелье (которого портретировал 11 раз). Успешно работает и переживает смерть Решилье, но с 60х заболела его дочь, попадает под влияние проповедницы Арно (янсенистов?), в конце жизни бросает живопись. Он последний художник, который работает в жанре витража (Сент Эсташ).

Кающаяся Магдалина. Типичный персонаж. Комбинация караваджизма и академизма (идеализированное направление).

Перенесение тела Гервасия и Протея. Это жанр шпалер. Во 2п 17в шпалера и живопись очень сближаются, шпалера – форма репродуцирования живописи.

Очень известен как портретист, восходит к систему Рубенса и ван Дэйка. Много писал Решилье. Великолеппная колористическая игра оттенками теплого фона. Пишет и тройной портрет Решилье в трех проекциях. Ван дэейковский парадный портрет и фламандская вещественность. Портрет неизвестного: более ранняя традиция – рука свисает с балюстрады (это и север, и Рафаэль).

**Эсташ Лезьер**, 1616-1655г. Самый известный (любимый) ученик Вуэ, его он больше всего эксплуатировал. Он холоден и жесток, чисто ремесленная работа. Заместитель Пуссена, первый президент французской Академии. Академизм лишается барочной изобретательности, вовлечения зрителя в сюжет. Живопись выстроена, успокоена.

Житие Бруна. Холодный колорит, много синего, все выстроено, нарисовано профессионально. Работы дистанцируются от зрителя. Хотя он учитывает эффект пленерного освящения (помещались в клуаторе).

Отель Ламбер. Вместе с учителем, пишет большие картины из истории Амура и Психеи. Декоративность и холодность – основное художественное свойство. Комната муз – традиции Рафаэля и ренессанса. Это мастеровито, профессионально, но зрителя не трогает.

**Лоран де ла** **Ир**. Никуда не ездил, парижанин. Учился на копировании фресок школы Фонтенбло, доморощенный академист. Есть караваджизм (немного, в начале), много академизма, потом перерастает в классицизм.

История Пантеи. Серия из 6 картин, приключенческий роман. Вспоминается 16в. Все в холодных тонах, дистанцировано.

Жертвоприношение Авраама; Меркурий приносит Бахуса на воспитание нимфам; Диана и нимфы в пейзаже; Аллегории Грамматики и Музыки. «Семь свободных искусств» для отеля Гедеона Талемана

Потом он попадает под влияние Пуссена, двигается в сторону классицизма. В пейзаже просто варьирует мотивы Пуссена и Лоррена. Становится просто вариантом местного французского классицизма.

**Перрье**: Жертвоприношение Ифигении; Моисей, источающий воду из скалы; Золотая галерея отеля де ла Врильер.

**55. Братья Ленен.**

**Братья Ленен** (Антуан, Луи, Матье). Совершенно особенный свой вариант караваджизма. Только после смерти двух старших, можно точно атрибутировать руку Матье (младшего), а так их разделить почти невозможно. Не Парижане, из Лана, их судьба повторяет судьбу Латура. Тоже не понятно, у кого учились. Им сильно повредило то, что в 19в ими сильно увлеклись, кто то написал их романтическую биографию в духе 19в (тогда их вновь открыл писатель, друг Милле и Курбе). Видимо, к 1630г они в Париже, может уже научились чему то (тогда эта традиционная школа с влиянием заезжих голландских караваджистов или еще кого). В Париже они открыли мастерскую, довольно успешную. Подписывались просто Ленен. К 30г получают заказ для церкви Августинцев на цикл из жизни Марии (важный). Основные сюжеты и жанры сильно отличны от традиций караваджизма. У них особенное эмоциональное состояние сентиментального умиление (свойственно и Латуру), тоже противоречие между объемом и плоскостью.

Поклонение пастухов. Это одна из 4х картин для монастыря Августинцев в Париже. Никогда не будет чистого караваджизма, но детали есть. Есть караваджистские типажи, натуралистические. Некоторые фрагменты кочуют из картины в картину. Часто есть неясность сюжета (как и у Латура). Еще характерна неравномерность творчества. Работы почти все датируются поздним периодом (ок40х), их сложно выстроить в четкую линию эволюции. Серые тона, охры вместо золота.

Бахус и Ариадна. А тут влияние Йорденса и фламандских художников. Ариадна прекрасна, она и Бахус белокожие, выпадают из общего колорита.

Венера в кузнеце Вулкана. А здесь не прямые контакты, а параллельные задачи с Веласкесом (та его линия, где снижается пафос античных героев). А Венера скорее в традициях школы Фонтенбло. Венера не прекрасная девушка, а толстоватая женщина, у ног малыш.

Семейный портрет в интерьере, 1647г. Есть дата, но трудно проследить эволюцию. В 1648г умирают оба старших брата, то есть это их поздний период. Но по технике и композиции, это работа неумелого художника – ошибки в пропорциях (соотношение сидящего и стоящего человека, пространственная и пластическая несоразмерность), странное расположение фигур. Характерно изображение каминной полки со всеми деталями, оно часто переходит в картины. Причем это не камин, а именно образец. Мальчик с флейтой, собачка, сидящая женщина – их тоже часто видно. А вот стоящие слева мужчина и женщина уникальны, лица их крупнее фигур – значит, это портреты, включенные в картину. Отсюда проблема жанра. Здесь же и проблема разделения рук: кто то был ответственен за группы, лица, фигуры и тд или кто то рисовал целиком одно, а кто то целиком другое.

Женщина с пятью детьми, 1642г. Очень ограниченное горизонтальное поле, это конкретные портреты. Скорее всего, погрудные, помещенные в одно поле. Еще они любят детские портреты, что довольно странно для 17в. Это явно не портрет генеалогии и наследников. Дети стоят – как маленькие не пропорциональные взрослые, женщина сидит, на 1п мальчик сидит – слишком вытянутый, голова меньше тела, диспропорции.

Блант считает, что Антуан был именно портретистом.

Музыкальное (семейное) собрание, 1642г. Очень хорошо выстроенный портрет голландского типа.

Курильщики, 1643г. Тут влияние караваджизма – интерес к подвальному направленному свету (исходит от свечи), характерен и колорит (алые переходящие тона, может знали и традиции Латура). Но это не копия, а собственная интерпретация. Средний план и основная группа и дальний парень, греющийся у камина – это типично их деталь, нестыковка фона. Очень большая разница между планами. Греющийся человек у камина – можно отнести к маньеризму (малюсенький). Композиция сдвинута влево, довольно правильно выстроена вокруг стола.

Возвращение с крестин. Это не де Хох и не Вермеер, но сама задача похожа – несколько по разному освещенный помещений. Одинаковые вертикальные паузы и почти изокефалия, но эффект отличается от Латура, все же более сложная пространственная игра. Опять же каминная полка, причем в неправильном ракурсе. Холодные тона, темно.

Семейство крестьян в интерьере. Одна из самых известных, опять тот же камин. Некоторая непропорциональность не бросается в глаза. Опять же почти изокефалия. Опять же четкий ритм, повторяемые герои: флейта, мужчина в шляпе, кошки и собаки. Если строго формально, это караваджистский жанр – нищие, в лохмотьях, не идеализированы (хотя нет непосредственно грязных). Хотя совсем не караваджистское освящение и настроение – абсолютно застывшие люди. Имеет место отобранность всех персонажей и предметов.

Повозка, 1641г. У них есть тема постановки фигур в пространстве с естественным светом, потом эта тема надолго пропадет. Три группы людей, опять таки узнаются знакомые персонажи (женина с кувшином, флейтист, женщина с ребенком). Все персонажи освящены искусственным светом, очень тяжелые тени. Они просто помещены в пейзаж, причем не очень удачно: дети стоят прямо на краю повозки, вот-вот упадут.

Семейство молочницы, ок1641г. Очень камерная вещь, хотя ощущение монументальности. Они вроде в пейзаже, но пространственный перепад нереально велик. Скорее всего, это результат компиляции, компоновки картин из различных кусков. Холодные тона, композиция сдвинута вправо, они идут оттуда влево.

Отдых всадника. Все тоже самое, опять же искусственное, почти караваджистское освещение. Лошадь меньше, чем должна быть, обрезана по крупу.

Крестьяне перед фасадом дома. Они в естественной световой среде, правильно освящены. Хочется вспомнить Дельфт. Задние фигуры почти сливаются с фоном, если бы дело было в 19в, их бы назвали предшественниками импрессионизма.

**56. Клод Лоррен.**

**Клод Лоррен**, 1600-1682г. Представитель классицизма наравне с Пуссеном. Лоррен – прозвище, лотарингец, он последний представитель «лотарингской» школы (там он провел всего 2г в зрелые годы). Фамилия Жилло, сын повара, с 12л в Риме, поступил в ученики повара, но быстро переквалифицировался. Агостино Тасси, у него жил и учился. Линия идет еще от Караччи (уже у них тенденция к идеалистической трактовке природы), потом Доминикино (пейзажные серии на тему метаморфоз Овидия), потом Агостино (тоже идеалистически пейзаж). До 1636г хронология работ спорная, потом какое то событие криминального плана (французский художник Себастьян Бурдо (?) попытался продать свою работу за работу Лоррена, того это взбесило и он стал вести учет работ). Но Лоррен в книгу заносил сюжет, а на работах то пейзаж, так что тут тоже есть сложности. В 1618-20он в Неаполе, там встречается с Готфридом Вальсом (северный, линия позднего маньеристического, голландского пейзажа). Водяные мельницы, заводи – в этом проявляется северное влияние на Лоррена (некоторые характерные голландские черты). Лоррен активно общался с диаспорами (особенно голландцами и фламандцами), делал и успешную профессиональную карьеру в Риме (в академии Луки), какое то время даже ее возглавляет, те он признанный художник. Потом ненадолго возвращается в Лотарингию, становится вроде чертежником при реконструкции Нанси, но его работа не устраивает, возвращается в Италию (по пути заезжает в Швейцарию и тд). Он плодовит, но не разнообразен.

Пейзаж с торговцами. Караваджистский пейзаж, характерно для молодого Лоррена. Деревья на первом плане сильно затемняны, за ними резкий свет, люди выхватываются белилами (у Агостино Тасси Ловцы кораллов, чем-то похожи).

Переправа через Сузу Людовика 13. Есть что то от гравюр Калло. То же самое видно и в парной работе Осада Ла Рошеля (у Калло тоже такой сюжет, тоже панорама). Крупные фигуры на переднем плане, глубокая панорама, характерная черта – активное использование воздушной световой перспективы. Его интересует ощущение движения воздуха, а не топографическая карта. По форме – вытянутые овалы.

Одиссей и Телемах (берег моря на заходе солнца), н1630х. Пейзаж кулисный, комбинация воды, неба, земли. Стоффажный сюжет, исторический. Часто наблюдает за редкими эффектами – здесь это дорожка от солнца на воде.

Лоррен знаком с Пуссеном, часто работают в одни и тех же местах.

Вид Кампаньи с холмов Тиволи, ГЭ, 1640е. Это набросок, есть сетка (но скорее всего поздняя, копийная), зато показывает, как строится перспектива. Лоррен мыслит общими впечатлениями, а Пуссен пластик. Рисунки Лоррена часто делаются сепией.

Этюды деревьев. Есть и другие этюды отдельных мотивов. Из деревьев любит крепкие, долговечные, постоянные (дубы, пинии). Он быстро начинает писать идеалистические сюжеты вместо конкретных тем.

Морской порт. Свет у него особый, это присутствует во всех рисунках. Часто помещает источник света в композицию. Особенно солнце его интересует в морских пейзажах (различные рефлексы, эффекты). Ощущение реальности солнца скрадывает искусственность всех остальных построенных сюжетом. Морской порт – 1 из его любимых мотивов, более 30 работ. Почти одинаковая композиция (архитектурная кулиса справа, диагональная линия берега, отходящий корабль, везде интересно освещение, оно и делает разницу). Архитектурная кулиса справа – это, например, арка Тита (а почему бы и нет, топографическая точность ему не нужна). Он комбинирует пейзаж из архитектуры, природных форм, жанровых мотивов – идеальная система складывается из отдельных кирпичиков.

Форум Романом, 1636г. Помимо того, что он начинает вести свои Либро Веритате, он еще и получает важный заказ от французского посланника в Риме. Неустойчивое освещение, неравномерное, скользящее, дымка. Форум и вилла Медичи. Здесь же конфликт с копиистом, издает свои альбомы с эскизами – влияние на англичан (Констебль).

Пейзаж с нахождением Моисея, с прибытием в Остию Паолы, 1639-1640г. Это картины из большой пейзажной серии, ок2м в высоту. По заказу Филиппа 4 для Буэн Ретиро. Прямая перспектива, уходящая по центру, построенные кулисы. Его любимое состояние – закатное солнце. Пейзаж с Кающейся Магдалиной и пейзаж с отшельником. Стоффажные мотивы разные, они подчеркивают и настроение пейзажа. Резкие контрасты светотени, подчеркнутая драматизация – будто более караваджистские. Для воды он любит легкий бриз – не штиль, но и не буря. Магдалина – это возможно Мария да Червело (испанская святая 13в, основательница 2го ордена мерседариев, она в их одежде).

Поклонение Золотому тельцу, 1653г. По сути, это парафраз работы Пуссена, но для него это не главное, главное – это решение пейзажной среды.

Пейзаж с отплытием Улисса с острова феаков. Его сравниваем с отъездом Лоррена на юг, в Неаполь. Здесь зимнее освещение, тогда совпадает, тк Лорренн был там зимой. Того же типа Встреча Антония и Клеопатры и Отплытие Урсулы (везде кулисы, день, морской порт, тучи людей и кораблей).

Пейзаж с Кефалом и Прокридой, 1645г. Эту природную схему он повторяет несколько раз. Излучина реки с переходящим через нее стадом – часто, это свидетельство ремесленности, успеха.

Пейзаж с Асидом и Галатеей, 1657г, Дрезден. В поздние годы усиливается драматическое начало. Надвигающаяся гроза, ощущение беспокойства.

Похищение Европы. Он их тоже много писал, начал в 30е, из ГМИИ вода становится темнее, а небо светлее – это реальная вещь, тк когда надвигается буря, море темнее быстрее, чем небо. То есть опять же наступающая буря, вот-вот наступит момент похищения. Европа и бык скопированы с античного рельефа.

Отдых на пути в Египет (полдень). Работы писал долго, тема отвечает замыслу Пуссена. Это и времена года, и времена суток, и разные стадии эволюции сакральной легенды. Тема отдыха на пути в Египет – это тема позднего Пуссена. Есть ощущение полной застылости, даже бегущий мальчик и собака не разрушают это состояние, а усиливают его.

Вечер, Тови и Ангел, ГЭ. Остальные 3 сюжета ветхозаветные. История Тови печальная, скитания, слепота. Состояние природы неба и земли тоже печально и драматичное, земля довольно сильно противоречит небу. То есть насыщается эмоциональное прочтение.

Утро, Пейзаж с Иаковом, Лией и Рахилью, ГЭ. Тонкое понимание чувственного состояния, зарождающаяся любовь.

Ночь, пейзаж с Иаковом, борющимся с ангелом, ГЭ. Здесь уже ночь, есть нехарактерные цветовые контрасты. Нарастает темная, холодная цветовая гамма, и драматизм в сюжетах.

В 1670е он пишет много изображений всемирного потопа и всемирных катастроф в пейзаже. Например, пейзаж с Персеем: небо закрыто облаками, земля противопоставляется небу.

Утро Воскресения (Ноли ме тангере), 1681г. 1 из последних, характерная поздняя пейзажная концепция. Холодный колорит, противопоставление земли и неба, есть контрасты. Чувствуется заказ и финал.

Он классицист. Следует рациональному построению природы, нет ничего случайного, есть ощущение предопределения. По минимуму использует барочные традиции (цветовые контрасты, бурное движение), наоборот единство. По принципам построения пейзажа близок к Пуссену: сочиненный пейзаж, построенный на линейных формах. Но Лоррен более чувственный мастер. Живость переживания света и цвета, он пытается найти момент переживания. Более чувственно передает мир. Пуссен и Лоррен – римская ветвь французского классицизма, живут и творят в Риме. Пуссен в своего роде добровольном изгнании, Лоррену хорошо, он же и больше влиял на итальянцев, лучше вписался.

**57, 58. Никола Пуссен: основные этапы творчества. Пейзажи Пуссена**

**Николя Пуссен**, 1594-1665 (Нормандия), в семье дворянина. Получает лучшее образование – иезуитский колледж. Всю живопись 17в можно свести к одному Пуссену. 3-е стилистическое направления – классицизм, он его и сформулировал. Уже неоклассицизм 18в считает Пуссена своим прародителем. Другая проблема - насколько Пуссен на самом деле классицист. Есть барочные и караваджистские тенденции. Его теоретическая концепция и стилистические признаки отличаются от всей живописи 17в. Систематического художественного образования не было: сначала учился у мелкого маньериста, расписывавшего церковь в Андели. В 18 лет пешком идет в Париж. К этому времени есть определенный опыт занятия живописью (Золотов). Учился в Париже у Фердинанда ван Элле, затем у лотарингского Жоржа Лалемана (исторический), но недолго. Лалемант прославился, в основном, как учитель целого поколения французских художников: Пуссена, Шампеня и Лорана де ла Ира. Активно копировал фрески и рисунки Приматиччо и 1-й школы Фонтенбло (познакомился с хранителем королевской коллекции, ходил и копировал). В молодости перепробовал разные профессии (был даже слугой). 1620е – знакомится в Париже с Марино - итальянский маньерист-поэт (он 1й заказчик Пуссена). 1622 – Пуссену и другим поручили 6 больших картин на жизнь Лойолы и Франсиска Ксаверия, не сохранились. В 1624 наконец достигает Рима. В 1625 году его покровитель умирает, но Пуссен остается в Риме (хотя с заказами туго).

Рисунки из Винздора (Орфей в Аду, смерть Камилла). Не умеет строить композицию, по началу видимо не имеет хорошей графической школы. Метаморфозы (тема равновесия жизни и смерти) - главная тема ранних работ Пуссена. Техника напоминает школу Фонтебло - рисунок с отмывкой, не очень хорошо владеет пластикой и объемом, непропорциональная фигура Эвридики, пространственно невнятные моделировки. Антикизированные, так как есть ощущение гармонического спокойствия. 4 экспрессивные битвы - Смерть Камилла (на подобие античного рельефа по композиции, но нарушение в анатомии и пластики участников). Уже в ранних рисунках можно заметить, что стремится найти пластически выразительные жесты - герой застывает в максимальной экспрессии. Точка покоя между двумя противоположными движениями. Классическое отношение к движению.

Битва израильтян с амореями (ГМИИ), Римский рисунок. Традиция драматического маньеризма, не строит на контрастах, построена на экзальтации пластической силы. Сюжеты римские саркофаги (вертикально поднимающаяся структура из античных), перенасыщенность композиции, еще не овладел пластикой пространства, тк глубокий прорыв, фигуры заполняют почти всю картинную плоскость - пространство переполнено объемом. Желание передать равновесие и покой получает неестественное воплощение. Явные цитаты из Микеланджело (рельеф битва лапифов с кентаврами). Резкие контрасты света и тени (когда Иисус Навин останавливает солнце - есть и луна и солнце), но контрастный свет еще и от караваджизма, между передним и задним планами (рудимент маньеризма). Множество дробных бликов, вносит хаос в и так плохо организованную композицию. Затем преодолевает тягу к крайним эмоциональным состояниям.

Битва израильтян с амалькитянами, 1624-25, ГЭ. Контраст между передним и дальним планом, перегруженность, передний план перенасыщен, задний чуть свободный – маньеризм. Но в отличие от битвы с амореями, нет солнца – большее тональное единство. Много предельных движений, композицию составляет из разнородных фигур, пока не связаны. Отдельные мотивы решает пластически выразительно, но между собой согласует плохо.

Вакханалия путти, 1626. Тема Вакханалии появляется в сер20х. Очень много движения, странное соединение фигур между собой. Очень много цитат с античных источников. Во всех ранних работах барочный выбор тем, сумрачный по колориту, дробное освещение - черты караваджизма.

Вакханалия, сер1620х, Прадо. Сокращается кол-во персонажей, освобождается пространственная зона, лучше осваивает трактовку объемы и пространства, лучше читаются отдельные мотивы. Движение достаточно ритмичное, ритм становится более ясным, освещение не таким контрастным. Крайне экспрессивные черты постепенно сокращаются.

Детство Бахуса («Малая Вакханалия»), 1625, Лувр. Традиции рафаэлевской школы: по-другому строится отношение между фигурами и фоном, между фигурами и пространством. Четкая, ясная группа, тупоугольный треугольник с широким основанием. Глубокая связь с античностью, красная драпировка, возникает вопрос его поездки в Венецию. Традиции венецианского колоризма он тоже изучает, наряду с традициями Рафаэля и Микеланджело,самое светлое и яркое письмо, более свободная переработка античности, много разных теплых тонов, но в целом, колорит локальный.

Вакханалия с гитарой (Большая). Фигуры разрежены. Цитаты из Рафаэля - бельведерский торс. Группы расположены с паузами. В итоге образуется гармоничная схема.

Аполлон и Дафна. Сюжет Бернини, выбор момента, как и у него, но в центре мужчина, который плачет по Дафне. Она сама вместе с Аполлоном справа (он сидит, как бы обнимает), а у нее уже тело покрыто листьями. В это время амур в него стреляет.

Вдохновение поэта, 1630. Очень жесткий и выверенный рисунок (напоминает школу академистов). Композиция близка к квадрату, но нет статичного движения, есть диагонали, хотя она и замкнута со всех сторон. Композиция располагается в одном пространственном промежутке, деревья сзади ограничивают. Основные цвета - красный, желтый, синий. Цветовая композиция тоже стремится избавиться от неустойчивости и переходных состояний. Неяркое освещение = Итог исканий 20-х, от барокко мало, избавляется от контрастов. Есть намек на изокефалию (муза, Аполлон (указывает на текст, и мечтающий поэт), но это разбавляют 2 путти. Это воплощение идеальной гармонии. Задача Пуссена - равновесие в движении, свете, форме. Скользящий по поверхности свет, нет явного света и тени.

Святое семейство,1625-1630. Много от вакханалий, путти (мыслит пластическим языком), традиции Рафаэля и Джулио Романо (читающий Иосиф), но пространственной и пластическое равновесие, теплый колорит. Более пластическое восприятие христианской идеи.

Избиение младенцев. Максимальная драматизация сюжета. Караваджизм и натурализм. Это тоже опыт и эксперимент художник потом уйдет от этого. Композиция - устойчивый треугольник или распадающийся квадрат. Говорит с нами языком предельных эмоций. Теория аффекта - страсть одной эмоции в предельном значении, попытка освоения барочного языка, но фигуры компануются в устойчивую схему. Внутри квадрата крайне экспрессивная сцена, почти вырывается за картинную плоскость - попытка освоить барочную проблематику, Кричащая женщина - гипертрофированное, искаженное лицо. История 1 женщины: убивают только 1 младенца, кричащая мать, ужасный солдат, сзади женщина – легкий порыв, на самом деле бежит, смотрит в небо). Замыкает композицию устойчивый античный храм. Барочность в пределах одной группы.

Успение, 1626г. Барочная декоративная живопись его тоже интересует, связанная с Вознесением, Падением и тд. Те он тяготеет и к успокоенным вещам. Важны архитектурные и пространственные кулисы - колонны и саркофаг создают устойчивую раму, фигура Марии с одеждами создает треугольник. Вместо движения вверх получаем зависание на месте, очень статичная фигура. И Успение, и Вознесение, только она и путти.

Мученичество Эразма, 1628. Для собора Петра. Парное к «Мученичеству Процедия и Мартиниана» Валантена (диагональ построения соотносится с этой работой). Заказ от папы Барберини, большой алтарный образ. Устойчивая кулиса сзади. Картинную плоскость даже в своих предельно барочных картинах он не разрушает. Много движений, жестов и диагоналей, но диагонали все друг друга замыкают. Выбран натуралистический сюжет, но на нем внимание не фиксируется, элементы фрагментарного освещения – не значительны, пластика строится в основном рисунком. Доминирует красная мантия (вообще у цветов отдаленные венецианские истоки), и вообще красный, но он успокаивается холодным фоном и синим – цвета тоже в равновесии.

Все заканчивается тяжелым душевным кризисом в 1629г. Большие заказы отдают другим, он заболевает и находится при смерти. За ним ухаживает сестра его друга-художника, на которой он потом женится, она простолюдинка, а он дворянин – перечеркивает всю свою карьеру и связи. Он начинает работать для себя. Это исключение, особенно для Франции 17в. Работы кабинетного формата. Вокруг него формируются любители. В н30х он формулируют свою теорию модусов. Как музыке, где определенному ладу соответствует определенный характер. Жизнь на лоне природы - равновесие жизни и смерти - Метаморфозы Овидия.

* Чума в Ашдоде, 1630. Героический модус. Фон берет из Серлио. Один из принципов Пусенна – выбор мифологического или исторического сюжета, но с героической идеей или демонстрацией заблуждений**.** Евреи отступились от Бога. За этим следует наказание – тема человека, живущего не правильной жизнью. Композицию строит как театральную сцену большого формата. Перед нами многофигурное действо с тремя выделенными группами людей (треугольник). Расходящееся движение объединяет перспектива. Резкие контрасты света и тени – караваджизм, грязный колорит (холодные и теплые пятна).

Танкред и Эрминия. Лучшие темы - литературные. Снова три цвета - желтый, красный, синий; это любимая трехцветка Пуссена.

Ринальдо и Армида 2 штуки. Противопоставление 2 планов. Но композиция устойчивая, треугольник образуется, ритмичность и повторяемость отдельных элементов.

Смерть Германика, 1628. Особо любима 18в неоклассицистами. Своей смертью подтверждается необоснованность обвинения (следует долгу, стоическая добродетель). Одна из самых зрелых устойчивых героических композиций. Изокефалия. Цитирование ренессансной арх-ры, школы Рафаэля. Идеализированный арх фон, как комбинация идеальных греческих форм. Центральная пилястра - некая пауза, на которую не приходится ни одна фигура. Каждая фигура - передача одной определенной эмоции. Понятие классической ясности и равновесия. Все герои на одном расстоянии от зрителя. Группа справа - Германик и его семья - диагональ к центру, воины слева - нисходящая диагональ к центру. Стоящие фигуры - пауза, Германик - сидящая фигура. Копья тоже ритмично расположены. Фигуры отделены от фона синей драпировкой. Синие-синие-синие-красное-красное-красное. Соразмерность цветовых пятен. В итоге – рационально выстроенная сцена, хотя куча героев и движений.

Великодушие Сципиона. Сципион уравновешен созерцающими воинами с другой стороны. Сходство с Академией у Пуссена есть - ренессанс, есть схожие посылы, в отношение к предшественникам, к натуре. Но! Результат Караччи - открытая, динамичная, безграничная система, а у Пуссена - все уравновешено, границы незыблемы.

Эхо и Нарцисс, 1630е. Параллельно с героической темой развивается вакхическая. Это тема метаморфоз, ванитос, жизни и смерти. На переднем плане Нарцисс - подчеркнуто-мертвый. Влияние натуралистической линии, от которой Пуссен откажется к 30м. Но ее влияние оч ограниченно прорывается, композиция остается устойчивой. Сумрачно.

Триумф Флоры. Перед колесницей, влекомой амурами, идет Венера с амурами, за ней Адонис, протягивающий анемон Гиацинту. Позади колесницы Аякс и Нарцисс, подносящие Флоре цветы. На первом плане – Клития, собирающая крокусы. В основе композиции лежит раннеренессансная тема (Мантенья), богиня постоянства круговращения в природе, тоже тема ванитас. Куча народу.

Царство Флоры. Более наглядна тема метаморфоз. Всем управляет Аполлон, который едет на колеснице часов. Прослеживается тема мирового порядка, антикизированная идея вечности (но кто то веселится, а кто то совершает самоубийство).

Вакханалия из Мадрида**.** В 30е развиваются сюжеты, связанные непосредственно с Аполлоном, период маленьких вакханалий, тема гармонии. К 31г в композициях много динамики, Пуссен испытывает влияния барочной декоративной живописи и в частности - Картона. Но четкий рельеф и ритмическая композиция остается. Но движения больше, оно активнее, хотя и имеет рамки. Тут Венера, фавн и путти (который заливает в фавна вино). Контраст красной ткани Венеры и чистого синего неба.

Вакханалия со статуей Пана, 1631-33, Лондон. По заказу кардинала Ришелье для декорации замка в Орлеане. Инспирировано Тицианом и фресками на вилле Альдобрандини в Риме – влияние барочной живописи, движение активнее, но замкнуто классическими рамками.

Похищение Сабинянок, 1636. Система Пуссена сформировавшись, начинает разваливаться. Более ранний, более гармоничный вариант. Похищение, насилие - это плохо, но цель-то благая. То есть героический сюжет может разные чувства демонстрировать, важна цель действующих. Композиция сходна с Чумой в Ашдоде - ритмично и спокойно. Отдельные пластические группы потом будут цитироваться и копироваться, например, Пикассо. То есть Пуссен достиг отчетливости аффекта. Из Лувра - поживее все. Все бегут в разные стороны. Возрастает степень хаоса к концу 30-х. Меньше гармонии.

Et in arcadia Ego, 1638-40, Лувр. Самая известная работа (Аркадские пастухи). Череда фигур, вписанных друг в друга. Проблема интерпретации названия: повествование от имени умершего или от имени смерти. В 30е в женской фигуре усматривали аллегорию смерти, близко к темам Метаморфоз. Построена на идеальном квадрате, фигуры замкнуты в своем движении. Есть еще вариант в Англии, тот прямо и называется Аркадские пастухи: двое нашли камень, сбоку, чуть сзади явно античная женщина, а впереди старик-аллегория. Почти все от нас отвернуты.

Триумф Пана, Триумф Нептуна и Амфитриты. В 1636г на Пуссена обращает внимание Ришелье. Заказывает ему 4 большие картины для своего замка на тему Триумфа, - это тема некоторого мирового порядка. Триумф Пана как вакханалия, просто мракобесие, но фигуры выстроены по 1 линии, есть скрещивающиеся (уравновешивающие) диагонали. Операция по возвращению Пуссена на родину, предлагает декорацию большой галереи Лувра, он принимает предложение. В 1640 приезжает в Париж. Много сцен с жизнью Геракла в технике гризайль - связь своей росписи со скульптурой, национальной традицией, цвет не играет главной роли. Сохранилось несколько рисунков. Много подражаний на тему Геракла. Много трудностей. До этого не было ни одной монументальной работы, давно не работал на официального заказчика. Сталкивается с активным противодействием работающих во Франции художников. Творчески тоже разочаровывается. Не получается оформить целостным ансамблем. Сознательно затягивает процесс работы, выполняя другие работы. Он не привык работать артелью, с учениками, а 1му здесь сложно.

Время, спасающее истину от происков Зависти и Раздора, 1641. Плафон для пале де кардиналь для Ришелье. Достаточно академичное решение (раннебарочный Доменикино). Классицизм Пуссена камерной станковой картины быстро соединяется с барокко. Круг, Зависть и Раздор старые и страшные, сидят внизу, почти свешивают ноги, спокойно смотрят на верх. Там синее небо, летит старик-время, держит юную Истину (больше похоже на похищение).

Христос, учреждающий Евхаристию (Тайная вечеря). Фигуры пишет Пуссен, а интерьер дописывает Симон Вуэ. Оказывает влияние на французских художников-учеников Вуэ.

Ришелье долго терпел Пуссена, но в конце разругался. Потом Ришелье умирает, Пуссен уезжает в Италию, и больше никогда не возвращается. К н40х становится ясно, что не может справиться с заказом, заболел, попросил вернуться в Италию. Неудачная французская поездка для самого Пуссена, но очень важная для Франции. Ориентация после его поездки становится принципом. Поздний Пуссен - темные фоны и локальные яркие кричащие цвета. Появляется понятие доведения до предела.

2 цикла из 7 картин на тему 7 таинств, по заказу Кассьяно даль Поццо, н1640х (с сер1640х пишет картины для французского друга). Показательно изменение сюжетов по сравнению с 30ми, до этого подходил с исторической точки зрения - светская трактовка священного писания. 7 таинств - исключительно сакральный сюжет, возвращается к христианской проблематике. Сцены в пейзаже, мотивы обнаженных фигур или в античных одеяниях. Крещение. Композиционный центр – дерево на фоне, Христос чуть левее. Причастие, 1636-1640. Изокефальная группа в одинаковом пространственной промежутке, выработанная гармония. В лесу, Христос слева, к нему идет процессия. Опять же тона темные. Конфирмация, 1646. Сцены в интерьере, сильно темнеет фон, освещение скользящее. Активные цветовые контрасты и резкие акценты, насыщенность цвета на пределе, распад его целостной системы. Эта работа тоже из 7 таинств, но уже для Поля Фреара де Шателу. Выделяются красная и желтая тоги. Евхаристия, 1647. Наиболее сакральный момент - самый драматичный эпизод, резкое сопоставление круга апостолов и отдельной фигуры Иуды. Слишком яркое сопоставление античности и христианства. Сохранился эскиз, где видно, что Пуссен выстраивает композицию из обнаженных фигур. Они в комнаде вокруг стола, на ними люстра – оттуда освещение, апостолы, которые перед зрителями – лежат.

К концу 40-х несколько сюжетов на тему Вознесения - Марии и Павла. Были предназначены для частных капелл - более внятна и целостна по композиции, но все равно напоминает барочные образцы. Сюда же Видение Иезекииля.

Святое семейство. Множество вариантов, из Эрмитажа с Елизаветой и Иоанном Крестителем. В 1655 - цитаты из Рафаэля и Леонардо. Влияние академизма, который эклектичен по природе и строился на сопоставлении источников.

Евангельские сюжеты постепенно преобладают над историческими. Почти копирует Джулио Романо. Но композиция более выстроенная.

Моисей, спасаемый из воды. Пейзаж спокойный, но фигуры караваджистки освещены (характерно для позднего Пуссена). Он младенец, все столпились вокруг него.

Тема деяний апостолов и История Петра. Основа - картоны Рафаэля для шпалер для собора Петра. Новое - драматическое противопоставление фигурных групп. Смерть Сапфиры, 1652. Театральность возрастает, активные действия, жестикуляция. Христос и грешница, 1653. Архитектура из картонов Рафаэля. В нее собираются бросить камни, а в центре - устойчивая фигура Христа и грешницы, вокруг - крайне активное и хаотичное движение. Справа движения больше, все наклонены, но по разному. Суд Соломона, 1649. По формальным признакам абсолютно статична. За счет симметрии центральной композиции, яркий спор матерей на переднем плане - ощущение дисгармонии, распадения. На эскизе Соломон изображен сомневающимся, вокруг очень много персонажей. Сокращает количество действие, хаоса было заключено больше, здесь проявляется намеченная в 30е утрата гармонии. Он вернулся к натурализму и караваджизму, но не стал барочным, пытается все соизмерить, но получается только распад. Эсфирь перед Артаксерксом, к1650х. Диагонали, очень контрастный колорит. Чрезмерно локальный, картина распадается на 2ч. Цвета приобретают кричащий характер (темный колорит и три орущих цвета).

Автопортрет. В позднем творчестве появляется портрет, а именно - автопортрет. Пространство, затесненное холстами (вместо стелы), они повернуты по разному. На картине из Лувра в углу есть женщина, похожа на персонификацию смерти из Аркадии. Ее обнимают руки – это живопись в объятии дружбы, но одновременно и смерть – тогда это дверь в другой мир. Игра с пространством, которая была у позднего Веласкеса, игра со временем и реальностью. Осознает себя на пороге чего-то.

**Пейзаж.**

Начинает писать чистые пейзажи, но безлюдных не будет. Всегда со стаффажными фигурами и сюжетом. Последняя тема для позднего Пуссена – это его пейзажи. Героический модуль позднего Пуссена превратился в евангельские сюжеты, а идиллистическая и вакхическая темы – в пейзажи. Природы больше, человека меньше – меньше разочарования в человеке и человечности. Первые пейзажи в 1640х, но он их редко датирует.

Иоанн Богослов на Патмосе, 1640. Кулисный принцип и принцип трехцветки, нет изменений в этой природе, она максимально постоянная. Понятие стихийности у Пуссена отсутствует, мир рациональный и упорядоченный. Фигура на переднем плане еще довольна значима, акцент ставится на пейзаж, выверен, воображаемый, сочиняется из одного и того же набора элементов - каменистая земля (горы, скалы), растения (долговечные или вечнозеленые), вода (почти всегда неподвижна, как у Ленотра), небо-воздух-облака. Нейтральное, достаточно низкое, постоянное освещение. Нет конкретного, резких контрастов. Движение воздуха из его картин исключается в принципе, равновесие, движение в глубину всегда последовательно. Ощущение медленного движения в пространстве. Античные развалины.

Пейзаж с пастухами, 1645-50. Обобщенные дома

Погребение Фосиона, 1648. На переднем плане группа движется на нас, затем идут в другом направлении. Ощущение зависшей лошади, ощущение остановленного времени и движения, собирательный образ природы. Природа в абсолютных категориях. Сзади все идет своим чередом, а город очень хорошо прописан.

Орфей играющий на лире, 1650. Сложен в трактовке и датировке. Есть момент драматического - укушенная Эвридика (из Метамарфоз). Но это как бы не меняет общего покоя, сохранятся постоянство всей системы, даже при остром и драматичном движении, что было не столь свойственно поздним. Природа наполнена объектами человеческой деятельности. Резкие конкретные руины, вроде дымящийся замок святого Ангела.

Цикл 4 времен года. Самый аллегоричный. Очень много слоев, времена года - аполлоновское движение, разные этапы жизни человека - до всемирного потопа. Есть цитаты из сикстинского потолка. Весна. Адам и Ева в раю, создатель показывает только что сотворенную природу, можно представить ощущение времени (что удивительно), они на земле, Бог в облаках, куча зелени. Лето. Руфь и Вооз. Момент любовной встречи, зрелость как чувственное начало, яркость и полнота жизни. Осень. Сбор плодов в земле обеватованной. Исключительно тонкий колорит, ограничивает излишнюю эмоциональность. Зима. Всемирный потоп. Ночная сцена. Ощущение гибели человечествам, общей обреченности. Но нет супер трагедии, всего нескольько человек, все успешно плывут, кто то спасает что то важное, в лодку передают ребенка.

Аполлон и Дафна, 1664, Лувр. Последняя картина. Не дописана, фигуры почти сливаются с фоном. Возвращение к метаморфозам. Огромное количество персонажей. Человек и природа - одна общая материя. В целом - хаотичная и странная композиция. Не очень понятно, где герои, может Дафна уже стала деревом (на него кто то залез, а рядом человек с венком на голове).

В 1666 умирает. Приходит к разочарованию в гармонии. Этот печальный итог классицизма ожидаем, так как такая идеалистичность и гармоничность не может достигаться в картинах. Куда не исправишь систему, она распадается. Достижение совершенного состояния оказывается не совместимо с 17в. Все, кто пытаются подражать, берут отдельные элементы. Целостная система классицизма только Пуссену и свойственна.

**59. Шарль Лебрен и искусство французского классицизма.**

**Шарль Лебрен**, 1619-1690г. Это классицист французский, классицизм во Франции своеобразный, с прививкой барочного академизма. У французов же есть картины Рубенса из цикла жизнь Марии Медичи, они только сейчас становятся востребованными. Он лидер и глава последнего, нового поколения классицистов и поколения художников эпохи Людовика 14 (его главный художник). Он парижанин из семьи скульптора, в ту же церковь, в которую ходил и он, ходил известный канцлер Сиге. Сиге спонсирует обучение в мастерской Симона Вуэ (до того учился у Перрье).

Мученичество Иоанна евангелиста у латинских ворот, 1641-1643г. Заказ Сиге, первый самостоятельный, для церкви Сен Николя де Шардонне (их церкви). Много от академизма – жесткий, правильный академический рисунок. Но есть и мученичество Эразма Пуссена, много тут и от него (скрытое влияние). Благодаря этой работе получает от Сиге пенсион для поездки в Рим.

Оплакивание, 1643-1645г. На деньга канцлера едет Рим, там увлекается несколькими течениями. Вот это оплакивание в лучших традициях караваджизма: темный колорит, старая Мария и тд, но для французов караваджизм это школа, все его проходят.

Мученичество Андрея, 1645-1647г. Здесь есть влияние Пуссена, он говорил, что учился у того, хотя Пуссен не увлекался педагогикой, нет прямых учеников. Это майский вклад от гильдии ювелиров для собора Нотр Дам, это еще средневековая традиция. Вроде доминируют барочные традиции, но меняют свое качество – фон закрыт, важна линейно-пластическая основа (пересечение воздетых рук, его креста – устойчивая схема). Некоторые фигуры просто прямые цитаты из Пуссена (женщина с ребенком). Освещение равномерное, светлое, ясное, более классицизированное, караваджизм почти уходит.

Моисей, источающий воду из скалы, к1640х. Очень хорошая цитата, долго считалось, что эта работа Пуссена (из его второй серии деяний Моисея). Нашли подготовительный рисунок, он точно Лебрена. Вообще все очень темно.

Великодушие Сципиона. Сюжет пересекается с Пуссеном. Изокефалия, линейно-пластическая композиция, центрическая основа. Сначала персонажи обнажены, потом они одеваются – это тоже от Пуссена (мысли как скульптор). Есть подготовительный рисунок.

Лево, Лебрен, Галерея Геракла, отель Ламбер, 1646-1650г. Главное дело его жизни – это монументальная декорация. Однако он никогда не работает во фреске. Его живопись расположена на потолке – низкий коробовый в профиле свод, выступающая своеобразная апсида/экседра, свод разделен живописными карнизами на фрагменты: прямоугольные (на пол свода) и большие (на все сечение свода). Именно тему подвигов Геракла Пуссен хотел поместить на своде Большой галереи вЛувре, плюс еще тема Геракла во Франции в это время очень популярна. Ван дер Мейлен, голландец с ним сотрудничает и внизу делает большие пейзажи в «стиле Лоррена». Вообще, это все будущая версальская команда. На потолке, например, есть Ника, пересекающая написанные архитектурные фрагменты – Лебрен ориентируется на монументальную живопись барокко (Картон). В «апсиде»-эркере Апофеоз Геракла, он на колеснице, выезжает на зрителя, вместе с Минервой. Написанные архитектурные кулисы опять же пересекают архитектурные фрагменты. Свет идет из глубины, силуэты коней образуют раму (как бы), есть эффект контражура, то есть, есть эффект рамы в раме, сохранились его рисунки.

Во ле Виконт, Апофеоз Геракла, к1650х. Еще 1, это декорация для салона Геракла. Изменяется принцип движения, квадрига разворачивается параллельно плоскости изображения – согласно классическим принципам. То есть, принцип незыблемости плоскости, он поддерживается контражурными облаками (это опять же рама внутри рамы). Движение идет в глубину. Лебрен очень хороший колорист, излюблены синий, красный, желтый (цвета классицизма),но множество полутонов (эффект перехода света от темного к холодному через полутона будет в 18в). Комната муз, у центрального плафона своя тема, сюжет, по падугам идут музы. Сюжеты декоративные чередуются с имитацией мозаики, гризайли, скульптура и тд – то есть различные имитации (это старые, еще ренессансные принципы обманок). Живопись создает декоративный фон, но он подчинен главному сюжету. Есть рисунки, этюды Лебрена к комнате муз. Качество пластики просто скульптурное, в основе это античная форма, но не античная цитата. Триумф истины – центральный сюжет комнаты муз (время спасает истину от происков зависти и раздора). Вообще то, это сюжет Пуссена, он его делает для Решелье, но у него больше драматизма. Контрастность и драматизм пропадают, хотя динамичная композиция, полет, диагонали (но они все друг друга завязывают, уравновешивают). Идеально вписывается в 8гр оформление. Опять же есть утроенная рама – контр ажурные облака, замкнутый мотив. Получается, что барокко приобретает статичную, классицизированную форму. Сон Эндимиона, зеркальный кабинет. Небольшое помещение, примыкало к спальне Фуке, к комнате муз. Иногда называется карточным кабинетом. Это мотив, связанный с темой Авроры. Здесь проявляется Лебрен как колорист. Есть и перетекание облаков в его драпировки. Он во многом предвосхищает рокайльный колорит (который построен на 2х цветке). Дворец Солнца, проект плафона Овального зала. Это должен был стать центральный плафон. Храм, Аполлон, окружен 4 временами года/суток/богами, много аллегорий. Над Аполлоном должна была быть белка – герб Фуке, возносимый ангелами (его девиз – куда только не взберусь). Такое не могло быть при Людовике 14. Должна была быть сложная, мифологическо-аллегорическая композиция, но все подчиняется идее главенства Аполлона. Потом будем видеть многие мотивы Аполлоновской тематики, проблематики, будет это сильно развито во всех видах искусства. Также он выступает и как глава мастерской гобеленов, Фуке покупает мануфактуру в Менси (?), недалеко от его замка, по декорациям Лебрена делаются гобелены. После падения Фуке, идет изъятие, мануфактура Менси переводится в Париж и сливается с красильней Гобеленов (они делали прорыв в том, что изобрели большое количество красителей, шпалера почти сливается с живописью, а до того, сильно ограничена в цвете). Лебрен продолжает возглавлять мастерскую, и начинает тиражировать в гобеленах живопись, это взлет гобеленов, но и меньшая их самостоятельность.

Серия Охота Мелиагра и Смерть Мелиагра. 2 картины, это 1й заказ короля для новой мануфактуры. Здесь смесь классицизма и барокко, в смерти видна Смерть Германика Пуссена – от Пуссена пластический язык. Не от Пуссена большое количество атрибутов (собаки, античные вазы, доспехи, драпировки, гирлянды).

Портрет канцлера Сегье, 1655-1662г. С модели он писал только лицо, все остальное – воспроизведение в величине маленькой гравюры (она была 1 из цикла торжественного въезда короля в Париж, после его свадьбы на испанской принцессе). Много декоративных мотивов, одежда пажей, попона лошади, зонтик над канцлером. Колорит построен все на тех же парных тонах (холодный синий и золото-оранжевый).

Великодушие Александра, ок1660г. Это большой проект, по сути, так и не закончен. Король в 60е решает, что хочет серию из жизни Александра (он его очень любил). Еще это Семейство Дария перед Александром (тот дарует свободу супруге Дария). Это пуссеновский вариант: фризовая композиция, отдельные позы, жесты. И тема – героическая, тоже от Пуссена, демонстрируются добродетели человека. Это сравнительно небольшая работа (3м на сколько то). Ткались несколько вариантов. Вступление Александра в Вавилон (4х2), все более помпезное, крупное, масштабное, тяжеловесное. Действие более сложное и составное. Многое берется из картонов 16в. Очевидно и то, что в 60е он начинает изучать Рубенса, фигуры и принципы композиции (многое) берется из его больших работ (Апафеоз Генриха 4). Широко использует принцип сопоставления диагоналей. Еще 3 картины посвящены битвам (триумф, милосердие и 3 битвы). У битв формат больше (около 14х4). Ширина такая большая, что не нашлось простенка (только при последней реконструкции они были выставлены, когда построен специальный зал). Александр и Пор, он побеждает индийского царевича, есть слоны – взяты из милосердия Сципиона Дж Романо, в центре Александр милует раненого Пора – сама тема от Пуссена, есть и скопированные мотивы. Битва при Гранике, здесь комбинация битвы при Ангиари, Кашине, и Рубенсковские битвы. От Рубенса композиция. К большим битвам сохранилось много эскизов, прорабатываются и отдельные группы (каждая из них). Те мыслит как пластик, при этом еще и прекрасный колорист. Работа над историей Александра заняла 20л, а фактически ни 1 работа полностью не дописана.

Лево, Лебрен, Галерея Аполлона, 1663г. Параллельно работает над большими монументальными композициями, которых все больше и больше. После пожара 63г переделываются интерьеры верхнего этажа, главный скульптор – Жирардон. По сути, это уже проект будущего Версаля. Главная идея – Аполлон как мировой порядок. Компартимент в центре: вечер или *Морфей*, напоминает сон Индимиона. Современная живопись, по сути, это живопись 19в под руководством Делакруа, там была масштабная реставрация. *Триумф Нептуна и Амфитриты*, тоже более-менее сохранившийся фрагмент. Скульптурная и живописная рамы прекрасно сочетаются.

Версаль, Зеркальная галерея. Это самый главный и масштабный проект. Он работает над эскизами плафонов всех 7 королевских помещений, но сейчас там живопись не Лебрена, а в лучшем случае, работа его мастерской, они многократно поновлялись. Реализуется мастерской под руководством Шарля Делафоса. В 1680г карьера Лебрена внезапно прерывается, тк умирает Кольбер, его покровитель. Галерея – протяженное пространство, разные по конфигурации живописные панно маслом на холсте. Живопись постоянно темнеет. Самые большие композиции охватывают весь периметр свода – Триумф короля и начало его самостоятельного правления. Еще есть средние панно (стоят на картине, арочные завершения) – это принцип еще в галерее Геракла. Но есть еще и маленькие работы (в разных медальонах и тд). Начало самостоятельного правления: 2 группы – Анна Австрийская (регентство) и король, между ними группа Олимпийских богов, они собираются на совет по передаче правления, фигура Меркурия связует две группы. В статусе олимпийских богов тоже перетасовка – значение Юпитера снижается, главным постепенно становится Аполлон, также важна и фигура Геракла (обожествленного героя). Завоевание Франш-конте, лебреновский эскиз, несколько изменений. В 1 варианте много барокко, движения, 3 диагонали, дополнительные эффекты, нарушение картинной плоскости. В конечном варианте король не сражается, торжественно стоит, протягивая руку несчастным провинциям.

Блуа. Для замка создал цикл шпалер Времена Года. Его новшество – пейзажные шпалеры, внимание на природе, а не на герои и сложном действии – путь к 18в.

Павильон Авроры в Со, Аврора, изгоняющая ночь. Он редко работал по частному заказу, но этот для Кольбера. Прекрасный колорит, тонкое соотношение света и цвета.

Капелла Инвалидов, 4 евангелиста, 2п 1680х. Это уже период его гонений, вместе с учениками. Здесь больше его собственных принципов. Воздвижение креста – синтез Пуссена и Рубенса (триптих из Антверпенского собора, только развернут более вертикально), только там поднятие, а здесь статичность – крест стоит.

Падение ангелов, Дижон. Тоже вариант композиции Рубенса, да и колорит становится темнее. А еще это рубенсовская интерпретация Микеланджело. В Академии в это время разжигается спор «пуссенистов» и «рубенсистов» (Лебрен не высказывался, когда был главой академии, а в поздних работах явно проявил себя как «рубенсист»). Почти вся его мастерская (кроме семьи Дебулоня) перешла на сторону «рубенсистов».

Поклонение пастухов. В 2х вариантах, малое для себя, большое для короля. Композиция Пуссена, но живописное разнообразие от Рубенса.

Лебрен мастер очень эклектичен, за всем этим стоит большая художественная культура. В этой системе всегда выделяется безупречный и совершенный главный герой и некоторая соподчиненность иерархии. Это уже новая система короля-солнца. Монументальная живопись идет по пути статики и классики. Много влияний современной монументальной итальянской живописью, но из его живописи постепенно уходит барокко. Сам не создавал теоретических трудов, но его лекции были записаны, вышли в 18в (General expression), это его цикл лекций по рисунку. У него очень забавные принципы передачи человеческих эмоций через животных (женщина-ласка, мужчина-верблюд и тд). То есть еще и внутренний тип человека. За этим стоит старая декартовская система классификации – все должно быть классифицировано. В конечном счете, это та же упорядоченность и рациональность классицизма. Есть и отдельные рисунки-аффекты, способы передачи человеческих эмоций. Именно ему принадлежит идея создания пейзажных шпалер. Заканчивает печально, он был практически диктатором вкусов, главой Академии (которую реформирует Кольбер). После того, как его изгоняют (фактически), он начинает работать для себя.

**Шарль де ла Фосс**. Любимый ученик Лебрена, замещает его на работах в Версале. Вместе с братьями де Булонь выполняет большой купол собора Инвалидов. Он активно работает как «станковый» мастер, тк картины большие по формату и монументальны по значению. Все это было для покоев, но в 18в покои становятся меньше и требуют более маленьких картин. Плюс развивается бытовизм и экзотизм.

Нахождение Моисея. Сюжет пуссеновский, но и очень жанровый. Его интересует бытовая тема (женщины, вытаскивают ребенка из воды). Появляются моменты экзотизма и бытовизма – это общее течение. По колориту это еще 3 цвета, но много вариаций, хотя все строится на пепельных тонах – начинает зарождаться рокальная система.

**Бон Булонь**. Возглавил пуссенистов, эклектик, это возвращение к академии 16в. Вместе с братьями.

**Пьер Миньяр**, 1612-1695. Конкурент Лебрена, ставленник следующего министра. Старше Лебрена, но более 2 степенный. Он больше портретист и бытовист.

Персей и Андромеда. Лица Людовика и какой то конкретной женщины, есть и галантная тема – не сражается с чудовищем, а принимает благодарность за спасение Андромеды. А ее отвязывают путти.

Купол Валь де Граса. Лучшие итальянские барочные традиции.

Ближе к концу почти переходит на портреты. Жанровая и карнавальная тематика тоже готовит будущий 18в. Маркиза де Сейнле в виде Фетиды. Это уже тема 18в, тк он концентрирует внимание на частной жизни человека.

**Иасент Риго**, 1659-1743г. Каталонец, своеобразная фигура, учился в Леоне, связи с Италией. Он важный портретист.

Автопортрет, 1698г, Перпиньян. Явный караваджизм, осязаемая материальная живопись, плотный свет, темные тона, живопись идеализированная. Берет только формальные принципы, а отношение к натуре академическое.

Эверхард Ябах. Барочный пафос и возвышенное отношение к модели, пожалуй, самый натуралистичный. Портрет матери, Мари Сере. Каузево (скульптор) и Риго большие друзья, скульптор делает бюст по портрету Риго. Портрет матери личная, камерная тема, станет популярной в 18в.

Делает и официальные заказы. Ориентируется на ван Д ‘Эйка и на караваджизм. Но главная модель – сам король. Людовик 14. Основная работа 1701г. По сути, все его работы, это повторение 1 портретной схемы. Показывается нога, туфли (любил танцевать), старческое лицо – получается контраст между барочным пафосом окружения и натуралистическим старческим лицом, это характерно для 17в.

Людовик 15. Его он тоже много портретирует. Более поздние его работы показывают изменение живописи в 18в. Пафос остается, но все становится легче (драпировка над головой становится «золотым дымом», граница между натуральным и идеализированным потихоньку стирается). Даже в парадном портрете все равно идеализации доминирует.

Портрет семьи Лафит. Сестра, ее дочь и ее муж, тоже художник. То есть переход к новому, камерный портрет тоже будет характерен для 18в.

**60. Архитектура эпохи рококо**

В 1715г умирает Людовик 14, новая эпоха начинается только после его смерти. В **1789г** заканчивается этот период из-за французской революции, там уже все меняется, выдвигается романтизм. 1 половина – рококо, 2 половина – неоклассицизм, граница где то по 60м, его рамки совпадают с общеевропейскими. Агрессивная внешняя политика, влияние Франции стремится распространиться далеко за пределы (король сумел отхватить изрядный кусок от империи Габсбургов, посадил ставленника на испанский трон), влияние Бурбонов по всей Европе. Созданная Людовиком 14 модель идеального государства во главе с идеальным государем, на прославление которого ориентируется все, популярна везде = Большие и маленькие Версали возникают повсеместно в Европе. Модель Версаля – культурная модель Европы, язык 18в – французский (общий), центр паломничества – уже и Париж. Несмотря на то, что Франция – культурный лидер, в стране трансформация (стиль, язык). Особенно стремительна она после его смерти, трансформация идет как принцип отрицания, тк его система очень агрессивная (отрицала человека как единицу, человек=социальный статус). Первое, что сделали дамы после смерти Короля –сорвали колпаки и растоптали их каблучками. В итоге от строгости все - к отрицанию многих правил, это возвращение к частному человеку, его переживанию, его пространству. Весь 18 век господствующее положение занимает частный дворец, удобство и комфорт – основные критерии. На самом деле, в конце жизни и сам Людовик 14 хочет отделиться от всей этой среды (строит себе Малый Трианон). Наряду с возвращением к человеческим чувствам, развивается рационализм и само понятие разума. Чувственное и разумное соединяется в философии сенсуалистов, которые оценивают чувства (душевные) через разум, но и мир постигают посредством чувств (физических). Естественно-научные открытия, в том числе географические. Колонии начинают играть все большую роль, теснят метрополию, американские колонии в конце века вообще объявляют о своей независимости. Отсюда, многочисленные экзотизмы (Тюркери, Шинуазри, Японию пока не знают). Интерес к научным знаниям и другим культурам характерен для 18в. Например, придворные дамы могут посещать театр, а могут ходить в анатомический театр и изучать человеческие части и тд. Разнообразные научные приборы включаются в интерьеры. Еще поднимаются новые сословия, буржуазия, возникает идеал домашнего сознания. **1п 18в** – это искусство ремесленное: ремесло поднимается до высокого уровня, а высокое искусство не брезгует ремесленными вещами (нужно все, что удобно). 17в был веком больших стилей, а 18в крупные стили идут по своему пути, а большие художники идут отдельно, они вне стилевые. Но некоторые принципы 18 начинают формироваться глубоко в 17.

Капелла Сальпантриетр, Брюан, 1670. Капелла инфекционного госпиталя, задача максимальной изоляции – схема из 9 самостоятельных объемов, на общем фундаменте, наружу они выходят самостоятельной оболочкой. Здесь принцип проектирования изнутри наружу и принцип утилитарности и функциональности. Равновесие тектонических и атектонических приемов.

Версаль**.** Мраморный двор, с 1701 с бюстами, фасад восходят к раннему этапу, но тут нарастание декоративных мотивов. Зал Стражи 1701-1708 (Бычьего глаза, Мансар начал проектировать). Меняется колористическая гамма, в 1м стиле Версаля важна живопись, цветные мраморы. Пилястры расположены по углам (как в барочном дворе университета Джакомо делла Порта), они позолочены (исчезает форма). Рококо отрицает ордер. Здесь вот окно, как раз бычий глаз, оно внедряется в карниз, нарушая логику и тектонику – это барочное. Столовая – стена декорируется не ордером, а филенками, они не конструктивны. Декорация монохромная (белое, золото), играет здесь плоская стена и рама. Во всем декоративность. Барокко зарождалось с того, что провозглашался натурализм, а 18в к натуре относится очень плохо. Все совершенное – это искусственное (даже искусственные цветы из фарфора). Природные формы – часть художественного решения, только в измененном виде: гирлянды, раковины – это все природное, но вот их размещение анти природное. В конце концов ничего природного не остается, все подчиняется причудливым мотивам, однако отличие от барокко в том, что всегда видна рама.

Отель Креза (1702) и отель д’Эвре (1707), Бюле (на Вандомской площади). В к17в к западу от Лувра формируется ансамбль новых королевских зданий (квартал). За фасадом там располагаются особняки высших лиц государства. Там идет полное несовпадение внутреннего и внешнего, тк там располагаются отели.

**Боффран, 1667 -1754.** Из Нанта, из семьи строителей. В Париже с 1682, женится на родственнице Лебрена (Андруэна-Мансара?). Сотрудничал с Андуэном-Мансаром в сооружении новой Оранжереи в Версале и, в особенности, Вандомскоой площади. В 1699 – оставляет королевскую службу и начинает работать по частным заказам. С 1709. занимается внутренней декорацией отеля Субиз (фактически работы осуществляются с 1732 г). С 1709 – член Академии Архитектуры, с 1710 начинает строить Дворец Бурбонов (стиль Регентства), с 1711 – главный архитектор Леопольда II, Лотарингского (дворец в Люневиле, фасад Губернаторского дворца ?). Учитель Ноймана и Эре, автор Трактата об Архитектуре 1745.

Отель Лебрен, 1700**.** От отеля не сохранились боковые корпуса и внутренний двор. Очень типичный фасад – исчезновение ордерных принципов. Внешне нет нарушений закона ордера (карниз, фронтон), но вот внизу перебой масштаба главного портала, глубина цокольного этажа не везде соблюдается. Важными элементами членения становятся сами окна, которые занимают большой процент площади стены. Стремление сделать окна больше – стремление к комфорту.

Отель де Роан, 1705-09**. Деламер.** Это уже новая архитектура.Это важная семья, Субиз (Анна Субиз последняя фаворитка Людовика 14, от него у нее вроде был сын Роан, его сын – будущий архиепископ Страсбургский). По оси дальше парковая часть, которая выходила на боковой фасад отеля Субиз (тоже важен). От ордера остается только фронтон, исчезает колонный портик. Фронтон над 3м этажом, но последний этаж отделен карнизом, будто аттиковый, хотя совершенно полноценен. Впервые место элементов (пилястра, колонна) занимает горизонтальный руст – очень характерен для рококо, постепенно он распространится на все здание. Горизонтальный руст имеет одинаковую высоту по всему периметру – выравнивает несущую и несомую части, уравнивает их и пластически.Еще одна важная вещь – полное отделение от улицы (такое будет в каждом рокальном особняке – неприкосновенность частной жизни), а раньше была решетка. Ансамбль на улицу выходит глухой стеной и небольшим красивым порталом. Портал Конюшенного двора отеля Роан, **Робер Ле Лоррен**.В 1689 получил римскую премию и отправился в Италию. Работал в Марселе с Пюже, в Версале и Марли. Первый рокайльный скульптор.Он сам из младших мастеров, работавших в Версале. Портал оформляется богом и конями – это и Геракл, и Сатир, то есть снижается пафос богов, часто берутся сюжеты из частной жизнь богов. Вестибюль, 1720е. Овальный – возвращается барочная форма. Но пространство не барочное, тк оно строгое и ясное. Зал Сезонов, Боффран, Юе, 1730е.Там росписи шинуазери. С точки зрения архитектуры, то же, что и в Версале – вместе пилястр филенки, ордер сводится к карнизу, фрагменты стен сводятся к прямоугольнику, но они искажаются – криволинейные профили.Очевидна структура и сетка. Равновесие линейного и пластического начала. Парковый фасад очень консервативен, подобен версальскому. Есть портик, колонны (но все это делится на 3эт), это традиционная архитектура. И сам парк регулярный, версальский, отличается только масштабом и наличием камерных частей.

Отель Субиз. Деламер (1704-09), Боффран (1732-38). Внутренний двор, как и парковый фасад отеля Роан, очень классичен. Украшен скульптурой – Времена года и Слава и Величие на фронтоне – Робера Ле Лоррена**.** Он с версальской проблематикой (сдвоенные колонны поддерживают аллегории времен года), только окна выдают 18в. Сохраняется принцип торцевой анфилады, от нее не сразу отказываются, а сохраняют как декоративный прием. Ее сокращают. В конце анфилады спальня. Парадная спальня принцессы, тут парные картины –пасторали Буше, они по сторонам от кровати, живопись начинает занимать более скромное положение. Стуковые рельефы на филенках, дессю де порты, но всего этого не так много, в медальонах Любовь Юпитера (Николя Себастиан Адам). То есть ансамбль создается путем соединения различных видов искусств. Салон Принцессы, Натуар (живопись). Самое известное помещение, 8 живописных композиций на месте антаблемента, странной формы, на них -история Психеи. Не важно, что на что опирается, ключевое положение у живописи. Карниз заканчивается сегментами, далее орнаментальные разработки. Салон принца тоже выделяется. Тематика более строгая – тема наук и искусств. На месте антаблемента, там где в салоне принцессы живопись, стукковые рельефы (вроде), но однозначно рельефные панно. Все стены очень легкие, светлые тона – это и отличает от барокко. Рельеф везде очень плоскостный, и на стенах, и на потолке. Рококо, нарушая законы, не провоцирует нас их закончить. Музыкальный салон. В розетках –термометр и барометр, связь с культурой просвещения.

Конюшни Шантийи.Они превращаются в декоративный мотив, руст, круглое завершение. По легенде он даже завещал себя там похоронить (принц Конде, лошадник). В замке Шантийидекорируется интерьер, Юе (?) в стиле шинуазери – обезьянки, играющие роль китайцев. За всем этим можно узнать античные гротески. Подобное смешение всего и вся характерно для рококо (конюшня круче замка, в замке и античность, и ориентализм, и все на света). Панели заключены в плоские рамы, сетка напоминает разработку различных декоративно-прикладных штук. Смешение высокого и низкого.

Замок Шамс-сюр-Марн, 1702-1707г, Бюле, Бюле де Шамбен. Сад Дего. Оболочка – это раннее, но есть и поздние части. Фасады и ландшафтный ансамбль – начало 18в, а интерьеры – конец (его приобретает маркиза Помпадур). Это камерная, строгая, простая постройка, даже можно назвать классической. По углам горизонтальный руст (типичный признак рокальной архитектуры). План еще больше рококо, практически копирует план Во-ле-Виконта Лево 1650х, но единая кровля. Это сочетание анфилады парадных помещений (по парковому фасаду) с апартаментами частных. Есть разделение функций – поэтому здание удовлетворяет потребности и жилой архитектуры, и репрезентативной. Овальный зал здесь развернут поперек оси анфилад, еще есть парадная гостиная, парадная спальня (в ней никто не спит). В уличном фасаде выделяется вход: на 1эт свободно стоящие колонны, а 2эт перекрыт стенами (как лоджия). В парковом фасаде больше революционности, здесь мало традиций 17в: горизонтальный руст охватывает уже всю поверхность здания, ризалит 3гр, а не овальный. Полосы руста переходят со структурных элементов на стену. Остатки фронтона над центральной частью нельзя считать ордером, появляется балкон (типично для 18в, тк Венеция наряду с Парижем, тоже является диктатором моды). *Клод Дего* был внучатым племянником Андре Ленотра, то есть и в садово-парковом решении тоже наследие 17в. Ориентация в парке тоже на Во-ле-Виконт, отличается только масштаб, парк здесь камерный, его вполне можно обойти. Важна роль боковых ответвлений: становятся камерными парковыми павильонами. Парковый ансамбль рококо во Франции остается регулярным. Интерьеры здесь отреставрированы. *Кристоф Юе, будуар мадам Помпадур*: голубой будуар, стиль шинуазери, колорит имитирует кобальтовые тона росписи фарфора. Панели уже человеческие, без обезьянок. Все членения стены – декоративные, хотя все равно сохранят ритм, тектонику и внутреннюю структуру ордера (причем, чем дальше, тем больше жесткости и структурности). Все элементы декора подобраны (мебель, светильники, каминные жирандоли, часы) – рококо пытается создать целостный ансамбль комфортный и удобный человеку. «30 вариантов кресел с подлокотниками» - все то, что соответствует человеческой природе, каждое кресло для разной юбки. *Салон*: увлечение музыкой очень важно для 18в. Стеновые панели Юе, а вся мебель аутентичная, 18в, но не из этого ансамбля (с мануфактуры Бове), это цикл шпалер по рисункам Буше по басням Лафонтена (это про обивку).

Елисейский дворец, Молле, 1718-1722г. Был важная дорога на запад до Версаля, туда же была еще и более северная дорога через Сен Жермен. Вот вдоль этих 2х трасс (северной основной и южной) за пределами городских стен формируются ряды аристократических кварталов. Все это в предместьях (там земля дешевле – можно купить больше, можно сделать парк). Показательно, что в 18в, в городских дворцах идет ориентация на загородное строительство с парковой частью. Все эти ансамбли строятся по принципу Во-ле-Виконту. На дорогу выходит либо тыльная часть, либо глухая ограда. Этот дворец сначала строится для двоюродного брата короля (?), потом приобретается Помпадур, она переделывает интерьеры. Они строились для удобства частной жизни, а сейчас в них во всех официальные учреждения. Ризалиты с горизонтальным рустом. Тк это городской руст – более сложная система служб, тк они пристроены к основному ансамблю. Получается традиционная форма французского особняка. На внешнем уличном фасаде 2эт ограда, большая парадная арка со сдвоенными колоннами, это реверанс в сторону уходящего классицизма. Больше всего классических элементов на ограде или в вестибюле. В боковых фасадах используется горизонтальный руст и панели, которые чередуются с окнами, украшенными решетками.

Отель Матиньон, Куртон, 1722-1726г. На противоположном южном берегу, в предместье Сен Жермен. На улицу резиденция выходит под углом. Вход – углубленная рокальная арка, вогнутая со стороны входного портала. Парадный двор странной формы (как в отеле Роан) по сторонам 2 служебных корпуса 1эт, а в глубине собственно парадный фасад. Парковая часть интересная. Оба фасада используют мотив Во-ле-Виконта. Ширина паркового фасада больше, чем парадного, к тому же, они находятся не на одной линии, значит и вход с выходом будут не по одной прямой. Это типичный вариант зрелого рококо, нет рудиментов классицизма. Используются панели, над окнами консольные маскароны на месте замковых камней – повышается степень декоративности фасада, а от структуры остается мало. На парадном фасаде опять 3гр эркер, на 2эт балкон.

Отель Мора-Бирон, 1728-1730г, Обер и Жак 5 Габриэль. Для двух семейств, Бирон купил. Может Жак 6 Габриэль тоже участвовал (архитектор неоклассицизма). Самый поздний, самый известный, доступный (тк музей Родена, сам себе купил, сам устроил музей). Городской особняк полностью сливается с типологией загородной резиденцией. Тоже парадный двор, фасад выходит на улицу глухой оградой, тоже есть хозяйственный двор, который отгорожен стеной. Более самостоятелен. Фасады 30х, принципы рококо торжествуют (горизонтальный руст). Руст позволяет себе переходить с угла на стену, причем на криволинейную – стена превращается в сплошную текучую поверхность. Внешне не так много элементов, присущих рококо. Фасад превращается в декоративную украшенную поверхность, ремесленное качество деталей очень важно для рококо. *Парадная лестница*: интерьеры почти классические (только нет антаблемента). *2эт*, есть декорация к40-н50х: Овальный салон, есть деревянные дубовые панели, а вверху белый потолок – то есть тектоника в цвете (реставрация доказала, что так и было). Характерно белое на белом и темное на темном (это про декорацию; раньше была позолота на белом). В целом, декорация истоньшается и иссушается – лепнина становится ажурным кружевом, это характерно для позднего рококо. Здесь есть балкон (уже на 3 окна), но не общая кровля.

Фонтан Гренель (4х рек), 1739-1745г, Бушардон, Сервандони. Сен Жерменское предместье. Бушардон декорировал фасад предыдущего отеля. Сервандони итальянец (наименее барочный). Фонтан напоминает внешнюю ограду рокального особняка – градостроительный элемент подстраивается под привычные часть особняков. В нишах времена года, старая тема Людовика 14, там рельефы путти, которые занимаются различными занятиями.

Церковь Пентемонт, 1750е, Кантен в’Иври. Выходит на улицу северным фасадом, недалеко от фонтана. Типичный вид церкви 17в – купол, поддерживаемый ордером, овальный от рококо, а остальное от 17в. Те сакральная архитектура продолжает следовать традициям, но немного модифицируется.

Нанси, Боффран, Эре де Корни, Ламур. Ансамбль был задуман при герцоге Леопольде I Лотарингском (н18) под руководством Боффрана. Он снес одно крыло герцогского дворца, разделявшего площадь Каррьер и начал строительство «Нового Лувра» и перестройку площади Каррьер (отель де Бово-Краон). После смерти герцога проект затормозился и был реализован после назначения (1738) Станислава Лещинского герцогом Лотарингским. Нанси переживает несколько взлетов, в том числе 1 из них, когда Людовик 15 назначил губернатором Лотарингии Станислава Лещинского (он зять, его выгнали из Польши и выбрали нового короля). Площадь Карьер – это старая часть, то, что осталось от реконструкции Нанси н17в (на гравюре Калло), к ней добавляется немного декоративных деталей. Автор проекта Эре де Корни при сотрудничестве с Ламуром (ковка). Он перестроил Новый Лувр в Интендантский дворец, добавил полукружия, унифицировал фасады старой площади Карьер, установил Триумфальную арки, липовые аллеи, фонтаны и решетки. К Карьер с 2х сторон два важных ансамбля – губернаторский дворец (Жермен Боффран) и площадь (она была королевской, теперь Станислава). Королевские площади традиционно организовывались перед фасадом ратуши. Площадь прямоугольная, со скругленными углами, была королевская скульптура. Вокруг это площади еще другие постройки. Архитектор Карни закончил ансамбль. Боффран решил превратить Карьер в аллею, высадил там баскеты из лип (там были регулярные фасады, но дома продавали разным владельцам – они их переделывали). С 2ст площадь замыкается решеткой (Жан Ламур). Губернаторский дворец – это чистый Версаль, но не возвращение, а просто другой статус. Официальные резиденции по политическим соображениям ориентируются на Версаль, в нижнем ярусе Корни добавляет колоннаду и полукружия (просто стенки, которые закрывают нерегулярную часть города). *Площадь Станислава, Эре де Корни, Ламур*: Ламур мастер художественной ковки. С 2ст попарно фасады павильоны (их 4), низкая ограда=торговые ряды. Триумфальная арка – самая старая часть, построена еще в 16в. Павильоны: музей, опера, павильон интенданства (гранд отель) и частный дом (павильон Жаке). Но в итоге, если смотреть на план, комплекс этой площади – это схема частного особняка. Все проемы забраны скругленными решетками, то есть и сама площадь функционирует не как городское пространство. *Ратуша, Эре, 1752-1755г*. Построена еще при первой перестройке в 20е, Корни добавляет здесь декорацию и немного в интерьере. В боковых павильонах развивается тема Вандомской площади: нижний рус, потом 2эт, плоская балюстрада. То есть классицизм, но с рокальным оттенком (консоли, светильники на стенах, фонарные столбы и тд). Еще есть 2 *фонтана* – Нептуна и Флоры, они на углах, Ламур. То есть смешанный образ – антиградостроительная идея, тк идет возвращение к замкнутому пространству, а это центр города. Идея классицизма есть, но рокальное понимание пространство (камерное и замкнутое).

**61. Габриэль.**

**Жак Анж Габриэль**, 1698-1782 – представитель старой строительной династии (которая связана с Ардуэном Мансаром, а тот с Франсуа Мансаром), но он же и представитель первой волны неоклассицизма. Много традиций, никуда не ездил, ремесленное образование. В 30е он начинает работать над реконструкцией королевских сооружений (Версаль, Фонтенбло). Обращает на себя внимание Помпадур, и она поручает ему строительство новой военной школы в 50е. В 1730 сменяет де Котта на посту главного архитектора Версаля, а с 1742 он первый архитектор короля и глава Королевской Академии архитектуры.

Военная школа, Жак-Анж Габриэль, 1751-1780г. Это уже неоклассицизм. Франция неудачно выступает в 7л войне, 1 из причин – отсутствие нормального образования и офицеров (это заметила как раз Помпадур, она была очень умной и с чутьем). Она основала во Франции первую профессиональную военную школу (официально это сделал король). Маркиз де Морини, ее брат, тоже поддерживает Габриэля. Официально школа строилась до 1780г (в 1779е заканчивает Булле), но фактически до 19в. Основная часть вытянута вдоль партера (мы его не видим, но это Марсово поле). Три корпуса: кавалерия, инфантерия и пехота (три рода войск), 3 купольных объема и внутренние дворы. Боковые корпуса довольно разные, боковые парные вполне рокальные (горизонтальный руст, сложный декор, изломанная кровля). На другой стороне двора, главный корпус со стороны курдонера – 3ч павильон, палладианские мотивы, корпуса соединены лоджией (как в Лувре, Перро). То есть французская схема с палладианскими мотивами и с реверансами в сторону 17в.

Площадь Согласия, Габриэль, 1748г. Тоже с подачи Помпадур (проект Габриэля был представлен на конкурс в 1748, в 1753 новый конкурс, где маркиза помогла ему выиграть), конкурирует с Нанси (их сравнивают), уже другие тенденции. Королевская площадь, берег Сены, мост Людовика 16 (образует поперечную ось), выходит к церкви Мадлен (на проекте она купольная, потом ее построили в виде периптера). Справа сад Тюильри (свой ров и пандус), слева тоже есть ров и пандус (продолжение уходит к Елисейским полям). То есть получается ось Париж-Версаль. В 1758 король выкупает участок к северу от площади, 1763 – устанавливается статуя Бушардона, 1772 – сооружены балюстрады (но без фонарей и скульптуры). Только северный фасад имеет архитектурную форму, все остальное – это пандусы и рвы. Есть еще малые архитектурные формы – эшафеты (?), служебные башенки. Декорация – 2 общественных здания. С неоклассицизмом меняется и типология здания, в рококо это особняки, а в неоклассицизме важны общественные проекты (много учебных сооружений и театров). Принципы фасадов намекают на Лувр, но сам характер – кубический объем с портиком, скорее напоминает палладианские мотивы. Палладианство вообще приходит из Англии. Центр: 1эт аркада, 2эт колонная лоджия, по краям ризалиты, там наложенный 4к портик, но как бы в раме (колонны не по углам).

Крыло Габриэля, Фонтенбло. На месте старой галереи Улисса. Довольно монотонный фасад, многое напоминает 17в. Габриэль часть фресок снял со стены и перенес на холст, хотел сохранить, но грянула революция.

Версаль, курдонер. С 1735г (?) он главный архитектор Версаля, сменяет Робера де Котта. Хотел все корпуса сделать одинаковыми, взяв за образец парковый фасад. Он предлагает сделать фасады каменными, 2эт, ордерными. Северное крыло он построил до центрального портика. Во дворе послов есть крыло Габриэля, есть и безордерные участки стены, портики пластичные, не пилястровые, а объемные. Декорация интерьера больше сохраняет рокальные традиции. Параллельно крыльям Ардуэна Мансара, он пристраивает хозяйственные помещения (служебный корпус и театр). Театр, опера, снаружи обозначен как выступ, а служебный корпус очень лаконичен, как в Фонтенбло. Опера по примеру театра Олимпико, искусственный мрамор, теплые тона, а ля 17в (Большой Трианон, декорации Лево и тд).

Французский павильон, 1750, Малый Трианон. Это небольшой павильон для маркизы Помпадур. Людовик 15 любил розы, часто уединялся в Трианоне, Помпадур боялась его на долго оставлять в одиночестве, ей построили павильон. По фасаду гориизонтальный руст, мелкие детали. А в интерьере активно используется ордер – на грани рококо и неоклассицизма. *Малый Трианон*, 1762-1768г. Напротив Павильона. Она захотела малый дворец в палладианском виде, но в 1764г она умирает, проект на долго зависает. Проект оживает только в 70е, когда Людовик 16 хочет дворец для семьи, тут живет он с женой Марией Антуанеттой, пристраивается еще парк (она любит садоводство). На парк выходит простой и ясный кубический объем, цокольная часть большая, Габриэль использует перепад места (Часть служебных помещений оказываются в подземных галереях). С 2х сторон 2эт, с других сторон – 3эт. Все фасады декорируются по-разному. Парадный в сад – колонны, боковой – пилястры (антаблемент), противоположный – вообще без ордера).

Французский павильон, 1750.Это небольшой павильон для маркизы Помпадур. Людовик 15 любил розы, часто уединялся в Трианоне, Помпадур боялась его на долго оставлять в одиночестве, ей построили павильон. По фасаду горизонтальный руст, мелкие детали. А в интерьере активно используется ордер – на грани рококо и неоклассицизма. Формы вроде изогнутые, но это не плавное перетекание, а сопоставление геометрических единиц.

Малый Трианон, 1762-1768г**.** Напротив Павильона. Она захотела малый дворец в палладианском виде, но в 1764г она умирает, проект на долго зависает. Проект оживает только в 70е, когда Людовик 16 хочет дворец для семьи, тут живет он с женой Марией Антуанеттой, пристраивается еще парк (она любит садоводство). На парк выходит простой и ясный кубический объем, цокольная часть большая, Габриэль использует перепад места (Часть служебных помещений оказываются в подземных галереях). С 2х сторон 2эт, с других сторон – 3эт. Все фасады декорируются по-разному. Парадный в сад – колонны, боковой – пилястры (антаблемент), противоположный – вообще без ордера.

**62. Архитектура французского неоклассицизма**

**Неоклассицизм** – явление интернациональное, даже датировки схожи в странах: 50-60е – ранний, 70-80е – до революции во Франции, зрелый, потом поздний. Рококо больше работает практически, не проявляет интерес к теории. Анж Жак Габриэль также ориентировался на близкие прототипы: либо на Францию 17в, либо на Англию. Параллельно начинает формироваться другой круг – образованные люди, выпускники Академии (с 1660). Они организуют частную Академию, академию Блонделя (другой, Амадей Франсуа). Блондель – автор 6т курса архитектуры, по нему учились вплоть до 20в. Он поощряет новые течения, особенно увлечение антиками, классикой. И традиционная Академия тоже существует, в ней в 30е формируется интересная традиция: выпускники Академии представляют конкурсные проекты (дипломная работа), выигрывает – поездка в Рим. Интересно, что проекты решены эффектно, но они утопичны, мало реализуются. В них в 50е, в рамках господства рококо зарождается утопическая идея, которая приведет Францию к неоклассицизму (они проявили влияние в тч и на Баженова). Барокко тоже не чуждо – например, есть в проектах части колоннады Бернини и собор Петра, традиции терм и тд. Это синтез разнообразных идей, в первую очередь, римских. Во Франции не было традиции Гранд Тура, как в Англии, но и здесь появляется небольшая группа архитекторов, которые стремятся изучать римские древности, но не только Рима, но и Геркуланума, Помпей и тд (вновь открытая древность). Интерес рококо находит в открытие Помпей свое подтверждение – они познакомились с частной жизнью древних. Те, уже 50е, в рамках господства рококо зарождается утопическая идея, которая приведет Францию к неоклассицизму. Кроме того, барокко тоже не чуждо – например, есть в проектах части колоннады Бернини и собор Петра, традиции терм и тд. Это синтез разнообразных идей, в первую очередь, римских.

**Шарль Луи Клериссо**, 1721-1820г. Он и реальный архитектор, и рисовальщик. Ученик Боффрана. В 1751 г. получил римскую премию. После этого жил в Италии, путешествовал по Балканам. Много рисовал античных руин: - триумфальные арки в Риме, дворец Диоклетиана в Сплит. В 1775 выполнил в Париже отель Гримо де ла Риньер – первый пример архитектурной декорации в Помпеянском стиле, по мотива Адама (путешествовал вместе с ним в Италии. В 1785-89 выполняет проект Капитолия в штате Вирджиния по заказу Джефферсона – американского посла в Париже. Был приглашен в Россию Екатериной II, член российской Академии художеств. Больше всего он прославился своими увражами – рисунками реальной и фантастической древности.

**Жак-Жермен Суффло**, 1714-1780г. Первое поколение неоклассицистов – «доморощенное», а настоящий ученый неоклассицизм связан с Суффло, он долго жил в Риме (1730-50е), был там главной французской школы (испытал влияние Палладио). В Риме же он познакомился с маркизом де Мориньи, брат маркизы Помпадур, образованный, покровитель, сам любит античные древности.

Монастырь святой Женевьевы-Пантеон, 1758-1790г. Людовик решил его перестроить, это 1 из самых почитаемых построек, главная (?) святая Парижа. Суффло предложил свои проекты. Король дал обет, что построит церковь, тк заболел, но он выздоровил – забыл, реальное строительство началось только в 1770м, потом сам Суффло умер, достраивало еще более молодое поколение. Равноконечный крест, колоннада внутри (периптер вывернут вовнутрь). Большой портик, с его помощью можно говорить, что это базилика, а не крестово-купольный собор. Под всем крестом огромная крипта, в нее отдельный доступ с востока (изначально там был), специально для паломников, Женевьева - целительница. К тому же, эта крипта становится своеобразным местом захоронения важных людей Франции, «интеллектуальный Пантеон Франции». Толстые пилоны, тосканские колонны, крестовые своды – это крипта. Фасад у нее фактически доделан в 19в, голые стены, а изначально предполагался декор. Купол окружен ротондой, колоннадой – напоминает собор Павла Кристофера Рена. Внутри идеальная архитектурная графика, легчайшая постройка. Рокальная колористическая гамма, монохромная (серая на сером), изящная, но графично расчерченная архитектура. Огромные окна-люнеты, большие окна барабана – кажется, что нарушаются все законы архитектуры, поразительный свет внутри. Купол с тройной оболочкой, это традиционно для Франции, очень высокий, отовсюду виден. Вся легкость держится на скрытом инженерном расчете, причем нового типа – на металлических конструкциях. То есть

неоклассицизм ориентируется на новейшие достижения инженерии. Неоклассицизм очень рационалистичен. Королевская школа мостов и дорог готовит инженеров – инженерная сторона сильно волнует в этот период. Перед портиком собора есть корпуса – углы зданий или павильоны с портиками, образуется площадь. Неоклассицизм всегда мыслит здание, как часть городского пространства, а не само по себе.

Церковь Мадлен, **Пьер Кантен д’Иври**, проект 1763г. На Пантеон ориентируются и первые проекты церкви Мадлен. Сначала хотели купольное завершение, ордерные фасады, то есть все как и в Женевьеве (во многом). К 80м церковь возведена только до уровня начала подпружных арок, а дальше Революция (полностью отрицает религию). Церковь завершена только в 19в. Снаружи вид периптера, а внутри 18в – полностью не соответствует внешнее и внутреннее.

Дворец Пале-Рояль**, Кантен д Иври,** 1773-1778г.Бесконечно перестраивался. Портики и колоннада – 18в, все остальное – 19в. Владелец, брат короля, Филипп Орлеанский, выкупает большой участок города позади дворца, организует не частный парк, а свой собственный город, состоящий из доходных домов. Эффект проницаемой архитектурной оболочки. Центр общественного пространства. Это частная территория – королевские законы там не действуют, там собираются всякие оппозиционеры. По легенде именно отсюда пошли штурмовать Бастилию.

Парк Эрменонвиль**, Жерарден,** 1770е**.** Там был кенотаф Руссо, его позвали туда жить, но сам он очень неприятный человек, быстро уехал оттуда. В качестве архитектора здесь подвязывается Юбер Робер, тоже самоучка, но многоплановый, много чего делал

Боскет Купание Аполлона, Версаль**, Робер,** 1778-1780г**.** Антуанетта выпрашивает у короля кусочек парка, он ей дарит маленький компартимент для экспериментов. Вся конструкция искусственная, сложена из блоков камня. Скрывает сложную насосную станцию. Внутри конструкции помещается старая архитектура Жирирдо и Монси – Аполлон и нимфы. Было три проекта, первый классический – овал, но плоский. В конце концов, Робер приходит к совершенно неправильному решению партера, и по форме, и по перепаду высот. Храм Любви, малый Трианон, Робер и Мик. Деревушка Марии-Антуанетты (Хамо), Версаль, 1783-1786г. По легенде, когда она ехала из Австрии во Францию, в Альпах увидела деревушку, захотела перенести к себе. Тоже создал Робер и Мик (ее любимый архитектор).

Дворец и парк Багатель**, Беранже,** 1777г**.**  Беранже по легенде создал ансамбль за 3 месяца, тк владелец побился об заклад. Традиционная форма типа Во-ле-Виконта (эркер с парковой стороны). Небольшой павильон, зато прекрасная ландшафтная архитектура.

Замок Монмюзар, 1765-1772г**, Шарль де Вайи** - Тоже не сохранился.

Театр Одеон в Париже**, де Вайи и Пейр.** Де Вайи проектирует в 60е, Пейн достраивает. Тип Безансона: прямоугольник, муфтированные колонны, портик с антаблементом. Есть и площадь, но она создается в период революции.

Хирургическая школа**, Гондуэн,** 1770е**.** Фасад становится проницаемым, открытая колоннада, в центре триумфальная арка, сквозь виден главный фасад – 6к портик. Раньше важна граница, теперь даже частное или учебное заведение всегда соединяется с городским пространством. Зал анатомического театра – большой деревянный свод из сборных деталей, традиции 16в, но металл еще дорогой. Дерево не гнется, да и горит, сейчас купол заменен. Анатомический театр это действительно театр, туда ходят посмотреть на то, как построена человеческое тело.

Отель де Сальм**, Руссо.** Со стороны набережной напоминает Во-ле-Виконт. От рококо многое: панели, бюсты знаменитых римских философов и писателей – вспоминается мраморная галерея Версаля (рококо, ориентирующееся на классику), полуколонны от классицизма. Панели делаются ремесленным образом в виде тиражных произведений (набор мотивов рокальный, но техника классическая – терракота).

**63. Архитекторы-утописты XVIII века (Леду + Булле)**

**Клод Николя Леду**, 1736-1806г. Начинает как живописец, потом в школе у Блонделя. Начинает работать как архитектор практик, в 60е начинает много строить городских особняков Парижа (как и архитекторы рококо). Отражает тенденцию зарождения нового вкуса. Постепенно в моду входит новый классический стиль, а позже он становится официальным стилем королевского двора (все зависит от фавориток, Помпадур очень любила рококо, а еще одна наоборот классицизм).

Кафе Милитэр, 1762г. Есть элементы декорации, все здания этого период не сохранились целиком. Леду занимался только декорацией интерьера – то есть выступает в области, в которой выступали архитекторы рококо. Зеркала оказываются в углах, на стыках стен (совершенно антиклассично). По архитектурному языку это рококо, а вот декоративный язык – античная военная тематика. Это очень понравилось, создало Леду славу.

Отель Юзес, 1768г. Похожее у Габриэля в Малом Трианоне, даже пластика типично рокальная, но есть лиры, античные лавровые венки – много элементов, взятых из классики. То есть Леду приходит к архитектуре через декорацию, но меняет ее на классическую. Есть изображение: стены декорированы сложным рустом, не сосем горизонтальным, в центре портик с антаблементом.

Отель Холвил, 1766г. Английского посланника. Горизонтальный руст – старая традиция, а вход с колоннами, которые вписываются в арку – это новое (как торцы на Сенате). С подачи этого посла Леду едет в Англию. Этот сохранился.

Отель Гиймар, 1770г. Принадлежал танцовщице оперы, фаворитке Людовика. Было здание дома и отдельно стоящий павильон – театр. Проектированию театров Леду уделял много внимания. Тоже не сохранился. Горизонтальный руст на фасаде, но кубический объем, простота форм, портик с антаблементом (а над ним рака-как термальное окно). Центр выделяется, но не фронтон, а прямо. Туда вписывается экседра, 4к портик с антаблементом, на нем скульптура (колонны как у храма в антах, крайние у стен).

Первый проект перестройки королевских солеварен в Шо (Арк-е-Сенан), 1773г. Один из основных его проектов. Доходы казны на 90% зависели от продажи соли. Проектами такого рода зданий большие архитекторы не занимались, а вот неоклассицизм интересуется утилитарными общественными зданиями. Леду хочет создать идеальную городскую систему: солеварни, торговля (рыночная площадь), администрация и жилье для работников. Нужны еще и коммуникации, и подъезд. Много традиционного, используются ранее существовавшие идеи – правильная геометрическая фигура и идея палладианских павильонов (Палладио предлагает соединять флигеля между собой переходами). Северная часть – производственная, а южная – жилая и административная (все в рамках квадрата, только огороды выходят за него). *К1770х*: более радикальное разделение жилой, общественной и производственной частей. Прямая часть – промышленные корпуса и продажа, а напротив – полукруглая площадь (основная городская среда), радиально от нее лучи, по ним жилые дома, церковь, школа и тд. Интересно, что для домов рабочих он предлагает дома-коммуны. Общежития с комнатами для отдельных семей и общая кухня, прачечная и тд снаружи по внешнему периметру это все обносится огородной зоной, потом еще небольшой партер, с наружи все обносится регулярным парком. Есть идея зонирования города, комфортабельного существования не зависимо от статуса. Именно здесь он отказывается от ордера, переходит к собственным формам. Его интересует и французский ордер Фелибера Делорма (муфтированный). *Дом директора*: муфтированный дорический ордер, более тяжелый характер. Из традиции берет отдельные элементы: муфтированный ордер, серлиано (планировались) – еще одна важная черта неоклассицизма – не копирование древних, а заимствование идей, и на их основе создание чего то своего. *Дома рабочих*: строгий лаконичный язык. Архитектура, понимаемая с точки зрения искусства, нравов и законодательства, 1804г. Он дорабатывает последний проект в этом трактате. Странно, но он сильно пострадал от революции, хотя своей архитектурой он способствовал ее происхождению. Он дополнил полукруг до круга, во внешней зоне добавил общественные здания различных функций. В последние годы работает только как теоретик. У него появляются только теоретические вещи, переходит к формотворчеству. Его интересует именно функциональная сторона архитектуры.

Парк в Морпетюи, проект дома Садовника. Садово-парковая конструкция, состоит из чистой геометрии – круг и серлиано. Это просто экспериментаторские формы архитектуры.

Театр в Безансоне, 1778-1784г. Очень важная форма для неоклассицистов, сложная функциональная задача – удобно и для актеров, и для зрителей. Простой кубический объем, ионический ордер. Отталкивается от античных идей, но не театра, а Одеона Перикла в Афинах.

Проекты парижских застав. Проект родился в 1783-85 в гениальной голове химика (и по совместительству – главного таможенника Парижа) Лавуазье и был одобрен министром финансов Шарлем-Александром де Калоном. Идея – окружить Париж стеной в 24 км (6 лье) с 60 проездными таможенными пунктами для препятствия коонтрабанде. В 1785-88 началось строительство и было построено 50 застав. Большая часть из них разрушена в годы Революции и в н19в, как мешающие застройке города. Не совсем утопические проекты, тк начали реализовываться. Сейчас сохранилось 4. Революция первым делом отменяет внутренние границы – разрушает посты (на ни брали деньги). Застава ля Виллет – идея виллы Ротонды, но очень тяжелый верх. По-разному варьируется тема ордера, полноценного ордера нет нигде. Есть ассоциации ордера, постройка выглядит классической, но ничего правильного классического в ней нет. Низкий горизонтальный 1эт, руст и мощный 8к портик, верху – цилиндр (крыши не видно) и там арочки, опираются на спаренные колонки. Застава в Монсо (парк), Кармонтель – ее создал архитектор-самоучка, он вообще то писатель. Он строит программу парка по принципу сказочной страны, своеобразный Неверленд, между прочим, пейзажный парк. В парке есть Морской театр, «канопа», собрана из разрушенной колоннады Валуа. Есть еще страна мертвых, готическая руина, китайская деревня.

**Этьен Луи Булле.** Ученик Блонделя. С 1762– член Королевской Академии архитектуры, с 1778-88 – преподаватель Национальной школы мостов и дорог. Во время Революции – один из авторов проекта переустройства Академии (в отличие от Леду), участник многих революционных конкурсов. После террора в 1796-99 переходит к теоретической деятельности, сочиняет книгу «Эссе об архитектуре», опубликованную только 1953. Он берет за основу античные памятники, непомерно увеличивает их, так что главное значение начинает играть сам объем, а не декорация, сохраняющая при этом соразмерность человеку. Леду комбинировал элементы разных систем, Булле выходит за рамки системы, сводя все к некому геометрическому абсолюту.

Отель Александер.Начинал со строительства небольших особняков. Сохранился только фасад отеля Александер, традиционный неоклассический. Вход не портик, а 4к лоджия, над ней большой балкон.

Проект церкви Мадлен, Булле, 1777-1781г. Его проект церкви Мадлен – это Пантеон, но намного больше и утопично грандиозен. Изначально не предполагал реализации. Верх сильно польше, огромный, с 3х сторон гигантские портики.

Проект парижской оперы, 1781г. Опера была построена, но совсем по другому. Но у него интересный варианта театрального здания – ротонда, окруженная колоннадой. Классический, вид, но много чего скрывает внутри. Сложная система соотношения зрительного зала и кулис. С точки зрения инженерии: три оболочки: классическая декорация. Готическая система контрфорсов и внешний свод облегченный распалубками и внутренний кессонированный свод как у Пантеона.

Национальная библиотека, 1785г. В основе конкретная идея, но тоже утопическая идея. В 80е идет масштабная перестройка галереи Лувра, есть проект его расширения, в тч и пристройки библиотеки. Он предлагает античный принцип: доступное книгохранилище, колоннада большой свод из легких сборных деревянных конструкций, каркасный свод.

Метрополис, н1780х. Это проект храма высшего разума, а не христианского. Это уже чисто утопический проект. Соответствует идеям революции, она не любит христианства, но атеизма не должно быть – нужно верховное существо, высший разум и тд. Расширенный вариант церкви Женевьевы, на пол Парижа.

Кенотаф Ньютона, 1784г. Предлагает несколько кенотафов великих мыслителей, этот самый известный. Кенотаф – огромнейшая сфера, в центре маятник – как центр земли. Приплетает науку. Он сторонник говорящей архитектуры (форма должна под собой иметь некий смысл).

**64. Французская скульптура XVII – XVIII веков**

Во 2п 17в скульптура развивалась в границах «большого стиля» ( городские и дворцово-парковых ансамбли, украшение общественных и культовых сооружений). Взаимосвязь с архитектурой влияет даже на станковой скульптуру — статуарная пластика, парадный портрет, несущую черты монументальной пластики. Требования «большого

стиля», королевский заказ сужали возможности мастеров французской скульптуры. Но крупнейшие достижения скульптуры 17в все же связаны с Версалем, где работали Жирардон, Пюже, Куазевокс и другие.

**Франсуа Жирардон, 1628-1715.** Ученик Бернини, Жирардон исполнял скульптурные декоративные работы в Лувре, дворцах Тюильри и Версаля.

Похищение Прозерпины, 1699, Версаль. Она помещена в центре круглой, изящной колоннады, созданной Ардуэном-Мансаром. На постаменте цилиндрической формы, опоясанном рельефом с изображением погони Цереры за Плутоном, увозящим на колеснице Прозерпину, возвышается сложная по композиционному и динамическому построению скульптурная группа. В соответствии с назначением этого произведения Жирардон главное внимание уделяет декоративной выразительности скульптуры: рассчитанная на обход со всех сторон, группа обладает большим богатством пластических аспектов. Заворачивается по спирали. Мужчина хватает Прозерпины за талию, немного отклоняется, она пытается вырываться. А между его ногами полулежит женщины, 1 рукой облокачивается о постамент, 2й тянется к Прозерпине.

Аполлон и нимфы, 1666-1675. В гроте на фоне густых зарослей парка Марии-Антуанетты. В целом, симметричная композиция, Аполлона моют 4 девушки, еще 2 сзади подносят воду.

Надгробие Ришелье в церкви Сорбонны, 1675-1694. Саркофаг имеет что то общее с капителью, пузатая нижняя часть украшена плоским аканфом, потом карниз и плоская плита. Как бы из под крышки спускается с 2ст ткань, мощная, спокойная. Внизу постамент, у которого с торца есть выступ. На постаменте полулежит Решелье, полуразвернут к зрителю (он сам – сложное движение), у его ног, как раз на выступе плакальщица, а его плечи поддерживает еще одна женщина. Ощущение, будто он еще не умер, тк голову держит сам, вдохновенная улыбка, 1 рука в угруди, держит крест.

Конная статуя Людовика XIV, на Вандомской площади (разрушенной впоследствии во время французской революции 18 в.). Король изображен восседающим на торжественно ступающем коне; он в одеянии римского полководца, но в парике, как Аврелий, даже рука выставлена. Идеализированный облик Людовика – идея величия и могущества. Нужные пропорции – статуя подлинный центр. В 18в на нее ориентировались для создания конных монументов.

**Антуан Куазево,1640-1720.** По сравнению с Жирардоном, больше черт академизма. Работал вместе с Лебреном над

декоративной отделкой Версальского дворца. Скульптурные украшения Зеркальной галлереи и Зала войны. Автор большого количества портретных статуй и бюстов (Людовика XIV, принца Конде, Лебрена, Одрана), известен как раз ка портретист. В этих эффектных, но недостаточно глубоких произведениях Куазево следует традиции барочного парадного портрета, он ориентируется на ранние портреты Бернини (Боргезе) и на поздние (герцог Д Эсте), из позднего Бернини берет динамику и разворот, из раннего – натуралистичноть. Еще портрет Марии Серре, мать друга, посмертный, больше личного отношения. Мария-Аделаида Савойская, герцогиня Бургундская. Она в образе Дианы, круглая статуя, есть порыв движения.

Надгробие Мазарини. Коленопрекклоненный, обращен к алтарю, лицо повернуто к нам, рука у сердца, окружен добродетелями. Здесь больше камерности, традиция старая. Он, путти и ткань – белые, саркофаг и 3 добродетели перед ним – черные.

**Пьер Пюже,** 1620—1694. Из семьи марсельского каменщика. Еще в детстве он работал учеником в корабельных мастерских как резчик. Уехал в Италию, учился живописи у Пьетро да Кортона. Свое призвание нашел в скульптуре. Работал некоторое время в Париже, но его основная творческая деятельность протекала в Тулоне и в Марселе. Он выполнял и официальные заказы (украшение Версаля). Искусство Пюже близко к барокко чертами внешней патетики. Но, в отличие от итальянцев, он свободен от мистической экзальтации и поверхностной идеализации — его образы непосредственнее, свежее, в них чувствуется жизненная сила.

Милон Кротонский, 1671-1682, Лувр**.** Мраморная группа: атлет, попавший рукой в расщеп дерева и растерзанного львом – тщета жизни. Лицо Милона искажено нестерпимой мукой, напряжение ощущается в каждом мускуле. При общем сложном повороте фигуры атлета и сильной динамике композиционное построение группы четко и ясно — скульптура превосходно воспринимается с главной точки зрения. Для обрамления центральной части Тапи Вер Версаля.

В 1п 18в скульптура зависит от интерьера. Так, в отеле Субиз десюдепорты исполнены в рельефе, не говоря уже о фигурках амуров, вплетенных в лепной орнамент. С декоративной скульптурой перекликались и мифологические группы и портретные бюсты, стоявшие в интерьерах. Многие мастера начала века, однако, начинали еще в рамках версальской школы с ее пространственностью и размахом.

**Гийом Кусту Старший, 1677-1746.** Группы марлийских коней у начала Елисейских полей в Париже (энергия и движение), Скульптуры фасада и главного тимпана портала Дома Инвалидов — Марс, Минерва и Людовик XIV среди аллегорических фигур.

**Эдм Бушардон, 1698-1762.** Ученик Кусту, тоже под влиянием монументальной дворцовой школы, но есть и новое: от тяжеловесности форм и пышности драпировок позднего версальского классицизма (несохранившаяся конная статуя Людовика XV) – к лирической теме, изяществу движений, нежностью светотеневых переходов, музыкальностью гибких линий.

Большой фонтан на улице Гренель, 1739-1745**.** Большая архитектурно-скульптурную композицию, похожую на фасад дома. Нижний рустованный ярус= пьедестал для верхнего, центр отмечен ионическим 4к портиком (но колонны смещены по сторонам) верхнего яруса, по обе стороны от него ниши со статуями, под ними рельефы. Это памятник, стоящий на перепутье эпохи: вогнутая стена с выступающей средней частью напоминает о прихотливости рокайльных планировок; в аллегорических изображениях

рек и особенно рельефах сильны лирические, пасторальные ноты; портик, служащий центром композиции, объединяет ее, придавая строгость и сдержанность, несвойственные рококо.

Амур, 1739-1750, Лувр**.** Юный мальчик с крыльями, стоит, что то вытягивает из пня (ломает ветку?), тело поворачивается против часовой стрелки.

**Жан Батист Лемуан, 1704-1778.** В основном, декоративная пластика и особенно портретныебюсты. Работал в отеле Субиз, емупринадлежали там аллегорические фигуры.

Бюст молодой девушки, ГЭ**.** Изящная асимметрия композиции, мягкость линий, кокетливая грациозность движения — он наиболее типичный портретист рококо, лирический даром и тонкостью восприятия, но не стремится раскрыть сложность характера.

**Жан Батис Пигаль, 1714-1785г.** На 10л моложе Лемуана, его ученик, но много принципиально нового.

Меркурий. Учился в Риме в 1736 -1739. Там делает Меркурия в терракоте, еще весьма традиционна (в 1744 он получил за мраморный вариант звание академика). Сложная поза, поправляющего крылатые сандалии, изящна, в нем есть нечто лукавое и галантное, обработка материала изысканна в соответствии камерностью темы.

Венера, 1748. Образец декоративной скульптуры середины века; сидит на облаке, неустойчивая поза, ощущается томная нега, кажется, что соскользнет с опоры. Мягкость линий, утонченность пропорций, нежная обработка мрамора, будто окутанного дымкой,— все это типично для изысканного идеала раннего Пигаля. Но уже здесь интимные ноты рококо сочетаются с удивительной естественностью форм женского тела. Позже Пигаля назовут «беспощадным».

В гробницах Данкура, 1771; Нотр Дам и Морица Саксонского, 1753-1776 есть не только риторика аллегории, но и предельная натуральность многих мотивов.

Никто из многочисленных портретистов маркизы Помпадур не передал с такой достоверностью ее истинный облик (Нью-Йорк, частное собрание). Даже у Латура она была слишком миловидна.

Статуя Вольтера. Здесь особенно проявился интерес к натуре Еще в 1770 Вольтер писал в письме о своих ввалившихся глазах и пергаментных щеках. Пигаль следовал классицистической формуле «героической наготы», но вместе с тем

перенес в изображение все эти признаки старости. И все же точная передача натуры в его искусстве не всегда поднималась до высокого обобщения, и обычно ей сопутствовали риторические приемы.

**Этьен Морис Фальконе, 1716-1791**. 1 из крупнейших скульпторов 18в. Сын столяра, ученик Лемуана. Как и Пигаль, он начинал в годы почти безраздельного влияния Буше. Но на Фальконе сильно повлияло наследие монументального искусства, про Пюже он говорил, что в жилах его статуй «течет живая кровь»; изучение античности, которое вылилось позднее в трактат «Наблюдения над статуей Марка Аврелия».

Милон Кротонский, терзаемый львом**.** Первая значительная работа, драматичность сюжета, динамику композиции, экспрессию пластики тела. Тут он упал, рука защемлена, нога резко выставлена, пальцы руки сжаты, на лице трагедия.

Потом ему пришлось исполнять аллегорические композиции и декоративные скульптуры для Помпадур и дворянских особняков Бельвю, Креси. Это Флора**,** Грозящий амур и Купальщица. В них преобладают интимность рококо, свойственные этому стилю изящество пропорций, нежность гибких форм, прихотливый ритм извилистых контуров, легкость скользящих движений. Но и тематику рококо Фальконе претворял в нечто наделенное тонкой поэтичностью.

С 1757 Фальконе стал художественным руководителем Севрской фарфоровой мануфактуры. Он тяготел к монументальности, вместо этого 10л создавал модели для севрского бисквита. (Аполлон и Дафна, Геба и др). Это важно для развития французского фарфора, но для самого скульптора трагедия. К к1750х - н1760х - веяния античности в том утонченном ее преломлении, поиски большей содержательности замысла, строгости и сдержанности

пластического языка.

Нежная грусть, 1763, ГЭ**.** Рокайльная неуловимость счастливого мгновения сменяется ощущением важности события, серьезностью мысли. Эти перемены, обусловленные новыми тенденциями в художественной культуре и прогрессивными воззрениями Фальконе, подготовили расцвет его искусства русского периода.

**Огюстен Пажу, 1730-1809.** Мастер декоративной монументальной скульптуры: украшал статуями версальский театр и церковь, Пале-Рояль, Дом Инвалидов, Дворец Правосудия. Многочисленные бюсты напоминают о творчестве Лемуана эффектностью изящной портретной характеристики, в которой есть тонкость передачи внешнего, но нет внутреннего.

**Мишель Клод (Клодион), 1738-1814**, Близок к Пажу. Но еще ближе он к интимным жанровым сценам Фрагонара. Ученик Адама и Пигаля, в 1759 Клодион получил академическую Римскую премию, в Италии 10л. Там приобрел известность, вернулся в Париж популярным мастером. Юпитер – причислен к Академии, потом перестал работать в «историческом жанре», так и не получил академика. Его маленькие скульптуры, декоративные барельефы и вазы, подсвечники и канделябры исполнялись для дворянских особняков. Стиль начал складываться в Италии, повлияла поздняя античность из Геркуланума, но она приобрела утонченно чувственный характер (вакханалии, нимфы и фавны, сатиры и амуры близки к рокайльным сценам, а не к античным прообразам). От раннего рококо отличает элегантный характер, сдержанная ритмика, тонкий лиризм и мягкая живописность (Нимфа, ГЭ, терракота, обнаженная полувозлежит на постаменте, а там кувшин с вытекающей водой, он дремлет).

**Жан Антаун Гудон, 1741-1828.** Скульптор новой революционной эпохи, отвергавшей идейные основы и утонченные формы. Ясны и трезвый ум, реалистичность мышления – это способствовало преодолению старой школы и риторических крайностей нового классицизма. Природу предпочитает образцам. Сначала учился у Пигаля и Слодца, римскую пенсию получил за Соломона и царицу Савскую, когда учился в Риме, изучал античность, Пюже и Бернини, но все это на него мало повлияло.

Экорше, 1767. Мужская фигура без кожи, результат работы в анатомическом театре, по нему учились многие скульпторы. Основательность технических знаний и внимание к закономерностям природы — важнейшая основа будущей деятельности Гудона.

Санта Мария дельи Анджели, Рим, статуи. Размеры соответствуют грандиозности интерьера Микеланджело. Бруно. Преодолевает традиционные камерные формы французской пластики. Создавая статуи, хотел достичь внутренней значительности образа, строгой сдержанности позы, движения. Заметно, что он избегал барочных эффектов. Тем не менее статуи Санта Мария дельи Анджели, указывающие на важные тенденции искусства Гудона, сами по себе весьма прозаичны и сухи; было бы преувеличением видеть в них зрелые работы мастера.

1768 – вернулся, принят в Академию, но не пошел по монументальному пути (хотя ему и не поступало гос заказов, не было и чиновников-покровителей). Искал заказы за пределами Франции, много работал на Екатерины, немецкого герцога Кобург-Готского и тд. Многие работы не дошли (от рельефа фронтона Пантеона, до статуи Наполеона). Самый сильные его жанр – портрет, у Гудона он становится монументальным, проблемным жанром.

Диана, 1776. Ее появление произвело большой эффект. Гудон вдохновлялся античностью. В отличие от слегка задрапированных кокетливых нимф и вакханок рококо он представил Диану обнаженной, придав ее наготе особенную строгость. Четкость силуэта, чеканность форм, на фоне работ других мастеров 18в Диана – рассудочная, светская дама.

Портрет. В его искусстве развивается реалистическое направление, более 150шт. Сложность внутреннего мира сочетается с максимальной простотой формы: устранением атрибутов, аллегорических мотивов, украшений и драпировок – сосредоточение на внутреннем мире. Творческий метод близок Латуру.

Портрет маркизы де Сабран**.** Легкие складки одежды, скручивающиеся локоны, динамичный изгиб шеи, экспрессия чуть резкого поворота головы (способность к быстрой реакции, свойственная энергичному характеру). Живость натуры раскрывается и в живописных «мазках» свободной прически, перехваченной лентой, и в игре световых бликов на лице, одежде. Скуластое широкое лицо некрасиво; в язвительной улыбке и пристальном взгляде светится острый насмешливый ум; в интеллектуальности маркизы де Сабран есть нечто очень характерное для ее времени.

Статуя Вольтера, 1вар в ГЭ. Гудон начал работать незадолго до смерти Вольтера, вернувшегося с триумфом в Париж. Поза найдена не сразу: сложно увидеть величие в устающем 84л старике. Представить его помог живой обмен репликами, ожививший воспоминания Вольтера. Он повернулся к воображаемому собеседнику, правая рука помогает этому резкому движению — костлявые длинные пальцы вцепились в ручку кресла. Напряженность поворота ощущается и в положении ног, и в усилии торса, и даже в формах кресла —внизу желобки вертикальны, сверху будто скручиваются спиралью, передавая движение руки. В морщинистом лице Вольтера есть и внимание и сосредоточенное раздумье, брови сдвинуты к переносице. Но самое примечательное— саркастическая усмешка, выражение скрытой энергии ума. Гудон раскрывает наиболее важные черты эпохи Просвещения, олицетворенные в характере одного из величайших ее представителей, но показывает не традиционным путем (через риторику и аллегории). Античная тога здесь обычная одежда, удачно скрывающая старческую худобу и придающая статуе необходимую обобщенность форм. Статуя еще и исторический портрет.

Бюст композитора Глюка. Его творчество насыщено героическим пафосом (характерно для кануна революции). В позе, широких, свободно лежащих складках ощущается особенный размах и подъем душевных сил. Поворот головы решителен, в нем угадывается смелость и энергия; крупные пряди волос спутаны. Высокий лоб нахмурен; взгляд поверх зрителя, словно прислушивается к необыкновенной музыке, но образ расширяется, это похоже на изображение дыхания великих идей времени.

Портрете Мирабо. Тонко улавливает портретные черты оратора с помощью муляжа реальные формы лица, схвачена сущность характера. Одна из сильнейших сторон портретного реализма – выразительность взгляда в портрете. В зрачке он оставлял кусочек мрамора, блестевший и придававший взгляду особую экспрессивность. После революции уходит на второй план.

Бюст Александра I, 1814. Холодный и отвлеченный, ампирная официальность была враждебна методу Гудона. В 1803 он начал преподавать в Школе изящных искусств, а с 1814 вовсе оставил скульптуру.

**65. Антуан Ватто**

Ватто и Буше – 2 самых ярких представителя рококо. Буше – классический вариант рококо, единичный случай, когда мастер укладывается в рамки стиля. Ватто – он отец создатель рококо, но он не очень то в него укладывается, отсюда вопрос, как же понимать рококо. Давид – неоклассицизм без вариантов, а остальные крупные мастера 18в – индивидуальные.

**Паросель**, Отдых всадников, 1690е, Версаль. Уже в к17в усиливается камерное начало. Лебрен (14м) и Делафос (2м), картины более скромные по задачам и размерам. Конкретно эта картина в зале Бычьего глаза (гвардии) в Версале. Непонятно, какая это баталия, но никто не дерется, это отдых – то есть опять же более жанровая тема.

**Клод Жийо**, Две кареты, 1707г. Тоже родом из Валонсьена, непосредственный учитель Ватто, поддерживает его в Париже. Это жанровый художник, камерный. 17в – большие сложные мифологические картины, сложная тематика, 2п 17в не до жанра (до того караваджисты и братья Линен). А вот 18в снова вспоминает о бытовом жанре. Жанр продолжает существовать у мастеров второго круга, там продолжают существовать традиции старых мастеров, здесь вот вспоминается Калло – характерная острогротескная сцена. Это пародия на моды н18в.

**Ватто**, из Франш Конте. Неясно какого происхождения, в 1701г попадает в Париж, первое 10л – подготовительный период, как самостоятельный мастер выступает только в 1710е. А в 1720 он умирает от туберкулеза, причем последние годы он почти ничего не делает. Породил ряд подражателей, открыл много типичных направлений для 18в. От Жийо, в 1707г он переходит в мастерскую Клода 3 Одрана (он считается 1 из реформаторов шпалеры в 18в, шпалера превращается в стенное украшение). В мастерской Одрана он делает эскизы для шпалер, изучает античную традицию, но в странной форме – рисует гротески.

Бивуак, 1711, ГМИИ. Первые его работы больше в традициях 17в, либо бытовые сцены, либо военно-бытовые. Характерный и редкий пример раннего Ватто. Небольшого формата для нас, но большой формат для него (средний для него – 15х20). Это не просто камерный, а миниатюрный по формату художник. Многофигурная сложная сцена, люди в военной форме, но никто не воюет. Они стоят, беседуют и позируют – нет фабулы, нет действия (это отличает от голландцев). Пространство достаточно глубокое, но закрыто туманом – важна воздушная перспектива. Переходное состояние среды, свет рассеянный. Костер – источник света, он в центре, но он ничего не освящает, принципиально отличается освящение от 17в. Ватто всячески стремится уйти от всякой конкретики. Цвет варьируется от самого теплого (красного) и самого холодного синего, в фоне розоватые и голубоватые оттенки, а где то они сливаются (невозможно различить).

Радости войны. Тяготы войны, 1715, ГЭ. Парные картины. Вариации одного сюжета. Опять же типично для рококо – тяготение к ансамбль, картины пандан (парные) или когда их 4. Тяготы войны – узнаются Цыгане Калло, но это не бедствия войны Калло, здесь нет остроты гуманизма, взгляд дистанцирован.

Савойар с сурком, 1716г, ГЭ. К вопросу о голландских традициях у Ватто. Караваджистская тема побирушек, нищих, это путешественник, играющих на дудочке, а рядом танцует сурок. Но здесь нет шокирования лохмотьями или чем то подобным. Он явно позирует, либо починяется идеальной рокальной схеме, улыбается, здесь его «портрет в рост».

Рисунки. Хорошо изданы, 2 альбома, несколько тысяч, пейзажи, считаются натурными. Все остальное – фигуры в технике трех карандашей (черный, белый, сангина). Пытается найти соотношение между движением и внутренним состоянием (традиция 17в). Для Лебрена и Пуссена было важно типическое и главное, а Ватто интересно неуловимое – случайный интерес, смущение и тд. Все строятся на переходных тонких состояниях. Внешне все спокойно, но завязывается внутренняя игра, движения, жесты. Иногда персонажи из его рисунков появляются и в картинах.

Итальянская комедия. Французская комедия, 1715г. Здесь набор персонажей и их отношения выдают разный тип отношений. В итальянской комедии действие ночью, Пьеро с гитарой – музыкальная комедия и тд. Это не просто статичная группа (как раньше), но группа, в которой каждый выражает свой характер. Парная – всегда антитеза. Во французской все без масок, в современных костюмах. Итальянская – романтическая, загадочная, французская – любовная (есть центральная парочка и второстепенная группа). Составляются сложные группы и схемы, отношения между людьми развиваются в разных плоскостях.

Мецетен, 1717-1719г. Один из его любимейших героев, вообще любит отдельных персонажей. Поздний период, Мецетен из Метрополитена, поет серенаду своей возлюбленной. Довольно ироничное отношение – он играет, но эта возлюбленная, не понятно, существует ли она – толи человек, толи статуя, растворяется в зелени парка, да еще и спиной – полное равнодушие. То есть тонкий и сложный эмоциональный контекст. Да и в живописи большой прогресс. Цвет становится абсолютно рассеянным, пропадают все элементы караваджистского освящения. Интересная техника наложения живописи, она пастозная, без лессировок, но поверх основного слоя кладет белильные не прозрачные мазки. То есть маслом работает как пастелью. То есть он уходит от реалистичности масла. В колорите на самом деле та же самая двух цветка. Полосатый костюм – полосы почти сливаются в один тон, это вообще очень будет любить 18в.

Арлекин и Коломбина, 1716-1718г. Здесь сливаются пятна. Еще этот эффект может дать атлас. Колористическая среда целостная, но построена на ощутимых противоречиях. Они на 1п, сзади еще есть люди спиной.

«Неверный шаг», 1716-1718г. Эпиграф ко всему искусству рококо. Дама оступилась или вот-вот оступится, кавалер помогает ей, но толи подняться, толи упасть. Дама вроде опирается рукой, но та вот-вот упадет. Горизонт и низкий, и высокий. Свет вроде и спереди, но и сзади – везде. Небо самое холодное, драпировка на земле самая теплая. Фигура дамы скорее холодная, но много теплых рефлексов. А он наоборот более теплый, осязаемый. Очень маленький формат (14х18). Все двусмысленно, построено на колебаниях, на подтексте, нет ничего определенного, конкретного.

«Две кузины», 1716г. В Академию в 1717г его принимали как художника галантных сцен (вроде для него ввели термин). Единственная сцена, про которую можно сказать точно, что она в Версальском парке. Часто его картинам название давали покупатели, постфактум. Картина заваливается вправо, там все фигуры, слева только пейзаж и намеченные фигуры-статуи, дают рефлекс изображенным фигурам. Здесь мужчина в теплых тонах, женщина в холодных, а центральная женщина соединяет в себе и теплый и холодный тон. Самое интересное – это затылок, конкретного нет, но понятно, что она ревнует, что ей все не нравится.

«Капризница», ГЭ. Он часто берет отдельные фигуры, а потом соединяет из в больших картинах. Здесь все фигуры слева. Кавалер ее буквально обтекает, как змея. Но можно понять, что она на самом деле не обижается на него – розовые щеки. Теплые тона, хотя у нее глубокое синее платье, потрясающее закатное небо.

Затруднительное предложение, 1715, ГЭ. Есть главная пара и комментирующие три фигуры, это более сложная композиция, 5 фигур. Каждый нюанс продуман, каждое движение. Сидит – чуть поднимается, опять чуть опускающаяся фигуры, а потом стоящая пара – две диагонали (они и расходятся друг от друга, и сходятся).

Общество в парке, 1716г. Это 1 из своеобразных этюдов для следующей.

Отплытие на остров Киферу, 1717г. Он ее представляет в Академию на звание. Важно отметить, что для художника Академия – единственный способ жизни, все заказы через нее. А вот Ватто всю жизнь без нее, поступает только незадолго до смерти. Он пользуется покровительством частных заказчиков. В конце жизни ему хочется достигнуть большего, признания, он потом уходит от Крюза (основной его покровитель), пытается найти себе место в Англии, по дороге он простудился и вскоре умер. Это человек вне системы. Присутствуют крестьяне на заднем плане (ему свойственен пасторальный жанр), есть и мифологические герои, и персонажи его галантных сцен. Все это соединяется. Замысел собственно тоже не очень понятен. Тема мифологически-любовная. Постоянные его двусмысленности. 3 первые пары: развитие действия во времени, но постоянные паузы. Он варьирует разные мотивы, но опять же по своему, включается их в самостоятельную среду. Движение идет по сложному пути: правый низ в левый верх, при этом есть спуск и зворачивание в спираль.

Праздник любви, Дрезден, 1717г. Есть героини из Затруднительного предложения, из Капризницы, есть и группа из Киферу, только в другом ракурсе. То есть он как бы пластически вышивает кружева из своих героев, но новое комбинирование – новое прочтение той же любовной темы.

Пастораль. Вообще пишет много пасторалей и картин на крестьянские сюжеты, он в них отталкивается от Рубенса (в Лувре Кермесса, Ватто часто изображает из нее отдельные фигуры). Но крестьянские герои могут дополняться и театральными героями. Есть мотив качелей – любимая тема 18в (колебание между разными положениями, характерная двусмысленность). Основная масса слева.

Обезьяна-скульптор, ок1710г. Это тема обезьянки, которая парадирует людей. 17в стремится убедить в определенных идеях, ко всему относится серьезно, а 18в наоборот ко всему относится несерьезно, начинает с сомнения.

Нимфа и сатир (Юпитер и Антиопа). Есть и античность, прямая цитата из Рубенса (Сатир). Это в наибольшей степени копийный характер живописи – более плотная, лессировочная, но опять же построена на колебаниях, противоречиях (спящее-живое, темное-светлое, природное-искусственное (нимфа фарфоровая)). Все закручивается в овал.

«Равнодушный» и «Спинет». Видимо первоначально это аллегории музыки и танца, а Равнодушным его назвали позже, когда появился орден Равнодушных к любви. Кисть миниатюрная, хорошо видны его длинные пробела, но они распределяются равномерно, не выделяют потоки света. У мужчины что то общее с Бельведерским Аполлоном, а женщина играет на муз инструменте, повернула голову к зрителю.

Жиль (Пьеро), 1717г. Кончает Ватто плохо, видимо тяжело разочаровался в жизни. В поздние годы начинает писать работы, которые резко противоречат ранним. Пьеро – белый клоун над которым все издеваются, а зрители смеются. Он говорит свой монолог, который никто не слушает, ни его товарищи, ни мы, тк наш взгляд около его ног, он слишком большой. К тому же, это большой формат, около метра. Поза и стойкая, и неустойчивая, вроде по центру, но колеблется. Его лицо больше всего перекликается с глазом ослика, который у ног Пьеро. Уже не меланхолия, а трагизм.

Вывеска Жерсена, 1720г. Это действительно вывеска, показывает лавку его покровителя Жерсена, торговца картинами, 2м по горизонтали. Еще больше разочарования, но и много подтекстов. Есть Алеварис Веласкеса, Воздвижение Рубенса, портрет Людовика 14 укладывают в ящик – все великие работы слева, они ушедшие, прошлые. На переднем плане картина Куапеля с Сатиром и нимфами, ее рассматривают два героя – женщина в старом костюме и мужчина, они ее рассматривают скорее критически (неблагоприятное внимание). Полностью собой довольна только группа справа, они занимаются тем, что выбирают драгоценности. Это реальные ценности, а все остальное, что на стенах –приходящие. То есть это развернутый рассказ о судьбе искусства, оно не ценность, а приходящее. По колориту настоящая рокальная переходная гамма, дымчатые серые. Ватто исключительная фигура, определил развитие искусства следующего периода. Но у его последователей его сложность уходит, по всем направлениям.

**66. Французская живопись эпохи рококо**

Уже в н17в, в рамках дворцовой культуры Версаля появляется новая тенденция – интерес к маломасштабному и камерному. В архитектуре –Малый Трианон Людовика 14, в живописи – развитие станковых форм малого масштаба, а также обращения к жанровой живописи:

**Паросель**, Отдых всадников, 1690, в зале Бычьего зала в Версале. Непонятно какая баталия и какого времени, солдаты не дерутся, выбирается не героический момент, а жанровая сцена.

**Клод Жийо**, Две кареты, 1707. Но в жанровой тематике продолжают сохраняться традиции 17в. Сочетание камерного и социально-острого. Есть что-то от Калло.

**Антуанн Ватто, 1684-1717.** В его творчестве произойдет соединение двух тенденций. Его считают создателем стиля рококо в живописи. Его искусство было востребовано и популярно, но понималось далеко не всеми, и само по себе не очень-то и вписывается в понимание стиля рококо, выработанное уже его последователями.

**Франсуа Лемуан, 1688-1737**. Учитель Франсуа Буше.

Персей и Андромеда, 1723. Выбран момент наибольшего напряжения, сюжетная развязка, что находит воплощение на художественном уровне. Противопоставление дополнительных цветов: изумрудных одежд Персея и красных Андромеды, двух разноноправленных движений, и все это создает поле для развития сюжета. Единственный яркий здесь – синий, все остальные цвета мягкие, не кричащие.

Апофеоз Геркулеса, 1736. Версаль, зал Геркулеса, бывшая капелла. Типичный пример перехода барочной декорации в рокальную. Квадратное поле, не ровное, все выгнуто-вогнутое. По центру прорыв, небо, вокруг группы из кучи людей. Холодные тона перетекают в теплые, все построено на нюансах. Центральная группа с одного края, ближе к центру но не в центре: облако, на нем сидят всякие небожители самая освещенная – верхняя группа, она же и самая теплая, но Геркулес как то особо не выделяется.

**Жан Батист Патер**, Отдых в парке.

**Ланкре.** Танцовщица Камаро, 1730е**.** Здесь доминируют теплые желтые, не только в ее одежде, но и в листве.

**Буше** (1703—1770), учился у Лемуана, но считал себя последователем Ватто. После его смерти выполнял каталог гравюр с его картин, многие фигуры будут мигрировать в картины Буше, но, зачастую утрачивая остроту и символический смысл. Для Буше очень важная ремесленная составляющая искусства. Сам не работал как мастер ДПИ, но возглавляет мануфактуру Бове, руководил Севрской мануфактурой. Декорирует придворные празднества, работает как театральный художник. Кроме гравюр и рисунков, эскизов для гобеленов и фарфора, Буше писал многочисленные станковые картины, также связанные с рокайльной декорации интерьера. Буше -создатель французского пасторального жанра («Уснувшая пастушка» (1745)). Во время итальянской поездки, воспринял просветленность палитры у Тьеполо. Оттенки цветов, имели забавные названия: «голубиная шейка», «резвая пастушка», «цвет потерянного времени», «веселая вдова» и даже «цвет бедра взволнованной нимфы». Как академический мастер, тяготел к «большому стилю» и пользовался методами идеализации: можно видеть треугольные и пирамидальные композиции наряду с асимметричными рокайльными схемами. Эта холодная рассудочность также отличает Буше от Ватто и его школы. Не склонный присматриваться к природе, Буше утверждал, что ей недостает гармонии и прелести, что она лишена совершенства и плохо освещена. В дальнейшем, манерность Буше подвергалась резкой критике особенно просветителями, но среди современников его стиль популярен, вокруг Буше формируется круг художников, в том числе Шарль Жозеф Натуар, Карл Ванлоо, к его искусству внимательно присматривались галантные живописцы старшего поколения — Шарль Антуан Куапель, Жан Марк Наттье.

**Шарль Антуан Куапель** (1694-1752) Представитель гильдии художников родственников. Шарль Антуан учился у Лебрена.

Капелла Версаля, ок1710. С одной стороны, барочный принцип иллюзионистического прорыва, с другой – цветовая гамма и композиция указывают на истоки рококо. Пространственный разрыв словно затягивается декоративной сеткой, сообщая помещению более камерный характер. То, что едва прослеживалось в монументальной живописи, куда более заметно в эскизах к другому виду монуменатальной декорации –к гобеленам.

Ужин Санчо Пансы. Живописный эскиз к серии шпалер на тему «Дон Кихота». Колорит тот же (коралловые и изумрудные цвета, много золотисто-охристых), но сюжет заставляет обратиться к изображению интерьера. Причем реалистичное камерное изображение на эскизе, будучи воплощенным в гобелене приобретает большую декоративность, особенно в сочетании с пышным цветочным орнаментом.

**Ноэль Никола Куапель** (1690-1734). У него уже новые тенденции вне связи с монументальной живописью.

Рождение Венеры. Купание Дианы, 1732. ГЭ. Похищение Европы. Рокальный колорит еще заметнее –это сопоставление разбеленных дополнительных цветов –персиковый/ голубой, розовый и зеленоватый. Все картины связаны с водой, везде большой количество персонажей.

**Шарль-Жозеф Натуар** (1700-1773).

Психея и нимфы, 1739, Отель Субиз. Салон Принцессы. Это эволюция рококо в сторону классицизма. Очень тонкие легкие цвета. Сюжет имеет большое символическое значение, уходит на задний план. Это только любовная история. Аллегорических фигур много, но они не имеют значения.

Триумф Бахуса, 1747. Все очень спокойно и культурно (если припоминать Вакханалии), колорит все еще рокальный, композиция как у Ватто, с уводящая нас вглубь диагональю. Но постановочность и неестественность поз –это уже близко неоклассицизму. Во организуется по спирали, по овалу, но он слева поднимается, достигнув наивысшей точки опускается.

**Карл Ванлоо** (1684 -1745). Выходец из Голландии, работает в разных жанрах: портрет, бытовой, аллегория. Любимый художник королевы Марии Лещинской

Триумф Галатеи, 1720, ГЭ. Тона уже более сумрачные, хотя все еще смягченные. Диагонали ее группы и платка компенсируют длруг друга.

Обед охотников, 1737. Тут не только жанр, но и портрет- все персонажи конкретны. Но вместе с тем типизированы. Типичная рокальная колористичексая гамма, построение композиции - средний план (от классицизма), плоскость, подушка. Развитие того, что было у Ватто. Но тут уже красный и синий более плотные, почти локальные.

Экзотические охоты. Это серия, есть охота на медведя. Много персонажей, холодный колорит.

**Жан Франсуа Детруа**. Завтрак охотников, 1737. Парная к ней картина другого художника. Очень большой формат. Очень важна бытовая сторона, важнее портретности и конкретности. Типично рокайльная гамма. Построение композиции – средний план. Основная тема – флирт – игра. То, что начал Ватто, но только в бытовом жанре. Все в зеленоватых тонах, нет кричащих цветов, выделяется только красный.

Звонок или верный возлюбленный. Много деталей. Полу театральная сцена. Много видел рокальной графики, но Ватто подобные сюжеты трактует более тонко. Трактовка жестов де Труа мало волнует. Фонтан, сзади балюстрала, впереди скамейки, на них склонились полулежа друг к другу женщина (пышнейшие одежды) и кавалер, что то ей шепчет. Через балюстраду кто то перевешивается (служанка?).

**Жан-Батист Удри** (1686 -1755) Президент академии живописи и скульптуры, что говорит о сравнительно высоком статусе жанровой живописи. Удри в основном пишет охотничьи сцены , а также просто животных.

Мертвый волк. 1721.

Рога. Обманки из замка Фонтенбло.

Натюрморт с фазанами. 1763..Охотничьи сцены, блестящий мастер изображения животных.

**Жан Батист Семион Шарден**. Создает собственный стиль, включающий черты рококо, неоклассисики и сентиментализма. В контексте рококо о нем позволяет говорить внимание к жанровости и влияние друга-анималиста Удри.

Обезьянка –художник и обезьянка –антиквар – обращение к теме Ватто (Обезьяна 1 из излюбленных мотивов рококо (можно вспомнить работу Юэ). Восприимчивость к рокальной цветовой гамме в ранних натюрмортах («Натюрморт со скатом») -хотя набор предметов совсем не рокальный, «Буфет» , «Табачный ящик» 1737 -41, «Сервировочный стол».

**Портрет:** для Франции очень важен, каждый художник привносил что-то свое в его понимание.

**Николя де Ларжильер** (1656-1746). Воспитывался в Антверпене, где вступил в гильдию Луки (1672), затем дважды был в Лондоне (1675-79; 1686-89), в целом, много искусственности и постановочности, иногда встречаются яркие цвета; писал портреты Карла II и его супруги (1685). Член Академии (с 1686) и директор (с 1722). Самая интересная черта Ларжильера как портретиста –интерес к изображению творческих личностей (Портрет Лебрена, Учитель и ученик (граф Мен с учителем)), в том числе пристальному изучению себя и своих близких (Автопортрет с семьей). Для него важен образ и роль, которую играет модель. Поэтому наряду с простыми портретами (Дама за туалетом, Прекрасная страсбуржуазка), можно встретить и портреты в роли различных мифологических героев (герцог Бирон в образе Геркулеса). Такой жанр получит наибольшее развитие в работах более позднего мастера Жана Марка Наттье.

**Жан-Марк Наттье** (1685-1766) Сын художника, парижанин. Учился в Академии, ее член с 1713. 1717 –путешествовал по Голландии, где писал Петра 1 и Екатерину 1. Один из излюбленных жанров для Наттье – портрет в образе мифологического персонажа (Генриетта Французская в виде Флоры, Аделаида в роли Дианы, герцогиня де Шолн в роли Гебы и Герцог де Шолн в роли Геркулеса). Пишет потрясающе, натуралистичный, колористическое единство.

Интересно сравнивать портреты одних и тех же людей кисти разных художников. Так Портрет Марии Лещинской, 1749 кисти Натье довольно камерный, она показана за чтением, поза свободная, но установить контакт нельзя. Композиция построена на зигзагообразных, но не угловатых движениях, контрасты пронизывают и рокальный колорит –ясное алое платье и изумрудно зеленый в фоне. Портрет Марии Лещинской кисти Луи Токе, написанный 9 годами раньше не камерный а парадный. Композиция намного более статична, но несмотря на дистанцию (модель углублена в пространство картины), портрет в большей степени нацелен на взаимодействие. Те же самые контрасты между красным и зеленым теперь разыгрываются в окружении, мраморной облицовки и красной драпировке. Еще пастельный портрет Марии Лещинской Кантена де Латура 1748. Эта техника отвечает потребностям рокальной цветовой гаммы, помогает создать эффект дымки, и в то же время подчеркнуть камерность.

Еще один пример - портреты Маркизы де Помпадур. Портрет в образе Дианы, Наттье (овал, слишком розовые щеки, погрудный) к40х и пастельный портрет 1755 де Латура.

**Жан Баттист Перроно**. Достигает различных эффектов в портретах. Мадам Соркенвиль, 1749. Он создает образ властный, решительный, немного надменный и замкнутый. Очень подробно прописывает предметы одежды и обстановку, это не позволяет нам сфокусироваться на портретируемой, хотя ее лицо также прописано детально.

Девочка с котенком, 1745. Совсем другая, на картине малого формата, кроме главной фигуры только голубой дымчатый фон (местами довольно яркий), перекликающийся с ее глазами.

Портрет дочери гравера Габриэля Юкье, 1747, выполнен в той же технике, снова производит иное впечатление. Не удается встретиться взглядом с портретируемой в пространстве картины, но ее небольшой формат снова и снова возвращает нас к разглядыванию этого нежного и свежего образа.

В Габриэля Юкье из Лувра та же самая техника и та же самая композиция, правда отраженная зеркально дает совершенно иной эффект. Следуя за взглядом развернувшегося сева направо художника мы как будто следуем за ним в творческом порыве.

**67. Франсуа Буше**

Рококо искусство гедонистическое, можно назвать поверхностным, старается не замечать темные стороны реальности. Не любит контрастов, все сводит к некому единству. Буше последователь, но не ученик Ватто. Учился в Академии у Лемуана, до этого обучался как резчик, гравер. После смерти Ватто его почитатели решают создать его каталог, здесь работает Буше как помощник гравера. Именно поэтому хорошие вещи Буше легко превратить в гравюру, и благодаря им они тиражировались. Способность к тиражу вообще довольно высока у рококошных вещей. Буше работал как мастер декоративно прикладного искусства. Декорирует придворные празднества. В 1731-1733 был в Италии, но это скорее формальность, чем серьезный художественный процесс. Для французов еще и не очень актуально итальянское барокко. Там с 17в кризис, скорее уж французы что-то привносили. Видишь розовый цвет – говоришь – Буше; видишь Буше – называешь оттенок розового.

Геркулес и Омфала, 1735, ГМИИ. Одно из 4х повторений этого сюжета. Является повторением картины Рубенса на аналогичный сюжет. Повторяется его динамичная, закручивающаяся композиция. Ножка изящно оставлена, фигурка у Омфалы фарфоровая. Появляются некоторое кокетство и игра, то что было серьезным для барокко - страстное напряжение – трансформируется в поверхностное. В цветовой гамме масса нюансов и переходов. Но главные цвета холодный голубой и активный красный. В целом Буше более насыщенный, художник розового цвета.

Ринальдо и Армида, 1734. Вступительная картина в АХ. Некая любовная игра, пути и амуры. Из Италии фон – с тяжелыми барочными декорациями. В последствие Буше быстро станет делать фоном интерьер и декорацию, откажется от исторического фона.

Отель Субиз. В спальне принцессы по бокам две пасторали. Антинатуралистично - крестьянки и пастушки, пастухи явно нереальные. Рококо не любит быть естественное. 18в продолжает идеализирующую линию барокко, но еще больше отдаляется от реальности. Натура облагорожена, но ненатуральна; пейзаж играет декоративную роль.

Венера в кузнице вулкана, Лувр. Декорация отеля Дебрэ, адвоката парижского парламента. Парная к ней – «Аврора и Кефал» сейчас находится в музее Нанси. Опять же тонкие варианты колоритиски. Она спускается в кузницу на облаке, Вулкан видно точил меч, он ее видит, на лицо шок, он обомлел.

-Десюдепорты Юнона. Венера. Нет подчеркивания живой натуры, все напоминает фарфор. Большие глаза, маленькие пухлые губы, небольшая прическа, изящна и искусственна – все это любит рококо. Этот идеал разрабатывает зрелый Буше. Юнона и Венера – два вида любви. Чувственная и небесная любовь; законная и незаконная. Колорит Юноны дымчато-голубой, Венера переливается всеми оттенками розового. Вариация лежащей фигуры (Венера спит).

Купание Дианы, 1742. Лувр. Дальше у Буше постепенно колорит холоднеет, становится более жестким. Большая по формату. 40е– это звездный час Буше, ему покровительствует Помпадур. Перламутровые оттенки, все отделано с тончайшей тщательностью. На Буше уже работает компания ассистентов, которые дописывают фон и детали. Фигуры античные. Античность для рококо источник сюжетов и источник для украшения форм, подделывают под современный идеал. Здесь две фигуры, обе вынесены на 1п.

В 50е– продолжает работать как декоратор. В рококо декор начинает истощатся, даже обретать классические формы, а мотивы Буше в панелях потолка Фонтенбло – Осень. Лето (там путти) – аллегория времен года, язык Буше стандартизируется.

Осенняя пастораль, 1749. Мифологическая живопись. В литературе появляется сентиментализм. Игра в чувства. Пастораль модный театральный жанр. В центре выделяются пятна желтого, синего, красного.

Мельница, 1751. Буше занимается и пейзажем, создает своеобразный тип пейзажа, опирается на ранних голландцев. Но колорит рокайльный. Передний и средний план, нет панорамных видов. Декоративная живопись. Построение тоже от рококо, неглубокое, все в пастельных оттенках, единство колорита. Чувствуется свежесть и воздух.

Завтрак, 1739. Жанр – аристократический завтрак, это жанр, который Буше сам придумал (заметно взаимное *влияние Буше на Шардена*). Герои Буше – всегда конкретные герои аристократического круга, все он выписывает с огромной подробностью. Это не какие-то одалиски абстрактные. Кроме того, пишет портреты. Здесь есть непосредственно – обратили внимание на ребенка, живость.

Туалет, 1740е. Две дамы, 1 сидит лицом на нас, 2я отвернулась, стоит. Сзади желтая стена и ширма. Богатый предметный мир, но полный срач.

Мари-Луиз О Морфи, 1751. Любовница Людовика 15. Тонкие сочетания розового, золотого, белого. Рокайльная двуцветка. Все рококо пронизано эротизмом, фривольностью. Она обнаженная лежит животом на софе, ноги расставила, облокотилась на руку, смотрит в сторону – ждет (руки у подбородка – волнуется). Все в охристо-розовом. Похожая работа Одалиска с черными волосами, но там синяя тональность и больше игры, она смотрит на зрителя.

Девушка с корзиной цветов (портрет дочери Мари-Эмилии), 1756. Полутона, передача фактуры. Хрупкая пастель, которая требует закрепления. То есть Буше демонстрирует мастерскую техничность, а не только живописные свойства.

Маркиза Помпадур, 1756, Мюнхен. Полулежит на софе, зеленое платье, читает, образует диагональ (в глубине амур на часах – противоположная диагональ).

Маркиза Помпадур, 1760, Лувр. Тема просвещения, но при том, что рококо имеет чувственную природу. Тончайшие переливы серебристых тонов. Небольшой камерный портрет. Все в серовато-голубых тонах.

Аллегории наук и искусств, 1761. Куча путти. Мода на просвещение. В 60е влияние просветительской культуры, развитие неоклассицизма. Буше пытается подстраивается. Картина большая, написана в честь открытия в Анжере музея изящных искусств. Конха апсиды – намек на его образование в Италии. вообще композиция вписывается в треугольник.

Вертумн и Помона, 1763. Заимствование античных образцов. Пытается подстроится под новый вкус, но ему это не удается. Время Буше проходит в 60е, но до своей смерти остается лидером прикладного направления. Очень высокого качества мастер.

На мануфактуре Гобеленов выполнен цикл работ по рисункам Буше (одна есть в Павловске).

**68. Жан-Батист-Симеон Шарден. Основные этапы творчества.**

**Шарден, 1699-1779г**. Ученик Казеса (историческая живопись) и Ноэля Куапеля (брата Антуана). Учился ремеслу как подмастерье, выполнял атрибуты в исторических картинах. Всю жизнь прожил в Париже. С 1724 член парижской Академии Луки, с 1729 – по протекции Ларжильера – член Королевской академии. Секретарь и казначей (С1755) года Академии. Его очень причислить к стилистическому направлению. Занимает особое место, создает свой собственный индивидуальный стиль. В каких-то особенностях перекликается с рококо, в каких-то с классицизм, сентиментализм.

Никогда не покидал Парижа, только в Версале был представлен королю. Начинает работать как городской мастер. Написал более 1.5т картин, все маслом. Все, как правило, камерного формата. Был 30 лет в Академии секретарем.

Прачка ГЭ, 1730е**.** Откровенное заимствование голландской живописи. Элементы караваджизма. Сочетание нескольких помещений с разными источниками освещений (традиция Питера де Хоха).

Возвращение с рынка, 1739, Лувр**.** Довольно популярная тема в голландской живописи. 2 женщины в простой одежде среднего класса за обычным делом, представленные в интерьере. Фигура изображена в простом платье, но у нее вытянутые пропорции, нога отставлена, как будто танцует. Танцевальная поза не очень голландская. Это потому что к к30х голландские влияния уже трансформируются.

Молитва перед обедом, 1740, Лувр**.** К этой картине есть парная (Трудолюбивая матушка), именно они были показаны Людовику 15. Сформировавшаяся система Шардена не похожая ни на кого. Очень маленький формат. Нет открытого пространства. Принцип неприкосновенности, закрытый мир*.* Свет яркий и в основном на центральной группе, но он достаточно рассеян и по комнате, для того чтобы увидеть все предметы, которых мало. Здесь отношение между предметами. Мать и две дочери собираются обедать, читают молитву, мать учит младшую читать молитву, пока старшая терпеливо ждет. Все герои вполне согласны друг с другом. Некий идеал сентиментальной домашней жизни среднего класса. Теплые и холодные тона постепенно сводятся к единству. Появление подтекста — это черта 2п 18в. Можно сравнивать с Завтраком Буше, где показаны аристократы, богатое убранство, прямой свет из окна и тд.

Трудолюбивая матушка (парная ), 1740, Лувр**.** Открытая дверь, но закрытая ширма.

Туалет и Гувернантка**.** Тоже в паре. В обоих случаях - выход в свет. Мальчик готовится пойти в школу, очевидно, гувернантка его отчитывает, тк на 1п небольшой беспорядок, а он стоит перед ней, склонив голову. Мать собирает девочку на прогулку. Репетирует роль барышни перед зеркалом, культура рококо очень внимательна к женскому началу

Канарейка, 1750-51. Лувр и еще в Нью-Йорке**.** К 50м Шарден ослабевает. Уже мало работ, отходит от традиции Ватто в сторону большего профессионализма. Шардену становится важным язык живописи, колорит и более тонкая обработка. Женщина в комнате, она ослеплена светом, комната потемнее, смотрит на зрителя, повернулась, а поближе к краю клетка с канарейкой.

Юная учительница, 1736, Лондон**.** Есть несколько жанровых композиций, в которых Шарден создает жанровый портрет. Как правило, изображены два человека на одной картине, и к ней еще есть вторая по принципу пандан. Сопоставляются занятия полезные и неполезные. Здесь дети заняты своим делом. Взрослая девочка учит маленькую пухленькую, та сидит (стол ей до груди), показывает пальцем на тетрадку и что то произносит. И парный к нему: Мыльный пузыри, 1739**.** Молодой оболтус отобрал у мальчика банку с мылом. Дидактика есть, но она пока на уровне подтекста. Шарден никого не критикует. Карточный домик и мыльные пузыри часто встречаются у Шардена. В обоих случаях пустое занятие. Есть что то от голландцев, проходит парапет, он отделяет картину, оболтус через него перегнулся и дует пузыри, а мальчик пытается выглянуть, видна только его макушка.

Мальчик с юлой, 1738**.** Здесь негативный пример, стоит и смотрит на маленькую юлу, которая на столе, вместо того, чтобы учиться.

Карточный домик. Юный рисовальщик**.** Парные. В образе мальчика, который ставит карточный домик – неприятный тип, как бы вырождающийся человек. Но рококо и Шарден не любят конкретных оценок. Здесь по 1 фигуре, нейтральная комната, ничего лишнего.

Нимфа и путти, 1769, ГМИИ**.** Живописная задача сложная. Вроде как рельеф, прямоугольный, она склонилась, доит козу и дает молоко путти.

В 70-х годах он обращается к новому жанру – портрет. Начинает писать пастелью.

Портрет старухи (копия Рембранта)**.** Очень требователен. Ходил на заседания АХ, трудяга. Интересуется природой человека. Это пастель. Видит внутреннее содержание, достоинство прожитой жизни. Сливается в этом с Рембрантом. Поздний Шарден соприкасается с теми тенденциями 18 века, которые будут очень актуальны.

Автопортрет. И еще портрет жены, тоже пастель, очень проникновенно, будто смотрит в душу.

**Натюрморты Шардена.**

Натюрморт со скатом, 1725-26. Лувр. Эта картина становится его вступительным взносом в академию. Синтез самых разных традиций: Слева - Снайдерс. Справа - голландский завтрак. Все вместе - Испания. На фоне каменной стены, на прилавке, не глубины. Нагромождение, но все видно.

Буфет, Лувр, 1728. Собака - влияние друга Удри, тема охотничьего натюрморта. Цвет подстраивается под рокайльную гамму: рокайльная 2хцветка.

Натюрморты с атрибутами наук и искусств, н1730х. Некая барочная тематика, которую Шарден просто попробовал и оставил. Большой формат.

Рыбы и кошка, 1728г. Датированная и подписанная работа. К 20м относятся ученические натюрморты Шардена. В них есть еще живые животные (как и в Буфете), потому что влияют его друг Удри и фламандская живопись. Все охристое, выделается только серебро чешуи и красное мясо рыбы. Предметов не много, кошка насторожена.

Натюрморт с кроликом и охотничьей флягой,1728-29. Представлены охотничьи трофеи. Для Шардена очень важна фактура и характер предметов, фляга гладкая, кружка металлическая блестящая, кролик шерстистый, все лежит на камне и объединяется общей колористической гаммой. Опять же тема каменной стены, выделяются кирпичики. Кролик вверх ногами, будто подвешен. Того же типа натюрморт с фазанами, с 2мя кроликами (только это лежат на каменной стене).

Скоромное меню, 1731. В 30х, развивается кухонный натюрморт - набор часто повторяющихся предметов из разных материалов. Кастрюля, мясо, рыба. Задача художника- проследить сочетание предметов. Медная кастрюля и мясо одного цвета, но разного тона, по разной природе предмета. Блестящий кувшин и блестящ бутылки, но они разные. Вещественность. Все показывается. Опять же нейтральный темный фон и блоки камня впереди.

Кастрюля, ступка, перечница и яйца, 1733. Кастрюля, яйца - любимая тема Шардена. Хрупкая и гладкая, чисто белая скорлупа. Пишет почти без лессировок, нет блеска. Исследует с помощью живописи предметы и с помощью предметов - возможности живописи - в этом есть научность.

Медный бак, 1734-35, 1740. Маленький формат, но есть монументальность внутренняя у предмета. Чувствуется тяжесть меди. Из этого бака что то стекает, еще несколько мелких предметов, опять же нет блеска.

Табачный ящик, 1737. Разные по материальности предметы, по фактуре. Задачи ставятся здесь еще и динамические и композиционные (а не только текстура): движение слева направо, есть доминанта – кувшин. Есть предметы, поглощающие и излучающие свет.

Сервировочный стол, 1763. Пик рокайльного влияния на Шардена. Сопоставляются не только разные материалы, но и живое-неживое. Много предметов посуды, здесь именно стол, он под углом, выделяется красная тумбочка на 1п.

Бриошь, 1763. Корзина персиков, 1768г. Опять ограничивается число предметов, 60е кухонный натюрморт становится более камерным. Много пишет хлеб, который очень тяжело писать. Любит фрукты, но со сложной фактурой – персики. = Бокалы наполненные разными жидкостями, мы должны почувствовать плотность жидкости (здесь налито не вино, а

сок)

Натюрморт с атрибутами музыки. Другая тема его поздних натюрмортов – наука и искусство. Небольшие, очень важна аллегорическая тема. Но он не хочет передать скрытый символизм. Набор вещей становится другим (по сравнению с ранними такими работами). Натюрморт с атрибутами искусств из ГМИИ.

**70. Жан-Оноре Фрагонар**

**Фрагонар, 1732-1806**. Художник, который очень чутко чувствует внешние влияния, иногда это очень плохо. Быстро начинает и плохо заканчивает. Не парижанин, с юга, из ремесленной среды. Работает в мастерской Буше, когда попадает в Париж.

Психея показывает сестрам дары амура, 1753. Вступительная картина в Академию. Психея – черты Помпадур. Кулисы в традициях раннего Буше (архитектурные, муфтированные колонны, не совсем ровные). Не укладывается в рокайльную систему это цветовая гамма- более насыщенный. Фрагонар художник красного цвета. Много девушек, центральные слишком сильно высветлены. Вроде и не караваджизм, свет кругом, но цвт равно некоторые фигуры особенно выхватываются светом.

Игра в жмурки. Толедо. Качели, Мадрид, 1750-55. Цитирует Буше и его манеру.

В 1755 отправляется в Италию, в Риме встречается с Робером, который становится его другом и позже аббат Сен-Нон.

Прачки, 1756-61. Его интересует пластика, динамика персонажей. Открытый мазок, венецианский колорит. Обратил внимание на Рембрандта, только на раннего. В интерьере, на 1п женщина с ребенком лежит, красные одежды, дальше колонна и приступок, там действие. Топят котел, куда то ходят. Колорит довольно общий, потому многое сливается.

Меркурий и Аргус, 1761-62. Нет ничего античного. Снижение до жанровой, низменной темы. Заметно сильное влияние Рембрандта. Колорит не рокайльный, а контрастный. Также открытый пастозный мазок, очень быстрый (хотя продуманный), нет четкого контура и прописанности.

Колыбель (Посещение кормилицы), 1761-65. Фрагонару не хочется углубляться в фабулу, но приходится соответствовать неоклассицистическим и сентиментальным тенденциям, поэтому он выбирает этот дидактический сюжет. В 1760х на него сильно влияние голландского искусства- Рембрандта, Рейсдалч. Персонажи на одно лицо, все трактованы приблизительно одинаково. Он мыслит краской, близок к 19 веку, его очень любит Делакруа, и вплоть до импрессионистов – открытый пастозный мазок.

Жрец Корес приносит себя в жертву для того, чтобы спасти Калирою, 1765. Скучная живопись в цвете; помпезная и театральная. Пишет то, что модно (малоизвестные античные сюжеты). Но АХ раскритиковала эту картину на салоне, поэтому он не стал и далее предаваться этой тенденции. А здесь совсем другое. Наоборот, живопись гладкая, четкая, выписанная. Но слишком много пафоса.

Купальщицы, 1763-64. Не совсем рокайльный, более земной, более откровенный подтекст. Присутствует и момент иронии. Не стоит забывать, что в 60х тусит галантный Ватто. Есть что то театральное и танцевальное. Сочетание розового и травянистого.

Качели, 1767. Качели (Счастливые возможности, предоставляемые качелями)– это развлечение, которое художнику дает прекрасную возможность пластического решения. Популярнейшая в рококо тема, момент игры, переходного состояния и тд. Розовое пятно в окружении изумрудной зелени. Главный акцент на противопоставлении этих цветов. Много света, он теплый. Здесь же история про мужа и любовника. Живопись опять же четкая, выписаная, нет открытых широких мазков.

Огонь пудры, к1760х. Откровенные сценки в стиле ню. Теплые и холодные цвета др др пронизывают. Сюда же Снятая сорочка и Дама с собачкой (поднимает маленькое чудовище на ногах, сама лежит, играется).

Дидро, ок1769. Исследование природы творчества гения. Прямая предтеча романтизма. Воображаемые портреты.

Вдохновение, 1769. Открытые цвета. То есть существует вариант – несуществующие вообще персонажи запечатлены. А еще есть фантастический портрет (Аббат Сен Нон). Такое же положение. Сидит влево, голова развернута вправо. Если у Дидро идет мысль – он задумчив, спокоен, то и живопись такая. А тут вдохновение, мимолетность, порыв, живопись такая же. Тоже яркая, сочная, вся устремляется вправо.

Увенчанный любовник. Письмо (признание), 1771-73. Это серия возрасты любви для графини Дю Барри. Решил задачу традиционно. Там же: Любовь убийственная; Любовь, преследуемая долгом; Любовные шалости; Любовь чувствительная – в этих работах не сюжет, а путти и несколько голубей (по 1 на картину). Заказчице не понравилась, она отдала заказ, чтоб сделали в неоклассическом духе; задача декорирования большого пространства. Он отказывается от открытой живописи.

В 1770е - неоклассицизм. Сенон увез расстроенного Фрагонара в Италию и успокоил. Робер нашел ему заказы для королевских замков: пейзажи с жанровыми и рокайльным сценами. Иногда Робер пишет пейзаж, а Фрагонар - небольшой стаффаж.

Игра в жмурки. Качели. 1773-76, Вашингтон. Декоративный пейзаж. В 1 варианте сюжет был приближен, а здесь большой охват. Фигурки как стоффажные, где то вдалеке.

Рой путти. По заказу Бержере де Гранкура. 0.65 х 0.56. Дидро: «Очень большой и красивый омлет из детей».

Читающая девушка, 1776. Жанровый портрет. Подражание Грезу. Потрясающий колорит, тысячи оттенков золотого и коричневого, все светится. Девушка очень красивая, сидит в профиль, подняла книгу.

Мальчик в костюме Пьеро. Живая непосредственность, поясной, скрестил руки. Бело-синий костюм, розовые щечки. Нет четкой линии, все подвижно. Еще шаг и будет импрессионизм.

Шарманщица, 1770-90. Лицо написано лессировками, что не свойственно Фрагонару.

Задвижка, 1778-1783. Откровенная сцена. Жесткий локальный колорит, графичные складки. Фрагонар отказывается от себя, изменяет себе как художнику. Любовники в стремительном порыве, немного отвлекаются, чтобы закрыть дверь. Глубокий бордовый балдахин, желтое платье и белые детали – все в тональном единстве.

Поцелуй украдкой. Тоже все очень жестко.

Фонтан любви, 1785. Почти нет колорита, резкие контрасты света и тени. Проторомантизм.

**71. Грез.**

**Жан Батист Грез, 1725-1805**. В 25 лет поступает в Академию. Окончив, получает итальянскую командировку, которую не закончил. Был в Неаполе. Любимый художник Дидро, активно покупает Екатерина II. Учился сначала в Лионе у Шарля Грандома, затем в Париже у Натуара. Поступает в Академию поздно, насмешки учеников, но очень старательный. В 1755 выставляет в Салоне «Отец семейства объясняет Библию своим сыновьям», и с этого момента – любимец Дидро. Очень много Эрмитаже. Есть например, его штудия фавна: сидящий мужчина, немного разворачивается на зрителя, на лице эмоции (вроде даже страдание). Сначала рисует мужчину, потом ангиной добавляет уши и копыта (одной рукой он тянется к копыту). Все очень живо и бегло.

Деревенская помолвка, 1762. Пропаганда идей добродетелей простой жизни. Нет движения слева направо или справа налево. Колорит рокайльный – слабо насыщенный. Тонкости и многообразия цветов нет. Охристые тона (даже красный в них вписывается). Центр – молодая пара. В целом, это широкий треугольник, только люди сзади справа немного нарушают композицию. Сыновий долг или Паралитик и его семейство, плоды доброго воспитания, 1763, ГЭ. Парная. Здесь более отчетливая треугольная композиция, для этого кровать паралитика даже приподняли. В интерьере, почти нищие, но одежда довольно хорошая. За ним заботятся, кто то накрывает ноги одеялом. Все очень выписано, особенно одежда. Есть штудии отдельных фигур и голов (отца).

Балованное дитя, ГЭ, н1760. Герои пластически никак не связаны. Предметы становятся тем контекстом, который рассказывает. Предметный мир наполнен, очень все вещественно.

Септимий Север и Каракалла, 1769. Интересе к античности, но живопись плохо продумана. Персонажи не связаны, опять же все прописано, но очень сухо.

Отцовское проклятие, 1777, Лувр. Это плоды дурного воспитания. Порывы: отец вскакивает со стула с поднятыми руками, сын к двери, шарахается от него – они параллельны. Но есть и другие диагонали. Это мать (останавливает сына) и дочь, останавливает отца – в итоге равновесие. Остальные дети – просто зрители.

Наказанный сын, 1778. Со всех сторон воздетые руки, но тоже нет ни крайнего горя, ни порыва. Нет темы прощения. В идеях позднего 18 формируется нетерпимость к альтернативным точкам зрения. Сын пришел, а отец уже умер, плачет.

Посещение кюре, 1784, ГЭ. Или вдова у своего священника. Тема продажности и проституции занимает Греза. Дочь и мать каются, но не раскаиваются (дочь с удивлением, типа «я»?, а мать жеманится, остальные дети скучают). Одна из лучших работ.

Разбитое зеркало, 1763. Рокайльная по колориту. Тоже аллегорично – потеря невинности. Девушка после веселой ночи, растрепана, без прически или парика. Бардак вокруг.

В 1780е годы пишет огромное количестве женских полуфигур, тема порока. Еще несколько картин на ту же тему – Мертвая птичка, разбитый кувшин (в овале, главная здесь девушка, кувшин почти вытеснен из поля). Его невинные героини соблазнительны и одновременно порочны. Интересно, что это не камерные, а большие полотна; программные произведения.

Психея, 1786. Воспоминание, 1787-89. Ханжество и пошлость. Тонкая лессировка, сфумато, неясность полутонов, но в основе линейное начало. Напоминает технику ранних романтиков. Воспоминание – блондинка, прижимает к себе собачку, смотрит вверх, почти закатила глаза.

Девочка с куклой, 1750, ГЭ. Потрет постоянная тема Греза, может быть жанровым, тонкий портретист. Девочка – видно, как позирует, стесняется и проч. Она надулась.

Павел Строгонов, 1778, ГЭ. Умный щекастый мальчик. Грез умеет увидеть личность – здесь это молодой барин.

Графиня Екатерина Шувалова, 1770, ГЭ. Внимательное видение личности, тонкая передача текстары: тут атлас и толи кружева, толи серебристый шифон.

Портрет дамы, ок1786, Лондон. Поздние портреты сливаются с его жанровыми, похожи по живописи, одинаковый тип лица, контуры рисунка становятся размытыми, потому что Грез применяет сфумато. Есть момент любования собой.

Автопортреты. Писал их много. Изображает себя как классика, метра. 1786 Лувр, 1780е Эрмитаж.

**72. Юбер Робер.**

**Гюбер Робер, 1733-1808**. Сын секретаря Шуазель, маркиза Стенвиля (будущего министра). Представитель раннего неоклассицизма. Ещё более младшего поколения, чем Грёз. Окончил (1751) иезуитскую школу. Брал частные уроки рисунка и перспективы у скульптора Микельанджело Слодтца. С 1754-1765 в Риме, в свите французского посла (того же Шуазеля).Никогда не учился в Академии, но с 1759, благодаря протекции Шуазеля, получил статус пенсионера. В 1760 посещает Неаполь (Геркуланум и Помпеи) в компании аббата Сент-Нона и Фрагонара. Работает подручным у Пиранези.

«Рим, даже будучи разрушенным, учит», — написал на одной из своих картин Гюбер Робер. Для него характерен спокойный серовато-голубой колорит, нет ярких вспышек. Все спокойно и рационалистично.

Александр Великий перед гробницей Ахилла, сер1750х, Лувр**.** Одна из первых работ, выполненных в Риме. Сцена изображена на фоне пейзажа, с одной стороны, фантастического, с другой, отсылающего нас к конкретным римским памятникам, в тч к пирамиде Цестия. Тема соединения разных времен: эллинизм размышляет о временах троянской войны на фоне римских памятников, запечатленных художником из Франции 18в. Серо-голубой колорит.

Колизей и статуя Марка Аврелия, 1758, ГЭ. Это рисунок. Есть не только фантазии, обращающие мотивы в театральные кулисы, но и изображения конкретных памятников, помещенных на одном листе. В рисунке большее сходство, большая натурность, хотя руины и носят романтический характер.

Вид Колизея, 1762-73, ГЭ**.**  Иногда предмет изображения и его окружение реалистичны, а эффект достигается исключительно художественными средствами. Это картина, закатное небо, зеленые пригорки, брошенная повозка. Видим не только античный памятник, но в определённом настроении. У Робера своеобразная техника, пишет лессировками, создаёт что-то типа сфумато. Ощущение величия античных руин на фоне ничтожности и сиюминутности современной жизни.

Серия рисунков. Интересуется итальянскими садами эпохи Возрождения. Рисунки, гравюры и живопись по мотивам виллы д’Эсте и виллы Саккетти. Среди них - Итальянский парк с храмом, рисунок 1760е**.** Сцена в саду Фарнезе(по сравнению с лестницей, вазоном и ткань н 1п, фигры на лестнице непропорционально маленькие).

Порт Рипетта, 1766**.** Возвращается в Париж и получает за эту картину звание академика, хотя академию не заканчивал. В отличие от Греза, чье влияние было сильным, акцентируется на памятниках, а не на жанровых сюжетах. Здесь очень странно. Показан пантеон, только от него полукружиями соединяются две лестницы, которые спускаются к порту. Там лодки, рыбаки и тд. Сам портстановиться постаментом для Пантеона, кулисный принцип построения. Вершина всего - древность, а всё остальное лишь обрамление. Довольно много стаффажа, трактованного в рокальных тонах, смешивает разные традиции, для него это произвольная вещь.

Пейзаж со скалами, 1773 и Фонтан, Лувр. Поездка в Нормандию. Обе картины написаны во время поездки. В 1770-е становиться главным пейзажистом декоратором королевских владений. Робер контактный человек, во всём приятный и легко сходящийся с разными типами людей. Не только пишет декорации, но и участвует в создании пейзажного парка.

Боскет купания Аполлона, Версаль, 1778-80. И рисунок и сам фонтан делал сам, для Марии-Антуанетты. Тема Аполлона отсылает к Версалю времен Людовика 14, подобно современным ему архитекторам и скульпторам, он воскрешает отдельные образы, наделяя их новым смыслом. В дихотомии природы и культуры, на этот раз, на первый взгляд побеждает природа. Скала лишь имитирует природный объем, на самом деле, рукотоворна, что наделяет особым смыслом видимое противопоставление мраморных скульптурных групп дикой, необработанной природной глыбе.

Реконструкция Версальского парка, Акварель, сер1770х**.** 1776 – осуществлена масштабная пересадка версальского парка: старые деревья были срублены и проданы на дрова, а на их место было высажено огромное количество новых.

Колизей, внутренний вид, 1759**.** К этому времени выработал свой собственный тип и активно пишет. Это декоративный пейзаж на тему античности. В отличие от более ранних работ (Вид Колизея и Марка Аврелия), хрестоматийный вид памятника уже не интересует, он пишет колосальные своды Колизея (как бы саму суть его величия) и на их фоне повседневную жизнь. Так вводится мотив противопоставления вечного и приходящего, объединенных в живописной среде картины.

Древняя Франция. Король заказывает 20 картин с изображениями древностей Франции, параллельно делает свои гравюры Клериссо. Мезон Карре в Ниме**,** арка в Оранжеимавзолей Юлией в Глануме, Берлин - слияние тонов в изображении памятников и противопоставление тёплого-холодного в стаффаже. Ничтожность современной жизни.

Храм Дианы в Ниме,1787**.** Подчёркивает масштаб величия руин, на самом деле памятник меньше. Обелиск и Пейзаж с руинами, 1802. Придуманные комбинации памятников, всегда со стаффажем.

Пик карьеры достигает перед революцией, когда королём становится Людовик 16 и Мария Антуанетта, на него валятся всяческие блага. С 1777 – хранитель королевской картинной коллекции, с 1786 главный смотритель Лувра. Предпринял ряд попыток реконструкции Большой галереи (осуществлена в 1810-е Перьсье и Фонтеном). С этой его гранью связаны две картины: Вид картинной галереи Лувра: из изображенного видно, предлагает осветить внутренне пространства световыми люками в виде треугольников, и Большая галерея Лувра в руинах, изображающая то же место, но в фантастическом ключе. Такое различие должно наталкивать на размышление о неизбежном течении времени и о роли искусства и музея как своего рода носителя классической традиции (такое понимание только зарождается) и в то же время романтизации музея (как и романтизации руин).

Пожар госпиталя Отель-Дье в Париже, 1790. Пишет по реальным впечатлениям. Чисто романтическая тема, романтики обожают темы катастроф как крайнего напряжения сил природы. Можно сравнить с картиной Сальватора Розы. Здесь есть чистый желтый и красный, проглядывает темно-синее ночное небо.

Жан-Антуан Руше готовится к отправке из тюрьмы. Заканчивает карьеру серией жанровых картин и Жане Антуане Руше. В 1793-94 (годы террора) сам сидел в Сен-Лазар и Сент-Пелагие, ожидал отправки на гильотину.

**73. Живопись французского неоклассицизма (1760е-1780е).**

**1. этап неоклассицизма**.

**Вьен**. Куча рокайльной традиции.

Торговка амурами. Популярный сюжет, но жуткий. Все рококо его писали, притом, что из виллы Стабии фреска. Это жанр Жанровой античности. Одна женщина сидит, за ней стоит. Перед ними на коленях торговка, вытаскивает из корзины за крылья амурчиков. Достаточно сухо и графично. В интерьере, правильная пластика, рассеянный неопределенный свет.

Юные гречанки, приносящие цветы спящему амуру. Здесь а ля античность, но уже слишком ярко, нет колористического единства. Именно Вьену передали заказ на возрасты любви Фрагонара. Это один из сюжетов как раз для графини Дю Барри. Там же «Увенчанный любовник». 1771-73.

Любовное признание («Письмо»). Но главная заслуга Вьена – его педагогическая живопись. Прощание Гектора с Андромахой. Написана под влиянием учеников.

**Луи Лагрене**. Тоже был преподавателем французской академии в Риме. У него римских мотивов меньше, но он открывает традицию барочной живописи. Больше опоры на 17в, Пуссена и барокко, меньше на Рим. Пафос и динамика, экспрессия.

Аллегория на смерть дофина. Для замка Велью - для дочери Людовика 15 расписывает помещения. Глубокие плотные тона, но скорее локальные. Он еще не умер, все плачут, женщина держит его за руку. С неба слетает юный амур, перевязан голубой лентой, венчает голову венком. Любовные сюжеты на античную тематику это любит рококо. Но живопись линейная, жесткая, грубоватая даже по цвету.

**2. Новое поколение.**

**Пьер Пейрон**, 1744-1814. Более классический, чем Давид. Отправился в Италию (выиграл конкурс у Давида), учился у Лангрене.

Велизарий. В 1775-1782 в Риме, там получает заказ от французского посла на тему жизни Велизария. Очень показательная тема – самопожертвования, несправедливости властей… неблагоприятные силы власть предержащих – формирование предреволюционной программы. Его живопись – резкий возврат к 17в в лице Пуссена, рисунок прорабатывается очень подробно, выстраивается в виде фризовой композиции, очень часто контраст света и тени, мотивы римской древности. Аскетичный язык, простые формы, отсутствие насыщенности декорациями. Пьер Пьерон и Давид по жизни были конкурентами, и эта конкуренция определила их жизнь. Живопись большого формата. Соединение академического рисунка с барочным освещением, однозначность пластической трактовки. Идея революционного конфликта с властью.

Венера и Марс, застигнутые Вулканом. Он просто высовывается из-за ширмы, а на 1п любовная сцена.

Смерть Алцесты, 1785. Лувр. Эта работа конкурирует с давидовской Клятвой Горациев. Тема супружеской верности, прямо трактованные античные мотивы. Жесткий линейный язык и плакатный локальный цвет. Неоклассицисты не любят нюансов цвета, и вообще каких бы то ни было нюансов. Здесь интерьер, темный фон, светом выхвачены фигуры.

Смерть Сократа, 1787. Тема мудреца, который готов пожертвовать собой ради истины. Во 2вар более яркие и насыщенные краски. Он тоже еще не выпил яда, но все уже плачут.

**Жак Луи Давид**, 1748-1825. Сын гравера, который погиб в молодые годы, по матери - дальний родственник Буше, тот оказывает ему покровительство, благодаря нему получил пенсион и поступил в Академию. Рисунок - прекрасная основа всего творчества с прекрасным знанием анатомии и умением рисовать с натуры (учебный рисунок натурщика).

Битва Марса и Минервы. Сюжет Илиады. Выставлена на конкурс в Академию, но не получила приза – 3е место. К цвету относится, как к раскраске. Влияние Буше. Пастельные тона, марс лежит по диагонали, ему параллельна нимфа, а вот Минерва стоит, создает перпендикулярную диагональ.

Смерть Сенеки. Проиграла на конкурсе Перрону (сочли слишком театральной). Получил римскую премию с 5 раз, всю оставшуюся жизнь ненавидел Академию.

Гектор, 1778. В Риме. Видит не только античность, но и Караваджо. Это скорее учебная штудия обнаженки. Барочный свет и барочный контакт со зрителем. Падающая диагональ справа налево, ноги уходят в тени, корпус освещен. Теплые тона, еще живое тело и красная ткань. Лицо не видно. Уезжает из Рима, несмотря на предложение Батони остаться. По дороге посещает Марсель, где пишет алтарную картину по житию Роха.

Велизарий просит милостыню. Более позднее повторение - интересно очевидным Пуссенизмом. Легионер с жестом ужаса - это тоже пуссеновский поиск однозначного жеста.

Портрет графа Станислава Потоцкого, 1781. В 1781возвращается во Францию, где работает и как портретист. Показателен для Давида и всего развития неоклассицизма. Персонаж, гонимый за правду, дописан в 19. Образ полководца-победителя на фоне глухой стены с базами колонн - это только намек на античность. Очень точное композиционное решение. Движение всегда четко рассчитано. Всегда справа-налево. Ощущение преодоления и торжественной обстановки с ораторским обращением к зрителю. Это новое качество 80х. Герой приподнят на стременах - возвышение и соразмерность лошади. Сформировался как живописец.

Клятва Горациев, 1784. Картина была впервые выставлена в Риме, в палаццо Констанци, куда Давид приехал осенью 1784 благодаря финансовой помощи тестя. Нарушил правила Академии – превысил установленный формат (3х3 м) и выставил свою картину не в Салоне. В Париж возвращается с триумфом, однако на салоне 1785 картина очень плохо экспонируется – из-за конфликта с директором Академии. Все равно провозглашен вождем нового направления. Академики плетут интриги – его кандидатура на пост главы французской Академии в Риме в 1786 проваливается. Все кандидаты на премию 1786 – выходцы из его ателье. Параллельно со смертью Алцесты, где Давид выиграл в конкурсе. Идея самопожертвования своими близкими ради принципов (Горации и Куриации). Идея преодоления чувства военных принципов - тоже революционная. Показательный арх фон - аскетичен, с 3 арками, с центральной точкой схода. Ренессансное начало не ради цитаты - а идея предельной концентрации смысла. Римский тосканский ордер, несущий арки. Мы не знали этого в античности. Для Давида очень важно, что это именно республиканская древность, что можно выразить через архитектуру. Фризовая композиция по ниспадающей с тремя группами. Идея аффекта доведена до абсолюта. Полное устремление вперед и преодоление. Интересно повернуть композицию наоборот - три бандита, нападающих на женщин. Колорит здесь второстепенен.

Смерть Сократа, 1787. Четкость, пластическая ясность. Жест в центре как кульминация, вокруг которого все группируется. Цитата из Пуссена у ног кровати (сидящий в профиль). Все второстепенные фигуры уходят на второй план. Стремление к однозначности ясности. По частному заказу. Сначала хотел написать Сократа, выпивающим кубок, но поэт Шенье ему отсоветовал: тогда Сократ будет выглядеть жертвой человеческой несправедливости, а не великим мыслителем, отстаивающим свою правоту.

Парис и Елена. Единственная картина по королевскому заказу. Цитатность и несвойственная Давиду изящность рококо. Луврский портик кариатид (не античный). Более мягкий и тонкий колорит. Но чеканность графического языка и композиционная четкость сохраняются.

Портрет Антуана-Лорана Лавуазье с супругой, 1788. Он пишет много портретов. Ученый за столом+ верный супруг (заказан супругой в честь годовщины свадьбы). Он не только химик, но и крупный чиновник, главный таможенник Парижа. Однако Давид изображает его именно как ученого. Вхож в круги либеральной аристократии – Лавуазье, Трюден, Шенье, Кондорсе. Жена к нему склоняется, смотрит на зрителя, а он пишет, повернулся и смотрит на нее.

Портрет графини де Сурси. Предельная жесткость рисунка, но более тонкий нерокальный колорит.

Ликторы приносят Бруту тела казненных сыновей. Закончена с началом революции. Тема пожертвования личными и семейными чувствами в пользу общ интересов. Пластическая ясность клятвы Горациев начинает разрушаться. Римская цитата доброй Богини, Брут - тоже цитата римского портрета, ассоц с Брутом. Колонна как граница. Матери и сестры, оплакивают близких. Соотношение двух противоположных частей композиции. Левее впереди Брут, сидит на троне, он смотрит на зрителей, рукой машет, чтобы сыновей проносили. Правее мать и сестры, они оказываются в центре, там свет, там порыв и страдание.

Дальше живопись Давида пойдет в сторону раздробления языка и утраты ясности композиции и смысла.

**74. Английская архитектура XVII века. И.Джонс, К.Рен, Дж.Вэнбру, Н.Хоксмур**

Определяющим художником был Ван Дейк, его влияние долговременно (весь 18в – моде на Ван Дэйковский костюм и тд) – важно влияние континента. Долгое время англичане относятся к своим мастерам довольно скептически. Джонс первым в полном объёме осваивает классическую традицию. До него использовались только отдельные элементы. Далее идёт революция и некий упадок архитектуры. Новое развитие начинается со 2п 17в. В к17в - Славная революция. Англия встает на определенный политический и религиозный путь. Теперь это очевидно протестантская страна. Это время наступившей стабильности, наращивание экономической мощи. Укрепление национального самосознания. В Европе английская школа заявляет о своем существовании еще позже, оценена только на рубеже 18-19в (оценили Томаса Лоуренса), чуть раньше начинает ценится ДПИ. У архитектуры свой путь. Остро звучит тема самоутверждения английских мастеров, поздно появляется профессиональное академическое образование. Не было полноценного ренессанса, но был стиль Тюдоров, богатая национальная предыстория. 1563 – Основы Архитектуры, пересказ Витрувия и Серлио. В 18 веке происходит качественный скачок, выходит из состояния провинциальности. Возникает острый интерес к национальной специфике. Эстетическое сопряжено с нравственным.

**Иниго Джонс, 1573-1672г**. До него архитектура – сочетание средневековых черт с отдельными элементами классического языка. О нем известно мало, нет информации о рождении и первоначальном обучении. 1600 – длинная поездка в Италию, сохранился томик Палладио, где Джонс делал путевые пометки. Это не первое знакомство англичан с ренессансом. Потом работал в Дании при королевском дворе, 1610 – инспектор художественных работ в Англии. 1613 – опять едет в Евпропу (сопровождает лорда Аренделла). Был в Риме, Веченце, Неаполе. Вернулся – стал главным архитектором, к 1616 его первые чертежи. Входит в Лондонскую комиссию по строениям, работает по королевским заказам. 1610-1630-е гг. – основное время работы. Универсальный мастер, проектировал кареты, фортификатор, театральные декорации. Первые работы не архитектура, а инженерия, профессия архитектора в Англии сложилась только к18в. Из-за обширного спектра проблема – какой круг работ ему приписывать, в СССР ему приписывали все качественные вещи.

Декорации к маскам. Маска – представления при королевском дворе, приуроченные к большим праздникам. Первый раз Джонс делал декорации в 1605 году для маски черных нимф. До 1639 года он занимался театральной деятельностью. Театральное искусство предполагает арх-рные элементы. Это первая проработка пластических форм. Сложная барочная машинерия. С другой стороны, это и обращение к классическому наследию. Он использует колонны, ордер и т.д.

Банкетинг Хаус. Старый сгорел, сама форма существует давно, отдельное здание для проведения банкетов и пиршеств. Нет разделения на помещения внутри. Джонс перестраивал Уайт-холл. По форме ориентация на ренессансное палаццо (невысокий рустованный цоколь, 2равновысоких этажа, балюстрада). Небольшая раскреповка в центральной части (будто наложенный портик), под тремя центральными окнами там балюстрада (а ля балкончик). Ордерное оформление, ионика: колонны и пилястры; аналогичное на обоих фасадах. Углы отмечены сдвоенными пилястрами. Чередуются сандрики. Облегчение здания кверху. Ярусы разделены мощным карнизом. Традиционные окна - узкие вытянутые, с мелкой расстекловкой. Внутри помещение хорошо освещено, пилястрам и полуколоннам соответствуют они же в интерьере. Внутри Рубенс, там 2 светная зала, карнизу на фасаде соответствует идущая по периметру галерея, помещение очень хорошо освещено, пилястрам и полуколоннам соответствуют они же в интерьере здания. Принцип четкого соответствия, в отличие от барокко.

Whitehall Palace. Проект перестройки. Согласно чертежам должен был быть огромным. Опирался на европейский опыт, прямоугольник, тяготеющий к квадрату в плане, делится на 3, центральный вход обозначен высокими въездными воротами Gate-house. В плане четко выделена ось и есть круглое здание- театр. Фасады очень вытянуты, огромная протяженность, чтобы побороть монотонность Иниго сочетает 3х и 2х этажные блоки, чередует разные ордера. Проект учрежден не был из-за недостатка средств в казне.

Собор Павла. Проект перестройки старого собора. В целом готика, Джонс предлагает пристроить большой коринфский портик. Здесь впервые сочетают средневековый собор, высокие башни и классический портик, но затем это станет весьма распространенным. Должна была еще быть рустовка по всему фасаду. Собор сгорел в огне Великого пожара.

Queen’s House. Строительство параллельно с Банкетным домом, средства ограничены, поэтому проект заморожен до 30х годов. План Н-образный, соединенные мостиком части, обыгран план Поджо а Кайяно. Южный парковый фасад увенчан ионической лоджией на уровне второго этажа. Невысокий рустованный цоколь (но руст до 2эт), выражено облегчение к верху. Пропорции более вытянутые по горизонтали, широкая расстановка окон и колонн. Небольшая раскреповка в центральной части здания, венчает все та же балюстрада. Декора меньше, на первом этаже не сандрики, а замковые камни. Обилие каминных труб. Перепад высот, отсюда тераса, к которой ведет лестница (возможно, элементы маньеризма). На боковых фасадах центр выделен полукруглыми окнами. Мода на паладианские дома не учитывала особенностей климата, дом получается сырым и холодным из-за протяжённых анфилад, обилия окон и наличия лоджий. Но красиво, конечно.

Гравюры (ибо больше ничего не сохранилось). Застройка кварталов Lincoln’s fields , Covent Garden и Somerset House Первая попытка придать регулярность Лондону. Джонс предлагает четкую схему фасадной композиции: рустованный цоколь, прорезанный аркадой, следующий уровень - пьяно нобиле и за ним аттиковый, объединенные большим ордером.

Церковь Павла, 1630е. Ковен Гарден, не похожа на церковь (самый добротный амбар). Англия недавно встала на путь протестантизма, не было канона протестантского храма. А ля храм в антах, подчеркнуто тяжелый карниз на тосканском ордере. Декоративный рисунок стропил задает ритм композиции. Тяжелый фронтон и фактически не разработанный антаблемент. Сдержанно, аскетично и крупномасштабно.

**Кристофер Рен, 1632-1723г**. Учился в Оксфорде, остался преподавать как профессор астрономии, еще инженер математик, отсюда интерес к архитектуре, которой занялся в 1653. Был во Франции в 1665, неизвестно, был ли в Италии, но опирался на итальянские памятники. Взлет карьеры связан с Великим пожаром 1666, когда Рен был назначен на все ключевые градостроительные должности. 80е и 90е период угасания. Очень плодовитый архитектор. Заложил типологию для многих построек, интересное стилистическое развитие от ренессанса и маньеризма к совершенно барочным вещам (Гринвический госпиталь, собор Павла). Англия оказывается не отстающей от континента, а идет в ногу со временем и эпохой.

Шелдонский театр в Оксфорде. План буквой U. Говорят об ориентации на античность и театр Марцелла, но в целом, больше напоминает барочные театры. Как итальянское палаццо, но без основного этажа, есть цоколь и аттик, а пьяно нобиле как бы нет. Венчает это все балюстрада. Картуши, гирлянды и маскароны вместо замковых камней (маньеристчные элементы). Южный фасад ориентирован на барочные храмы, сильный выступающий карниз. Раскрепованные в центральной части, полуколонны, а наверху пилястры. Но юто как бы наложенный портик. Венчает треугольный фронтон, который как бы наложен на меньший треугольный фронтон (как в Венеции), получается почти ровный общий треугольник. Интересна несвязанность двух фасадов. Внутри большой двухсветный зал, верхний ярус поддерживается стройными коринфскими колоннами. Мыслит как барочный арх-р.

Капелла Пемброк-колледжа в Кембридже. Узкое, вытянутое помещение, хорошо освещено. Фасад украшен фронтоном, обильно заполненным скульптурой. Коринфские пилястры, между ними вытянутые ниши, фасад лаконичен.

Проект собора Павла, 1675-1708. Параллельно предполагалось перестройка Лондона вообще и приходских церквей, но лишь проект собора был воплощен. Он должен был стать доминантой. Проблема: следовать традиции и в тоже время, поразить современников и не быть похожим на католические. Проблема подкупольного пространства - должна быть хорошая слышимость, для протестантов важна проповедь. Были мысли вообще сделать центрическим. В итоге: план - классический латинский крест, но очень расширенная центральная ячейка и большой трансепт. Притвор расширен и почти равен трансепту, также он довольно глубокий. **1**. В первом проекте Рена план греческий крест, приближается к центрическому. Но такая планировка неудобно и проект дорогостоящий. Купол должен был держатся на мощных столбах. Кроме идей ренессанса мог использовать идеи Мансара. Но решили не рисковать. **2**. В альтернативном проекте отказывался от идеи купола, предложил воспроизвести старый собор, базиликальный план, большой портик как у Иниго и совсем небольшой купол со шпилем. Проект традиционный, и в тоже время очень не похож на католическую Европу. Традиционную базиликальную схему "одел" в классический фасад. Запад: эффектный экран, мыслит фасадами-картинами как барочный архитектор. 2эт портик, 2-башенный фасад. Портик: 6к пар композитных внизу и 4к пары вверху, увенчано се массивным фронтоном, который практически скрывает купол. Использует не только спаренные пилястры, но и раскреповки, отсюда целые пучки пилястр. Практически не оставляет пустого пространства. Мощный руст. Апогей барочности в башнях, раскрепованные по 4 сторонам. Многоярусные фонарики их венчают. Декор разномасштабен. На всех фасадах перегруз раскреповкой. Купол: отлично виден с северного и южного фасада, 3 оболочки (нижняя полусферическая). Не хотели быть похожи на Рим, но с Петром соревнуются. Построили большой купол – надо изменить арки, утяжелить опоры и стены, в результате 8 неравных арок. На боковом фасаде много ниш, декора. Балюстрада появилась в н18в, без ведома Рена. Проект 1666 сгорел храм, через 10 лет начали новый и до н18в. В интерьере тяжелые опоры, несущие купол, довольно много декора, роспись н18в (Торнхил). Тяжелые кессонированные своды, но много окон и света, нет тяжеловесности. В ходе работы над проектом выполнил модель, попытка сделать центрический проект.

Анны и Агнессы. Приходская церковь, Рен возглавлял комиссию, создал эталон англиканской церкви. Как как правило 1-3н базилика, с максимальным расширением центра, много широких окон, в плотной городской застройке. Здесь крестообраная форма (это редко) – центрическая. Барочные элементы, но не римские, а какие-нибудь переферийные. Большие валюты, руст, фиксирующий углы. Обязательный фонарик венчает башню/ купол. На фасаде очень скромная, от барокко только сложные изломы и руст. Внутри купол на 4х тонких колонках (как будто Византия). Северный вариант барокко.

Мартина. Приходская, более высотная, вписывается в фасаду, на красной линии улицы. Сочетается типичный шпиль и большие волюты.

Бена. Традиционный кирпич+ белый камень, окна-люкарны. Чем то похоже на Приоратский дворец в Гатчине (тоже корпус и рядом башня-колокольня).

St.Mary Aldermary. Использует готический веерный свод. Но в основе классические пропорции и полуциркульную арку, а не стрельчатую. Долго жил в готическом Оксфорде, к готике противоречивое отношение, но она его интересует как инженера.

Стефана Walbrook. Купольная. Но он деревянный, весит мало. Опоры не нужны (опять использует тонкие колонки). Светлый и целостный интерьер. Может читаться и как центрический, или как базиликальный с расширенной центральной части.

Библиотека Trinity колледжа в Cambridge. Первоначально хотел круг, вписанный в квадрат (а ля Ротонда). В итоге, а ля палаццо. Очень занудный ритм по протяженному фасаду.2эт, нижний – открытые аркады, он ниже, на верху полуциркульные высокие окна.

Госпиталь в Челси. П- образный план, темный кирпич, протяженные фасады без ордерного оформления, но акценты портиками. Выделены цветом, белокаменные они читаются на фоне темной стены. 3р один и тот же мотив, симметричная композиция. В центральном портике сдвоенная колоннада. Масшатбное сопоставление ордера в галерее 1 яруса и центрального портика, то, что очень любил Рен.

Christ church and Tom's tower . На фасаде довольно много готических элементов.

Хемптон-court. Сохранились еще тюдоровские части эпохи Генриха 8. Но Реном сделал много. Идея переплюнуть Версаль. Выполнен в кирпиче, а отдельные элементы в камне. Внутри фонтанный двор. Сложность, прихотливость силуэта. Интересен мотив сквозной аркады, обрамляющей двор. Форма окон традиционная. Низ рустова, дальше красная штукатурка: ярус традиционные окна и овальные над ними и ярус чердака.

Госпиталь в Гринвиче (совместно с Николасом Хоксмуром). Мыслит фасадными картинами. Сложное пространственное решение. Все подводит нас к Куинз-хаус на заднем плане. Законы перспективы. Характерные черты: спаренные колонны, балюстрада, сложные раскрепованные башни, высокие купола.

**Джон Ванбру (1664-1726).** Был во Франции шпионом, попался, сидел в Бастилии. Сочинил пьесу (успех), попал в элиту. До 40л был знаменит пьесами, в 40 проснулся интерес к архитектуре.

Касл-Ховард в Йоркшире**.** Берется за поместье, не учившись на арх-ра. Все ждали провала. Центральный блок увенчан куполом. Гигантский ордер не только в портике, но и в пилястрах. Мотив пилястр повторяется и в служебных корпусах. Вся поверхность стены рустована, множество раскреповок и в антаблементе фасада, и в куполе. Обилие декора, вазоны, скульптура. Чувствуется интерес к континентальной барочной архитектуре.

Бленхеймский дворец, Оксфордшир**.** Резиденция герцога Мальборо. Он полководец, дом - памятник воинской славы. Строительство затянулось, Мальборо умер раньше. План: П-образный (но за счет барочности, не прямая сторона, а закругление по центру во внутрь), от концов по сторонам еще два каре с анфиладами, большой курдонер. Парадный фасад – классический портик, ордерная тема здесь наиболее сильна. Камень вместо кирпича (это редко). Очевидная атектоничность, массивные декоративные завершения башен, за портиком – ещё один разорванный фронтон, колоннады разных ритмов, ордеров и пропорций расположены под разными углами друг к другу. Активно используется руст (сплошной), мощные вынесенный карнизы с акцентированными машикулями, сдвоенные пилястры. Кровлю здания венчает перевернутая вниз головой французская лилия. Со стороны парка зАмковая структура, двухбашенный фасад (по центру экседра-эркер на все три этажа), мало ордера. Огромный комплекс, который по своим масштабам может соперничать с английскими дворцами. Скорее не устройство жилища, а памятник английским победам, рассчитано на королевский визит. Не отдельные барочные элементы, а барочное мышление. Семья жила в одном из боковых компартиментов.

**Николас Хоксмур, 1661-1736**. Работал совместно с Реном и Вэнброу, много им помогал. После смерти Рена стал главным архитектором Вестминстерского аббатства, по его проекту построены западные башни. В 1711 назначен в комиссию по строительству 50 новых церквей, спроектировал 4: Анны, Лаймхаус; Георгия-на Востоке; Христа, Спайтэлфилдс; Марии Вулнос. У него довольно устойчива средневековая традиция.

**75. Английская архитектура XVIII века (палладианство + неоготика + неоклассицизм)**

**Палладианство**: это новые тенденции в английской архитектуре, 1п 18в ориентирована на классику, ключевое – издание «Британского Витрувия» (книга образцов), 1й том в 1715. 100 гравюр наиболее известных британских зданий в классическом вкусе. Акт саморекламы (Уонстет хаус). Обращение к Палладио резкое, из-за переводных изданий и дискуссий об испорченности архитектуры и необходимости обращения к классике. 1715г – время, когда кончились воины, мир и стабильность, надо восстанавливать и перестраивать свои усадьбы. 1718г – иконография «Рустикус» по устройству парков. Плюс, ряд литературы – перевод Дюбуа 4 книг Палладио и другие палладианские издания, которые подготавливают развитие палладианское развитие архитектуры. К сер18в поколение архитекторов уходит, палладианство приобретает массовый характер, но падает качество, зато оно сыграло большую роль в градостроительстве.

**Колин Кэмпбелл**. Палладианец, но не копировал Палладио, это опосредованное влияние через Иниго Джонса. Заимствуют прямо лишь окна, как в палаццо Сиена. За 10 лет (1715-1725) создал прототипы для палладианских зданий на многие дестилетий. **1**) большой усадебный дом, будут сохранять планировочные принципы более раннего периода, **2**)английский загородный дом. Были и прямые копирования, чаще всего – вилла Ротонда. Отличие усадебного дома от виллы. Первое- масштаб. Уонстед и Хоутон - родовые гнезда. Крупные.

Уонстед Хаус, Эссекс, 1717-1720г,(05), не сохранился. Рос постепенно, сначала идея построить только центральную часть, затем оказалось, что службы девать некуда, в результате чего построили боковые компартименты. 2эт центральный блок, боковые части ниже. Но все стоит на массивном рустованном цоколе, тогда получается 2 и 3эт (но центр просто выше, маленькие чердачные окна или для 2го света). Крылья фланкировались 2мя башнями (там на 1яр серлиано). К парадным помещениям второго этажа ведет лестница (спуск с 2ст, поворот на 90), шестиколонный портик гигантского ордера (в менее богатых четыре гигантские пилястры). Минимум декора: баллюстрада, сандрики над окнами. Не боится гладкой плоскости стены. Массивный фронтон, там ленты, над ним 3 скульптуры, плюс балюстрада и вазоны (над центром скульптуры). Стал примером для подражания. Первые палладианские дома для состоятельных заказчиков, этот для Ричарда Чайлда. Типология большого палладианского усадебного дома.

Прайор парк в Бате. Соперничает с Уонстедом. Использовал особенности местности (стоит на перепаде высот – эффектная центральная лестница). Служебные корпуса под углом к центральному объему, соединяет 1эт рустованая галерея, у нее мягкий поворот). В сад 6в портик в римском духе (сильно выдвинут), на стенах нет декора, по бокам дома серлиано. В саду над ручьем мост со сложным античным нагромождением.

Хаутон Холл. Каре, с башнями ризалитами по углам (сложное купольное завершение), замковый характер (традиционнее и архаичнее), нет горизонтальной вытянутости, но и палладианские элементы, 4к портик (но он наложен, полуколонны), в башнях серлиана, от центра расходятся 2 лестницы. Руст на уровне цоколя и вокруг окон.

Завершение башнями по 4 углам еще с эпохи Елизаветы.

Мирворт (графство Кент). Аллюзия на виллу Ротонду, только в разы крупнее. Аттиковый этаж выше, крыша выше – виднее, купол не сферический, а стрела подъема высокая, но узкий (смотрится несуразно).

Чизик Хаус, **лорд Берлингтон**. Это вилла, она меньше, на Темзе. Он архитектор дилетант. Эта земля недалеко от Лондона, типа дач. Не нужно делать большое здание, миниатюрная вилла Ротонда. Очень изыскано с точки зрения чистоты графики архитектурной детали. Кристально ясный план, которых легко читается при просмотре фасада. Центральный октогональный зал, вокруг которой сквозная анфилада. Купольный зал, купол полусферический, но видел 8уг барабан, там термально окно. Сложная многомаршевая лестница, по бокам по 4 возвышения (как каминные трубы). Комнаты террасные по форме, основан на принципе контрастной планировки (каждая новая комната разнится и своей конфигурацией, как и во французских отелях), эффект неожиданности. Термальное окно – любимый элемент. Шестиколонный коринфский портик, гладкие стены, прорезанные окнами с треугольным сандриком. Мотив с трехчастным венецианском окном на боковом фасаде. В апсиду с кессонированным сводом эффектно вписан карниз. Нет перегруженности пластикой в интерьере, сдержанность становится синонимом правильного вкуса. Внимание к графической красоте деталей.

Йорк, здание Ассамблеи, 1730, **Берлингтон**. Демонстрирует изрядное образование. Воспроизводит египетский зал Витрувия из книги Палладио. Напоминает реконструкцию римским терм с сплошным рядом коринфских колонн с двух сторон.

**Уильям Кент, 1684-1748**. Из низов, талантливый художник-самоучка, которого отправили в Италию учиться живописи, отец английского садоводства. В Риме познакомился с Берлингтоном. Пик творческой деятельности на 30е. Английская вилла отличается масштабом (большие ориентированы на узкий круг заказчиков). Более компактный вариант разработки палладианства. Заказчики: аристократы (имели и большие усадебные дома, но надо было построить рядом со столицей небольшой дом), провинциальное дворянство (распространение палладианства как мода), коммерсанты, деловые люди (есть капитал, могут что-то построить). Термин условен, архитектура Палладио лишь 1 из источников, другие – античность, Витрувий, Джонс и его интерпретации. Берутся план, пропорции, рустовка отдельные детали. Интерьерное оформление воспринимается через призму арх-ры Джонса.

Усадьба Холкхэм холл, 1734. Башни непосредственно примыкают к основному объему, глубокий 6к портик на рустованном цоколе, окна разной конфигурации. Дом очень большой, переходы соединяют здание с примыкающими с 4 сторон павильонами (каждая пристройка размером с дом). Тип большого усадебного дома. Детали очень акцентированы – ясность и отчетливость в каждой детали. 1 из наиболее ярких проектов. С паркового фасада – плоские ниши, туда вписываются венецианские окна. Злоупотребляет различными проемами. Средневековье и классика.

Марвинг Хилл лорда Тенбора, **Роджер Морис**. - На одного человека (расстался с женой, должен обеспечить ей дом), 3эт. Вдохновитель проекта сам лорд. Базовый объем, тема руста в цоколе в оформлении входной двери. 4 ионические пилястры с рустованным цоколем на главном фасаде. В интерьерах больше маньеристичности. В очень скромном масштабе проигрываются все палладианские темы. Арх-ра позволяет строить от скромных особняков до гигантских родовых гнезд. Не родовое гнездо.

**Бат**. Курортный город, туда чаще ездили играть, а не лечиться. Блестящий пример общественного палладианства. С 1727г начинается строительство. Строительство ведут Джон Вуд старший и младший (отец и сын), у них идея отстроить город в духе римской античности, в комплексе форум, лицей, гимнасиум. Квинтс сквер (24). Нет ничего нового, 1эт руст, 2+3эт объединены коринфским гиганстким ордером. Чередование лучкового и треугольного сандрика. Получается гигантский фасад, за которым будет несколько владельцев – террасный дом. У каждого своя секция, единообразность фасадной структуры. Цирк. «Колизей, вывернутый наизнанку». 3эт, ярусы разделены, спаренные колонны (ордер облегчается, окна, каминные трубы). Скорее всего, ориентировался на рисунок Аниго Джонса, где было изображение первоначально вида Стоунхенджа. Влияние и французского классицизма. Расходится трехлучевая структура. С высоты птичьего полета круг, от него 3 луча (оформляются такими же зданиями), 1 луч приводит к королевскому полумесяцу. Королевский полумесяц, 1767-1775. Полуэллиптический блок, около 30 владельцев. На цоколе колонны гигантского ионического ордера. Использует крупный масштаб, который придает большую монументальность. За 1п 18в из провинциального города превратился чуть ли не во второй по значению. Застраивается с великолепием, соблюдение регулярной постройки (повторение идей Аниго Джонса).

**Неоготика**: параллельно возникает интерес к национальным корням, в 18в апогей. Николаус Хоксмоут еще в 17в выполнил церковь в Оксфорде. Пытается вписать в контекст средневековой застройки. В усадебной архитектуре черты замковой. Вэнброу в своей усадьбе избегает готических элементов, но он играет в замковые формы. Архитектурная теория : Рен пытался в своих трактатах вписать готические элементы в ордерные. Кент "Готическая архитектура, улучшенная правилами и законами". В 50е начинается период более серьезного увлечения готикой. Неоготика появилась раньше, чем в остальной Европе. Вначале готические только маленькие детали, которые просто создают образ: Собственный дом Бернброу (автор Бленхэйма). Тема замка. Нет ни одного готического элемента, хоть его называют предшественником неоготического стиля, но проигрывается замковая тема. Здание Олсоулс, граф Сокрсмоу. Готические элементы лишь вимперги. Есть и иная тенденция – готвик (gotwick). Готические увлечения. В 1п 18в попытки приспособить готику под современные нужды. Пытались подогнать готическую архитектуру под современную структуру (сделать антаблемент). 1707 – основано общество антиквариев – исследование памятников английского Средневековья.

**Андерсон Миллер.** Архитектор-дилетант, 1753-1755 – помогает Тайботу в перестройке его родового гнезда. Обыгрывает средневековое прошлое дома и активно применяет ряд готических деталей (роза, стрельчатые проемы, лестница в средневековом вкусе). Экстравагантность, так как делается весь ансамбль.

**Хорес Уолполл,** Строуберри хилл. Готический стиль позволяет создать асимметричную композицию, которая позволяет избежать построения лишних помещений. Но здесь и готика, и романика. Было каменным, сейчас побелено (романская мощная башня с машикулями). Меняются архитекторы – лишь технические исполнители его идей. Идеи создавали комитет друзей и он. Был и литератором, один из первых черных романов. Зубчатое завершение придает явно асимметричный характер, стрельчатые проемы, квадрифоли. Внутреннее оформление – веерные своды, очень удобный и комфортный рокайльный особнячок, квазиготика нисколько не мешает. Библиотека – вписывает в стрельчатые арки книжные шкафы, камин – как в вестминстерском аббатсве одно из надгробий (продолжение будет и в эпоху романтизма и в викторианскую эпоху).

**Неоклассицизм**: Возникает проблема разнесения неоклассицизма и неопалладианства. В одно и то же столетие, сложно провести границу. Палладианство – направление сугубо национальное. Английский неоклассицизм – интернационален. Для него характерно историческое понимание античности (отделяется и от средневековья, и от ренессанса). Видится как одна из эпох, но перестает видится как цельное явление, что связано с развитие археологии и открытием памятников, усложнением представлений об античности. 2п 18в очень уж активные путешественники, расширяет представление об античном наследии. Активно вовлечены в международную художественную жизнь, участвуют в конкурсах в Риме. Представители: Уильям Чемберс и братья Адамы.

**Уильям Чемберс, 1723-1796.** Главный архитектор королевства. Завален монаршими проектами, сын купца, много путешествовал. Братья Адамы оккупируют частное строительство. Чемберс был во Франции и Италии. В 1750е оседает в Англии, быстро добивается успехов (сначала архитектор при наследнике).

Сомерсет Хаус, Лондон. В плане квадрат со внутренними дворами по бокам. Фасады: рустованный цоколь и 2 этажа, объединенные колоссальным ордером. Внушительность – руст на уровне 3эт, ракреповка с 4к лоджией, обилие скульптуры, купол с флагштоком, венчающий композицию. Обилие фасадов, проявляет фантазию, чтобы разнообразить композицию. Использует балюстраду, мотив большого ордера на боковых компартиментах, выполнен в виде полуколонн, картуши, люкарны (элементы барочной архитектуры). У входов в арку вписываются две колонны, поддерживающие антаблемент, над которым располагается люкарна (собор Павла). Палладианская схема, цоколь рустованный, основной этаж и аттик. Схему обогащает декоративными элементами, руст по всему фасаду, но облегчается. Это представительное правительственное учреждение. С обратной стороны сильно выступающие ризалиты. Представительно и грамотно, но довольно скучно, эклектично.

**Роберт Адам**. Всего 5 братьев Адамов, у них фирма. Не следует слепо античным образцам. «Стиль братьев Адамов» - палладианская традиция (ветвь Берлингтона и Хемптона, английская вилла): фасадный облик, разнообразие силуэтов, оконных проемов разной конфигурации, что создаст движение. + частная французская арх-ра: компактная планировка, комнаты разных конфигураций + новые археологические памятники: интерес к античному интерьеру + маньеристический тип ренессансной архитектуры (приемы оформления интерьеров часто заимствует, гротески виллы Мадамо). Античная деталь перестает быть постоянной величиной. Пропорции колонны зависят от их расположения, правила заменяются интуицией. В основном, стиль интерьеров. Редко строят здания целиком, скорее перестраивают, оформляют интерьеры. Очень своеобразный стиль. В середине 70-х резко выходит из моды. Единичная фигура, которая не имеет продолжения, был супер популярен – быстро приелся, стали называть пряничным стилем (плюс очень дорогие материалы). Ему важно передать впечатлние движения, живописность композиции. Первый дизайнер, в этом опережает свое время. В 1768 купили участок на Темзе, хотели построить фешенебельный квартал, провалились – поехали в Шотландию.

Сайд хаус, 1762. Перепланирует. По 4 сторонам анфилады, контрастные по конфигурации. Большой дом, часто солидные заказчики. Скучный несколько снаружи (а ля готик, 3эт, 4 башни, машикули и никаких внешних украшений). Внутри – апсида с кессонированным завершением, узкое длинное помещение, которое используется под коллекцию аттиков и слепков. Обилие орнаментов, гротески потолка, оформление антаблементов, колонны с орнаментом, ниши не остаются пустыми. Большое значение имеют цветовые сочетания.

Кидлстон, 1771. Квадратный основной корпус, 4 дополнительных, соединены вогнутыми галереями (такое есть во

Франции). Портик, огромный холл, который оформлен настоящими колоннами, салон (сложная овальная форма с выступающими компартименатми). С обратной стороны – мотив триумфальной арки, 4к, на которых аттик, статуи, на уровне второго этажа проигрывается мотив 3пр арки; здесь сложная лестница, спуск с дух сторон на встречу друг другу выгибается. Лестница парадной стороны тоже многомаршевая, но геометрична. Внутри – вестибюль со сложнейшими паркетами, гротесковой росписи в техники гризайль на потолке. Внутри 12 аутентичных античных колонны.

Остерли парк. Несколько скучен по структуре, 4 башни по углам, большой шестиколонный портик при главном входе, но он открывает проход во внутренний двор (просто приставленные пропилеи); красно кирпичное здание. Декор главного фасада кардинально отличается от паркового (не открытый портик, закрытая стена с треугольным завершением). В интерьере – кессонированные своды, наборные полы, артикулированная пилястрами стены, проемы между которыми он практически не оставляет пустыми.

**Парк**: "Иконография рустика" Свитзера - как Британский витрувий для арх-ры. Литература сильно повлияла, в ней критиковали регулярные парки. Развитие сезонной поэзии - Вензорский лес (1713 году), смысл в том, что описывается какое-то место в разные времена года.

**Уильям Кент.** Его парк переходный. Появляются элементы иррегулярности. Водоемы становятся нерегулярными, никакой стрижки деревьев, не прямые дорожки (для колясок одно, для ходьбы другое). Прием - сад оканчивался рвом, а не стеной - зрительно расширялось. У Кента еще были цветники, скульптура и малые арх формы, но потом от них откажутся. Проблема Кента в том, что он мало понимал в растениях. Был художник- парк как ряд картин. Принцип сюрпризности , разнообразия и скрывания границ - в основе парка Апогей стиля - Кэйпабилити Браун . Убирает скульптуру, оставляет газон, криволинейные очертания водоемов и дорог. Но потом это надоело – идею предлагать зрителям развлечения пропагандировал Чемберс. Идеальной считался пересеченный ландшафт( холмы, речка), если этого не было- создавалось искусственно (Парк Стоу). Феномен украшенной фермы – парк перешел в низкие круги.

**76. У. Хогарт.**

С живописью в Англии довольно плохо, ярких мастеров не было, Академии своей тоже (появится только во 2п 18в по инициативе РЕйнольдса ), до этого художественное образование – подмастерье, перенимание навыков. Был и еще 1 путь – частные школы, «академии», по сути художественные школы.

**Хогарт, 1697-1764г**. Во многих работах воспитательные цели, открыл новые жанры в живописи и графике. Из семьи сельского учителя латыни, бедность – переехали в Лондон (отец типографский корректор), отец хотел открыть кафе, где все бы общались только на латыни – крах, долговая тюрьма, Хогарт приступил к учебе позже сразу способности к рисованию. В 1713 не закончив началку, стал учеником гравера по серебру (Элис Гэмбл), тут познакомился с рококо. Учился в Академии переулка св Мартина (граф Лоо, француз, тоже его учитель). Поэтому у него множество заимствований из искусства континентального, прежде всего, французского. Он был во Франции мало, его заподозрили в шпионаже и выдворили из страны. Мальчиком он застал окончание работ по строительству собора святого Павла, соответственно, его надо расписывать. Впервые это поручили англичанину, Торнхилу, а не итальянцу. Еще в это время в Лондоне появляется Ватто, тут были проданы его картины, соответственно, появились гравюры. В гравюрах Хогарта очень важна роль надписи, их много (монументы, пьедесталы, вывески на домах… ). Много литерок (?), в основном, это аллегории пороков и добродетелей. Академию забросил, с 1724 учился школе Торнхилла; в 1720-30е научился книжной иллюстрации (1726 иллюстрация антипуританской поэмы Хадибрас Батлера). 1757 – Георг 2 назначает Хогарта главным живописцем вместо Торнхилла.

Замысел Компании Южных морей, 1720. Открыл свою маленькую гравировальную мастерскую. У Калло заимствует идею карусели, представители всех слоев общества помещаются по контрасту. Есть, например, азартная игра, маленькая группа, а играют представители трех конфессий. В общем, для него характерна информационная насыщенность, нет лишних деталей. Это сатира о крахе акций.

Маскарады и оперы, 1720. Опять на злобу дня, здесь он заступился за английских актеров, он был человеком театра. Его возмущало, что иностранные труппы получают больше (огромный патриот). Основная тема – вся гадость идет из Франции, из континента, он практически ксенофоб. Здесь он еще посмеялся над Кентом – на здании фронтон, на верху Кент, а у его ног Микеланджело и Рафаэль. Опыт иллюстрирования дал ему возможность создать цикл, повествование.

Опера нищего, 1728. Первая живопись. Это по спектаклю, балладной опере, по пьесе Гея Опера нищего. Пьеса имела бешеный успех, хотя история банальная, в центре Макхит (?) – разбойник, многоженец, обманщик и тд (подразумевается провительство). Но здесь были намеки на Роберта Оуквела, был взяточником и казнокрадом. У Хогарта финал. Впервые здесь появился жанр, который получит популярность – запечатление театральных сцен, а не просто иллюстрация (тоже типично английское). Зрители сидят на сцене (там самые престижные места), они активны, тогда допускалось, чтобы актеры и зрители вошли в диалог. Именно с этой работы он становится популярным. В этот же момент, он обзавелся семьей, женился на дочери Торнхилла (похитил ее, с Торнхиллом помирился только когда стал богат). У Торнхилла была большая коллекция старых мастеров. Свадьба – жена – нужны деньги – стал заниматься портретированием. Он работал и в жанре разговорного портрета, тоже чисто английского. В 1728г он работал много, но качество страдало (сам сказал, что начал рисовать салонные небольшие картинки, были новинкой – спрос).

Спящая паства. Очень бегло, свободно, легко. Тончайший колорит, способен работать в эскизной манере, вообще мог работать в различных (некоторые его работы очень сухи). Уже в это время появляется идея обратиться к современным нравственным сюжетам.

История шлюхи (Путь шлюхи), 1732г. Его первая серия гравюр. Была книга Путь паломника, он все перевернул. Серия из 6 картин, остались только гравюры, живопись не дошла. Мери Хекебаут (?), была реальная девушка и история, ее звали Кетрин. Его герои всегда связаны с реальностью, если не реальны. Девушка приезжает в город, еще не успев распаковать вещи, попадает в лапы сводни – ее путь предопределен. С одной стороны хрупкая тонкая девушка, с другой – расплывшаяся сводня. Есть переворачивание –намек на встречу Марии и Елизаветы. Сначала все хорошо, она молода и красива, ей находят богатого покровителя, но она с ним ссорится. Все из-за того, что покровитель застал ее с любовником, которого пытается спрятать служанка. Видно, как важен для Хогарта предметный мир, когда что то плохое – здесь беспорядок. Первая картина встречи по барочному тяжеловесна, симметрична, а вот 2я – больше от рококо, но оно угловатое, неловкое, провинциальное. Дальше настоящие злоключения – она старится, полнеет, клиентура другого рода. Из роскошных апартаментов переезжает на чердак. Вроде она на кровати под балдахином, но он оборванный. Есть и сцена ареста. Здесь характерная для Хогарта тема наказания, причем не просто наказания и прощения, а поругания, бесчестной смерти. Она попадает в тюрьму, там тоже много символов (женщина, натягивающая драные чулки, молот в руках у героини (неумолимость судьбы) и тд). Эта героиня не преступница, она женщина, жертва социальной системы, попавшая в водоворот. Но это не освобождает ее от ответственности. Все заканчивается ее смертью, причем бесчестной. Нравственный непорядок отражается в предметном мире: сын продолжает играть, не понимая, что происходит, товарка сразу пытается что то украсть, врачи продолжают спорить о причине смерти. Последняя картина – поминки, которые превращаются в пир, где все забывают о причине собрания. Серия имела огромный успех, но он столкнулся с проблемой копирования, обратился в Парламент – билль Хогарта (первый в Европе, защищающий авторские права). Там же он понял, что надо делать гравюры с живописных оригиналов.

Карьера мота, 8 картин. Богатый наследник вступает во владение состоянием, сумел его все спустить. Сохранились картины, небольшие. История более долгая и запутанная. Он проматывает свое состояние, потом женится на богатой наследнице и проматывает и ее состояние. Получилось похуже, чем в первой серии. Активно проявляется навящевое морализаторство. Рейквел – главный герой, говорящее имя (тот, кто умеет мотать), приезжает в поместье, там бардак, но первое, что он делает – заказывает себе костюм и выгоняет беременную девушку (она добрая и преданная). Его леве – что то вроде утреннего туалета, но у мужчин – это время просителей. Над головой у героя картины Выбор Париса, здесь этот выбор сопоставляется, он из всех представителей искусства выбирает только телохранителей. Дальше он пошел кутить, тут появляется фигура (женщина, которая натягивает чулки) из Карьере шлюхи. Действие происходит в квартале, который примыкает к площади Ковен Гарден (собор Петра), самый злачный квартал. Он играл и проиграл все состояние – его арестовывают (когда он собирается к королю, а фонарщик проливает на него масло), но тут появляется преданная девушка, которая его выручает (интересный ход, она успешно выходит замуж, становится богатой). Он находит себе невесту – старая, кривая, хромая и горбатая. Он – моральные пороки, она – физические. Брак по расчету, он уже косит глаза на молодую служанку. Есть собачки, символ брака, хотя тот априори не может быть счастливой, у собак соединены ошейники (так было можно). Иногда у Хогарта все грубо, брак сравнивается с собачьей случкой. Дальше он играет, делает ставку и начинается пожар. Его сажают в долговую яму, много его сокамерников, кто-то пишет трактат (тот кто попал в долговую яму, пишет трактат о том, как уменьшить долги нации). Тут опять сравнение характеров, его старуха жена (исхудала, упрекает) и его верная возлюбленная, она приходит с детьми, падает в обморок (это иконография Богоматери). Все заканчивается печально. Он не умирает, все хуже, он попадает в дурку, то есть умирает его разум, опять к нему приходит верная возлюбленная. Она попадает в Бедлам (Вифлеемский госпиталь), на 1 плане обнаженная фигура, повторяет скульптуру сумашедшего дома Лондона. Вокруг него очень много аллегорий его пороков, которые и сводят его с ума. Серия написана по разному: где то сухо и скупо, а где то прекрасные живописные куски. Там, где он пирует в притоне, прекрасная легкая живопись, она соответствует тому, что делают во Франции.

4 времени суток, 1738г. 4 отдельных картинки из городской жизни. В центре не очень молодая дама со служкой, как символ неусыпной добродетели, спешит к ранней службе. Вокруг нее вываливаются парочки из кабаков, театров и тд. Опять нестыковка, она идет к храму, но этот храм имел плохую репутацию, говорили, что там можно найти себе любовника, чем активно и пользовались. Самая интересная – ночная сцена, ночью все должны спать, но именно сейчас разворачивается самая бурная деятельность. Еще Полдень (Англиканская церковь), вечер (на 1 плане муж с женой идут по мосту, у него девочка на руках, ощущение, что у него рога).

Ворота Калле, 1740е. Назвал ее картиной-местью. Поехал во Францию, много ворчал, все не нравилось. Писал это в Калле, его заподозрили в шпионаже. Картина – грубая ксенофобия, опять же плохие француз, хорошие англичане. Хотя у него прекраснейший городской пейзаж.

Последняя ставка дамы, 1759г. Несколько неожиданная для Хогарта. Скорее не сатирическая, а куртуазная. Она проигралась, кавалер, скорее всего, предлагает ей поставить на кон честь, она колеблется.

Портретами начал заниматься в к1720х. Это «разговорный портрет», нечто среднее между групповым и разговорной сценой. Практичные англичане, понимали, что выгоднее. Не обязательно семейные портреты, могли быть члены корпорации, клуба, сцены бракосочетания. Его портреты могут быть на фоне природы, как правило за занятием (Чашка чая, библиотека, рассматривая фолиант и тд). Композиция и пейзаж условны, композиция разбивается на группки.

Император Индий или Дети, представляющие перед публикой императора Индий, 1730е. Это название трагедии. Костюм современный, но у девочек на голове плюмаж (перья). Сцена под углом и на заднем плане, но важнее то, что в зале. Там весь двор, королевская семья. Актеры на сцене застыли, а вот те, кто на первом плане намного живее.

Автопортрет. В парике на нейтральном фоне, с палитрой, вдумчивый взгляд на зрителя.

Портрет в охотничьем костюме с собакой, 1745. Это картина в картине. Атрибуты: Сфифт, Шекспир и Мильтон. Он был бритофил- так подписывает свои статьи. Собачка – знак хобби. Охота.

Портрет Епископа. Парадный, очень барочный, антураж, индивидуальные черты.

Капитан Корн (Хоррен). Его близкий друг, основатель госпиталя найденышей. Сзади колонна, с проеме море и корабли, но высоко. Левая рука что то пишет, в правой снятая перчатка, но получается так, что она указывает на глобус внизу.

Портрет сестры. Овал, нейтральный фон, чуть ниже пояса, яркие живые краски, она чуть сверху.

Семейство Строилд, к1740х В разговорных портретах продолжает развиваться. Компания собралась за чаем, но фигуры живые. В ранних его работах они были стофажными, скованными, а тут жанровая сцена в интерьере. То есть тут разговорный портрет переработан в духе галантного жанра.

Портрет актера Гаррика с женой. Он дружил со многими актерами. Гарик – лучший актер времени, отказался от искусственной декламации, начал говорить естественно. Он вместе с молодой женой, балериной. Она аккуратно пытается выхватить перо и рук мужа, он еще и сам пьесы писал. Композицию он прямо содрал у Ватто, типично французская рокальная вещь.

Брак а ля мод, 1743-1745. Все зло из Франции, французские слова даже в названии. Вопреки хорошей подготовленности, нет успеха. Скорее всего, просто прошло время. Ему с трудом удалось продать живописный оригинал. Потом он станет ограничиваться гравюрами. Тема – брак по расчету, 6 картин, стремительное действие. Первая картина – экспозиция, подписание брачного контракта. Бедный аристократ и богатые купцы. Аристократ держит в руках свиток с фамильным древом, сидит на фоне балдахина (была традиция главе семьи сидеть под балдахином во время важных встреч, в это время она уже вызывала насмешки). Молодые спиной друг к другу, девушка уже кокетничает с поверенным. А не переднем плане опять же скованные собачки. Дальше идет утро молодых, полный бардак. Детали позволят прочесть подоплеку: собачка вытаскивает из кармана графа женское белье, управляющий подходит и приносит счет и уходит, воздев глаза к небу. Дальше интрига, разворачивается стремительно. Здесь ее леве, дамское леве – кокетничение, сидит она, ей завивают волосы, с поверенным она договаривается о свидании. Итальянские артисты изображены на первом плане, Хогарт опять отыгрался на иностранцах. Визит шарлатана – вставная картина: граф, графиня и любовница у доктора, выясняют, кто кого заразил дурной болезнью. Врач сидит в палладианском интерьере, этого Хогарт тоже не любит. Развязка – граф застает любовников, происходит дуэль, любовник вылезает из окна, граф умирает, она перед ним на коленях как Магдалина. Плюс, еще и огласка. Завершение –она опозоренная возвращается домой. Наказание – графиня выпила яда, умирает, к ней подносят дочку, но нам видно, что она заразилась от родителей дурной болезнью. Он здесь возвращается к Карьере шлюхи, они были непорочны, как белый лист, но вот что случилось. Всему веной мода. Трагичная история написана легко и по рокальному непринужденно. У него была идея, сделать в пару к Модному браку Счастливый брак, но ничего не получилось. Сохранился только эскиз, который фигурирует как Свадебный бал, но это не так, на самом деле, Наследник дает бал, когда вступает во владение после траура. Здесь уже стремительные открытые мазки, все подчиняется единому ритму. Здесь как раз эскизность. Так, скорее всего, потому, что он не дописал.

Он очень огорчен провалом серии. Он начинает делать ряд серий без живописного оригинала. Они гораздо проще и по сюжету, и по графике, расчет уже на шир потреб, чтобы всем было понятнее. Это серий – 4 степени жестокости; про Голдчайла и Лентяя (не помню название); Переулок джина (у пьяной женщины ребенок падает с лестницы) и улица Пива (опять все плохо у иностранцев и все хорошо у англичан). В эти годы он выступает и как теоретик (Анализ красоты, там об S-образном изгибе).

Выборы, 1750е. У Свифта, у Филдинга есть работы на эту тему. 4 картины, есть живописный оригинал. Сначала предвыборный банкет, вторая партия идет с демонстрацией. Великолепная выписанность, можно даже прочесть лозунги. Много гротесков, подобных Брейгелю. Он похож на социальную сатиру Свифта. И переевшие, и перепившие, и подкуп, есть все. Дальше более идеалистическая картина. Персонаж флиртует с дамой, но он явно хочет, чтобы женщины повлияли на мужей. Фермер-простачок подсчитывает сумму взяток, которые ему подсовывают представители обеих партий. Дальше день голосования, голосуют все – умолишенные, паралитики. Любимый прием – идет толпа, и тут все заступорилось: голосует ветеран, надо было положить руку на библию и поклясться, так вот у ветерана протез, юристы спорят, действительна ли клятва. Есть перевернутая карета, а кучера играют в карты – это государство, на которое наплевать правителям. Дальше чествование победителя. Летит птица, обычно это орел, а тут гусь. Трех частное окно – там уже давно пируют представители партий, которые разделили голоса. В центре картины бегущее стадо свиней. Итог – абсолютно обезумевший мир. Это редчайший пример политической сатиры Хогарта.

Портрет. Очень интересный, может быть это рекламный щит его мастерской. Это редкий пример позитивных образов, для Хогарта это не типично. 6 голов, 3 женщины, все сумрачно, потрясающая живопись.

Суд. Судьи сонные, грустные, бездуховные. Это три стали сна. В 19в будут прекрасные сатиры на суд.

Девушка с креветками. Это преддверие импрессионизма. Живое блистание ее глаз, интенсивные цвета и в тенях, и в рефлексах.

**77. Гейнсборо**

**Томас Гейнсборо**, 1727-1788г. Младший (9й) ребенок в семье торговца сукном, с детства увлекался лепкой фигур и рисованием, в 13л родители отпустили его в Лондон (мог видеть голландскую живопись). Там поселился у серебряных дел мастера, стал посещать уроки Гюбера Франсуа Гравело (академия Мартина), в 1ю очередь интересуется пейзажами. С 1745г собственная мастерская. Рейнолдс и Гейнсборо в равной степени важные художники, в чем то соперники. Вместе с группой художников расписывает детский приют (надо было нарисовать 1 из 8 госпиталей), его Чартерхаус признают лучшим, почет и уважение, но нет заказов. Он в 1748 возвращается в Садбери, там умирает его отец и рождается старшая дочь. Там же пишет портрет четы Эндрюс, где соединяет пейзаж и портрет (тк пейзажи не доходны). Ок1750 переезжает в Ипсвич, стал членом Музыкального клуба. Основной доход от портретов, старался следовать Хогарту (непосредственность восприятия модели). В этот период н анего заметно влияние голландца Яна Винсантса (пейзажи) – обобщенная трактовка почвы, срубленые деревья, широко написанная листва. 1759-1774 – переезжает в Бат, у него уже слава портретиста, а там 2 сестры. Здесь количество заказов превышало его возможности, даже заболел от переутомления, там же познакомился с работами Ван Дэйка и Рубенса. В 1768 Рейнолдс пригласил Гейнсборо стать 1 из 36 основателей Королевской Академии. 1774-1788 – Лондон, это время под знаком соперничества с Рейнолдсом. Соединяет скромный реализм голландского пейзажа, скурпулезность передачи увиденного и французскую легкость с криволинейным пространством. После знакомства с пейзажами Рубенса его манера свободнее (у того широкий ритм, сложные композиции, драматические световые эффекты), более беглая, красочный слой жиже и текучее. Он 1 из зачинателей романтизма в пейзаже.

Бультерьер Барни, 1746. Ученическая работа, ничем не римечательна. Такие вещи часто заказывала знать, чтобы запечатлеть своего питомца. Но для него это 1я и единственная картина охотничьего жанра. Собака на фоне пейзажа.

Лес. Любит пейзаж, ориентация не на классическую традицию пейзажа, а на северную. Под влиянием Рейнолдса, это вольная интерпретация Леса Лейтера из Лувра (знал по гравюрам). Не отражает определенного места, это просто пейзаж. Композицию всегда строил в мастерской. Реальность и физическая рассчитанность художника мало волновала. Мягкий, теплый охристый колорит.

Автопортрет с женой. После возвращения из Лондона. Похоже на ранние работы, пейзаж вроде и условный, но вроде и реальное поместье, за ним часть моноптера. Фигуры органичны в пространстве, все дышит молодостью и красотой (может это свадебный портрет), естественная среда и атмосфера. Герои объединены условным жестом, но есть и традиции разговорного портрета (девушка смотрит на нас, он показывает на нее).

Автопортрет с женой и дочерью. Здесь более застылые фигуры, сухой пейзаж, ребенок – маленький взрослый

Свадебный портрет супругов Эндрюс. Одна из самых известных. Похожа на предыдущие работы, но это уже переход к другому уровню. Фон уже не театральный задник, а реальный пейзаж, фигуры находятся в нем. Гармоничные тени, естественные пятна. Люди уже не кукольные. Она сидит на скамейке, он стоит рядом с ружьем и собакой. Природа написана более обще, есть отдельные прорисовки (колосья хлеба).

**Ипсвич**: сюда переезжает ок1750, среднепоместные дворяне заказчики.

Портрет Ульяма Уолстена, 1758г. Не социальная характеристика, а за хобби (музык, в руках флейта), друг Гейнсоборо по Музыкальному клубу. Стилистика рококо: живой поворот фигуры, жест, поза. Камерный характер, несмотря на парадные атрибуты. Гораздо более свободная поза, разворот фигуры, профессионально написаны руки. Он сидит, смотрит не на зрителя – то есть он закручивается. В колорите много красных оттенков.

Еще: здесь написал ок80 портретов, но у него мало фантазии – часто повторял позы и композицию.

Джон К. Любимая тема охоты, без оружия, но с собакой, на природе. Он сидит – горизонтальный формат, развалился даже, собака будто побуждает его к действию. Фигура крупная, если встанет – не впишется в раму.

Химли Ллойд с сестрой. Появляются детские портреты, но это юноша и девушка. Очень вытянутые фигуры, написаны как супруги, вместе в правого края, левая сторона свободна, там озеро. У девушки в руках стрела, может аллегория. Пейзаж скорее театральный. Типичный пасмурный денек, низкий горизонт и мрачное небо. Но есть естественное освещение и тень.

Дочери с бабочкой. Тут уже все более естественны, маленькие пухленькие девочки бегут за бабочкой, есть даже намек на порыв, есть и элементы караваджизма. Передана живая пластика движения, игра света и тени, фон погружен в густую тень, девочки выхвачены.

Дочери с кошкой (не закончена). Виден мазок, техника – обилие лиссировочных слоев. Старшая над младшей, обнимает, они по центру. Есть какое то романтическое начало – туки и их отвлеченные взгляды.

Двровосек, ухаживающий за пастушкой. Это надкаминная плита для герцога Пертфорда. Типичная пастораль рококо. Композиция подчинена декоративному принципу. Ухаживающий за дояркой пасторальный жанр, галантная сцена. Условность жанра, композиция мыслилась в конкретном интерьере. Дерево служит центром, от которого идут линии. Колорит теплый, живопись более раскрепощенная. Свободный мазок, много пейзажа.

**Бат, 1759-1774г:** модный курорт, уже сложился и известен как портретист, тут живут две его сестры. Тут же познакомился со столичной клиентурой, когда приедет в Лондон, будет уже известным (рисовал и сына Баха)

Анна Форд, 1759. Был признан даже неприличным - нога за ногу (у мужчин это нормально, а тут - новшество). Вызывающая поза, она свободная художница, увлечена своим хобби. S-образный силуэт (Хогарт). Облокотилась на бумаги, в руках и с зади струнные инструменты. Плотная живопись, белое и красное – парадный (плюс в рост).

Графиня Хау, 1760е. "Вандейковская мода" (законодатель Рейнолдс, прививает живописи пафос; считалось, что придать аристократично можно, добавив исторические элементы) и в костюме, и в ее позе. Игра фактур, тонкая лиссировочная живопись. Элемент высокомерности, грация, демонстрирует руки. Свободная и легкая манера при общей напряженности позы и цветовых контрастах. Часто фигурируют тучи.

Сестрички Линли, 1772. В парке на скамье, ноты на коленях, те, которая стоит, смотрит вдаль, сидит с нотами – на нас. Это квинтессенция сентиментализма. Природа написана не гладко, а беглыми нервными мазками – тоже настроение.

Фишер. Он композитор и зять художника. Стоит в комнате, оперся о рояль, там ноты, сзади разные инструменты, сочиняет.

Пейзажи: он ими занимался всю жизнь, часто для себя. На него воздействуют северные концепции, высветляет колорит, хотя иногда встречаются элементы и классического пейзажа (Лорен). Здесь он познакомился с работами Ван Дэйка и Рубенса, после этого у него появились «изумительные сияющие детали», сама манера меняется. Пример – Пейзаж из Уорчестера: искусственный свет, драматически построен на мощных кривых. Постепенно фигуры в пейзаже делаются крупнее, играют все большую роль в композиции. Возвращение крестьянина с рынка лесной дорогой – 1 из лучших, просветленный и щедрый по краскам, листва пронизана лучами восходящего солнца.

Гейнсборо периодически участвовал в академических выставках Академии, но потом перестал, тк картины развешивались шпалерно и его живопись терялась.

Виконт и виконтесса (отдельные парные). Фигуры в полный рост, повернуты в разные стороны (должны смотреть друг на друга), легкий S-образный изгиб, она облокачивается на постамент, он на лошадь. Оба смотрят чуть вверх. Тончайшие фигуры, несколько вытянутые, изысканный контур. Виконтесса по модели Рейнолдса, но вскоре они развелись – споры об ироничности портрета. Женщина более прописана.

Свадебный портрет миссис Грехэм. Здесь видят преддверие романтизма. Фигура эффектная, выхвачена светом, контраст. Та же поза, опирающаяся на пьедестал колонны. Сумрачность пейзажа, фон черный и мрачный, на нем всполохи света. Работа несколько напряженная и мрачная.

Blue Boy (Мальчик в голубом, Джонатан Батл). Ярко синий костюм, опять таки а ля Ван Дейк, и в костюме (по моде Стюартов), и в прическе. Полемизирует с Рейндолсом, который полагал, что холодные тона должны окружать теплые всегда, а здесь наоборот. Незавершенная манера, жидкие краски, быстрое письмо и тонкие лессировки. Использует разные инструменты живописи (пальцы, губка). Он ценил эффектность в живописи.

**Лондон, 1774-1788**. Продолжает тему парадного портрета, есть и простые люди. С 1777 снова участвует в Выставках. Гейнсоборо даже считался лучшим пейзажистом Англии. Но в это время появляется еще один жанр - fancy pictures. Это сочиненные композиции на пасторальные сцены. Мотив хижины – походит во многих. Семейство дровосека – нищие, но счастливые (качество отлично от парадного портрета, не так все прописано, фигуры сливаются с пейзажем). Сюда же Мальчики пастухи с дерущимися собаками, Девочка со щенком (держит на руке щенка, в другой кувшин, оборвана, есть меланхоличность, все выписано) Привлекательность не в сюжете, а в свете и тени. Легкие прозрачные тени, мягкая манера. Много портретов актрис в Лондоне (миссис Робинс). Здесь преодолевается оторванность фона и природы. Фигура в пейзаже, а не на фоне.

Сара Сидонс. В профиль, хотя у нее и большой нос, обычный дневной костюм. Она актриса, но атрибутов профессии нет (только занавес а фоне). Поза величественная, все прописана. Довольно холодная гамма, грозовые тучи.

Миссис Шеридан (в супрежестве Линсли). Сидит будто на склоне холма, розовое платье и голубой бант, но все затененное, хотя вдалеке в небе есть просвет.

Супруги на прогулке. Парадный, сцена жанризирована, почти эскизная манера письма. С ними еще собака, кажется, что в лесу.. Ощущение мгновения. Легкость, подвижность, эскизность. Спиралевидность композиции. Свет сбоку. По живописной манере опережает свое время. Тончайшие лессировочные эффекты, передача света и тени. Галантное празднество в духе Ватто, богато одеты.

Прогулка в парке. По типу, это английское ноу хау. Вид чуть сверху, гуляют в Сен Джеймском парке, много дам, есть собачки. Здесь почти эскизность, зато фигуры в пейзаже.

Джорджиана Девонширская, 1787. Была известной политической деятельницей. Чуть ниже пояса, повернута в профиль, но голова на нас. В огромной шляпе. Яскизность, сами мазки придают порывистое движение.

Дама в голубом. Тоже 1 из лучших. Поясная, даже локоть чуть обрезан (будто прикрывает себя голубой тканью). Темный фон, все внимание ей, высокая прическа (чем то похоже на Рокотова).

**78. Английская живопись второй половины XVIII века.**

**Джошуа Рейнольдс,** **1723-1792**. Отец определил его медиком, но он рано обнаружил любовь к искусству (читал трактаты о живописи Ричардсона). В 1741 поступил к портретисту Гудсону, потом уехал в Девонпорт, вернулся в Лондон только в 1746. В 1749-1752 поехал в Италию (Тициан, Корреджо, Рафаэль, Микеланджело) – очень образован, по возвращении быстро стал известен. Неслучайно сопоставляют с Гейнсборо, почти современники. Появляется в нужный момент и наследует сложившийся стиль, рисовальщик так себе, живопись грубовата, зато композиции великолепны. В равной степени интересуется разными типами портретов. Главное: поза, жест, абрис, часто заимствует из скульптуры. Вместо масла пробовал употреблять другие вещества, из-за этого многие картины потеряли блеск. Прекрасно аккумулировал предшествующую традицию (эклектик), в тч и итальянскую. Полная противоположность Гейнсборо, но работали в одно время. Аналитик, создал целую свою систему, выступал в академии с речами. У него есть и интерес к сословию, и к индивидуальному. Часто прибегает к атрибутам, но это не главное. Был в Риме и Париже, но за годы поездок почти нет самостоятельных работ. В основе у него прагматичный расчет (портрет наиболее доходен). В 1780е едет в Голландию и Фландрию, очень сильно повлияет на его стиль. По его инициативе первые публичные выставки. Его можно считать родоначальником именно английской живописи, основатель направления, которое стремится к глубине тона, сочности письма. Лорд-изгнанник, герцог Мальборо с женой и 6ю детьми, актриса Сиддонс, Нелли Обрин и др. Исторические картины значительно уступают портретам, композиция там страдает принужденностью и отсутствием жизненности (Смерть кардинала Бофорта, Смерть Уголино и его сыновей, Амур развязывающий пояс Венеры – лучшие). 1768 – основал королевскую Академию художеств.

Аугустус Кеппель (командор Копл). В позе Аполлона Бельведерского (зеркально). Связь фона и фигурой. Героический потрет, редкий пример изображения в полный рост. Сзади драматичный фон (море, буря), слева холм, какие то развалины и сухие деревья. Он идет по берегу на зрителя, смотри в сторону, пальцем указывает вперед и влево. Драматический фон – намек трагическую гибель, портрет посмертный. Пасмурное небо дает эффектную прорисовку силуэта. Концепция большого стиля, образ возвышается. Уже обоснованный предромантический образ.

Адмирал лорд Хитфилд. Тоже есть что то романтическое. Он максимально вынесен вперед, на фоне грозовых облаков (земли почти не видно), смотрит в верх. В руках ключи от города.

Графиня Джорджиана Кавендишь Девонширская (урожденная Спенсер) с сестрой. Очень милая сцена, девушка (очень молодая) обнимает за ноги сестру, та стоит на подиуме, там же собачка, с другой стороны тоже встает на ноги. Тончайшие кружева, все выписано, нежный колорит. Собачка оживляет композицию, но может быть и намек на иконографию Мадонны.

Актер Гаррик между Трагедией и Комедией, 1763. Намек на Геркулеса между пороком и добродетелью. Это жанризированный портрет. Теплый колорит, выделяется только трагедия (добродетель) в ярко синем, она никуда не вписывается. Гаррика уводит комедия, белокурая девушка (легкого поведения), они в одной гамме, он словно разводит руки (ну что ж!), но тут его хватает за руку трагедия-добродетель и что то грозно декламирует. Фигуры женщин он трактует по разному: комедия от Корреджо, трагедия от Гвидо Рени.

Сарра Сиддонс в образе музы трагедии, 1783г. Она свободно сидит на троне, в облаках, за ней два персонажа – олицетворения (?), один с яростным лицом и открытым ртом, вторая мягко склонила голову. Только коричневая охра и белый, особенно выделяются рукава нижней рубахи, буквально блистают. Она полностью погружена в игру. Гейнсборо написал ее же портрет в ответ на эту работу.

Леди Сара Банбери жертвует трем грациям. Опять же портрет, но здесь элементы исторической живописи. Работа в стиле Гвидо Рейни, это большой стиль. Очень светлый, почти пастельный колорит. Она будто общается со скульптурой граций (одна из них к ней протягивает руку).

Три девушки, украшающие цветами изваяние Гименея, 1773. Это портрет 3х сестер, а не мифологическая сцена. Диагональная восходящая композиция (у него всегда разные композиции). Яркие плотные тона, девушки веселятся.

Граф Лоддейл, 1759. Мотив опоры на основание колонны, свободная поза, скрещенные ноги. На самом деле такую постановку ввел Ван Дэйк. Костюм с горностаевой мантией – архаизация.

Семейство Мальборо. Муж сидит на кресле, жена стоит, пытается усмирить 6х детей. Они в античной архитектуре, на фоне арки, рядом статуя и соломонические колонны (?), но все это плохо просматривается. Опять же аллюзия на Мадонну. Вроде бы такая арка действительно была в интерьере и выходила в сад.

Леди Уорслей, 1780г. Это позднее творчество, пафос спадает, нет драпировок, скромный современный костюм, во время прогулки по парку. Появляется неформальность. Воздействие Рубенса, яркий, драматичный колорит.

Джорджина Девонширская с дочерью. Барочная композиция, но совершенная непосредственность чувств – это игра матери с дочерью. Джорджиана отвернута от зрителя, смотрит на дочь, поднимает руку. Дочь почти все развернута на зрителя, лежит у нее на коленых, в ответ поднимает ручки и улыбается. Много экспрессивного алого цвета.

Амур, развязывающий ленту Венере, 1788, ГЭ. От подобных работ берет свое начало стиль Лоуренса. Работа уже посла поездки в Нидерланды, колорит теплый и экспрессивный. Сзади ярко красная ткань, у нее множество оттенков, остальное – бело и синие, но все будто в золотисто-охристом освещении. Асть композиции в тени – ноги Венеры, спина амура. Ее грудь, лента на животе и лицо выхвачены светом. Правой рукой немного прикрывает лицо (но жест странный, будто гладит себя).

Нелли О’Брайен. Намного опережает время, развивается атмосфера и воздух, свет. Как девушка с креветками Хогарта, те же принципы, но живопись более гладкая. Она сидит на нас, собачка на коленях, чуть наклоняется, свет сзади и с боку – игра света на лице.

Младенец Геркулес, удушающий змея; Воздержанность Сципиона и Амур с Венерой в ГЭ.

**Аллан Ремзи**. Много и долго работал образован, шотландец, любимец короля. Портрет королевы Шарлотты (05). Гладкая живопись, предельно точное изображение мира, фактур, но в живописи открытой фактуры нет. Колорит приобретает серебристость.

**Джордж Ромни.** Работал очень быстро, любимая модель -Леди Гамильтон ( 50шт), и классические портреты, и мифологизированные( в образы Вакханки). Лучше всего ему удавались женские портреты. В моделях подчеркивает шик. В это время уже эпоха сентиментализма. Есть элемент конфетной слащавости. Он был в Италии. Произошел перелом, англичане жили изолированно, а сейчас фактически все в Италию едут. Путешествия довольно длительные (1773-75) . После Италии колорит теплее, виртуознее. Свободная живопись.

Эмма Гамильтон. Во всех возможных образах очень слащаво, влияние сентиментализма, дружен с Флаксманом, работал быстро, специфичная манера. Одна из лучших – Эмма Гамильтон в образе Церцеи (06). Уже преддверие импрессионизма. Лицо выписанное и гладкое, живое, с интересом смотрит на зрителя – а все остальное – широкие быстрые мазки, атмосфера.

Миссис Грир, ГЭ, 1781 (07). Классицистическое начало, экстравагантность (прическа и огромная шляпа), аристократизм и выразительность. Важен элегантный силуэт на нейтральном фоне.

**Джон Опи.** Художник-самородок, привезен в Лондон одним господином. Любил изображать соц.низы. Картежников, нищих. Его называют английским Караваджо. Приемы на лицо: темный фон, выхваченные светом фигуры. Рисунок любительский, но ему это прощали- на него была страшная мода, но она быстро прошла. В 90е годы он занялся портретами.

Крестьянская семья.Тяжеловесные пропорции, рисунок так себе. Темный фон, они выхвачены, но тоже темные (почти сепия, красно-коричневые). Сюда же Картежницы, портрет старухи.

Миссис Уинникомб, ГЭ, 1780е. Колорит высветляется, рисунок уже более умелый, легкая живописная манера. Есть слащавая миловидность – модель аристократка.

**Томас Лоуренс**. Жизнь распадается на два века. Признан континентальной Европы, популярен и в России, быстрая карьера, после смерти Рейнольдса становится президентом АХ. Увлечение английским в Европе, а Лоуренс – воплощение экстравагантности, независимости; у него есть расчет, способность придумывать композиции.

Миссис Вульф. Склонилась за чтением, но есть что то театральное, жеманное (толи домашний халат, толи костюм). Он как и Рейнольдс не боится показывать носатый профиль.

Элизабет Френ на прогулке. В рост, свободный пейзаж, есть что то хрупкое, но и экстревагантное.

Мастер Леттен. Это ребенок, наследник, Лоуренс и детей хорошо пишет. Очень яркие цвета. Как история с продолжением.

Воронцов, ГЭ. Довольно традиционный, но романтические приемы: контраст красного, черного и белого, написано расковано и свободно.

**Генри Реборн.** Шотландец, был в Италии, работал в Эдинбурге (в Лондоне не устроился, а тут вне конкуренции), учился у Рейнольдса, испытал влияние Ремзи. У него особенный интерес к свето-воздушной среде

Сэр Джон и леди Кларк. В это время мода на супружеские портреты на прогулке. Передает пленэр и окутанность фигуры свето-тенью, теплый колорит. Романтические безлюдные шотландские пейзажи, фигуры почти героические. Это трезвый демократический образ, а не аристократический.

Миссис Бетайн, ГЭ. Он легко воспринимает чуживе влияния и меняется. Здесь опять же почти 19в. Фигура растворяется в среде. Широкие обобщенные мазки, но они почти пастельные, тают.