**Лектор: Ефимова Е.А.**

**1 семестр 3 курса**

**2017 год**

**Конспект Шадриной С.**

**Искусство эпохи барокко и классицизма**

# Историография

В отношении классицизма, например, нельзя сказать, что он был во всех странах. Нет одного стиля, который определяет эту эпоху.

Натурализм/реализм/караваджизм – по поводу каждого стиля возникает вопрос: самостоятельное? Или вариант чего-то еще. Этот стиль, который сосуществовал вместе с барокко и классицизм.

Если вспомнить определение стиля, то не все памятники отвечают этому определению. У того же барокко разные «лики». Все качества, которые присущи итальянскому барокко, не всегда находятся во фландрском, например.

Если выходить за рамки Европы, что для 17-18 века имеет основания. Есть барокко в Латинской Америке. Если хотя бы ограничиться Европой, то получим разные явления.

Англия, Франция – классицизм.

Фландрия, Италия – барокко.

Голландия – натурализм.

Испания – барокко, натурализм.

Стили начинают деградировать – неоклассицизм, необарокко.

Барокко в течении 17-18 века – доминирующий стиль, его историография самая новая 20 вв, начало с Вёльфина, но он применим не ко всему Ренессансу, например. В течении 20 века формируется понятие барокко, как универсальная концепция.

Концепция: барокко - универсальное явление, которое существовало везде и всегда. Например, эллинизм – барокко античности. Не историческое явление, а фаза развития любого искусства.

Историческая конкретика: стиль - это не только форма, а единство формы и содержания. Где граница? Условно – середина 16 века.

В это время, мир еще в границах античной ойкумены, весь мир - это Европа. Помимо Рима, еще Иерусалим и дикие земли. Античной концепции противостояла библейская, но они уживались и дополняли друг друга. Земля – центр мироздания, вокруг него крутится солнца, центр Земли – человек.

После 1450 гг – начинается представление о других землях, множественного мироздания. Человек – явно не находится в центре вселенной, так как где центр вселенной никому неизвестно. Идеи спасения. В первую очередь появляется Реформация. Осмысление библейской догматики. Реформация несет за собой религиозные войны.

Ренессанс в своем конце находится в хаосе и разладе, получается – барокко рождается из этого хаоса. Противоположно Ренессансу, который пытается выстроить концепцию мира. **Барокко исходит из того, что мир хаотичен и непостижим.**

*Пути познания мира:*

1. не претендовать на постижения всего мира, только того маленького, в котором живет человек. Декартова философия – мир – бесконечность, но единичный элемент этой бесконечности постижим, не претендует на то, чтобы постичь все, только эту единицу. Или – голландские реалисты – мир - это круг семьи, пейзаж за окном. В этом мире можно действовать. Это также характерно для классицизма.
2. обращение к прошлом. Возрождение средневековой мистики, рождение новой мистики. Иррациональное знание – характерно именно для барокко. Художники барокко очень любят изображать чудеса, они мыслятся в реальных телесных категориях. Убедительное доказательство реальности чуда. В отличии от Средних веков, барокко не отрицает реальное и телесное. Любят изображать мученичество, изобилие телесных физических подробностей. Шокировать человека впервые предложил Караваджо, сначала это приняло критику, но потом поняли, что это верный способ заставить человека реагировать, сопереживать. Чем материальнее и натуралистичнее передается земная часть страданий и пр, тем более впечатляюще для человека преодоление страдания.

Барокко рождается из искусства **контрреформации**. Толчок – **Триденский собор 1545-1563 –** собран решить, что делать с католической церковью и Реформацией. После собора меняется отношение к искусству, - арта сакра – искусство должно служить церкви. Служебная функция, функция донесения идеи. Заимствует приемы **риторики**. Огромный формат, много фигур, эффекты, дидактические приемы. Театральное, зрелищное искусство. Понятие пространства, вовлекающее зрителя в диалог. Человек утрачивает реальные границы между изображением и реальным. Понятие **обманки** важно для барокко. Активное наступление на зрителя внедрения в мозг некоторых идей. Это общая черта 17 века. Несет художественные принципы и концепции: утрата границы между зрителем и изображением, бесконечная перспектива (для Ренессанса все конечно и определенно), стремление выйти в пространство зрителя, идея зрелищности и убеждения, нет размышлений, нет возможности избежать конкретной эмоции и реакции, довольно агрессивное искусство по отношению к зрителю. Для современного зрителя трудно воспринимать 17 век, это слишком агрессивное искусство. Требует определенного напряжения в наблюдении и изучении.

В этом искусстве сильно меняется роль художника. Для ренессанса –философ, который исследует мир и потом его отображает. А в барокко – художник НИКОГДА не философ, а инструмент внешнего воздействия, возвращение к Средним векам на новом уровне, ремесленник, но профессиональный художник. Появляется Академизм – именно обучение профессиональным навыкам. Предполагается, что художник никогда не ставит себе задачу сам, он посредник от церкви к искусству. Очень неустойчивые карьеры, *никогда не мыслит себя свободным творцом*, об этом позаботилась церковь – автор лишается права определять иконографию, невозможна нагота в изображении святых, или вымышленные атрибуты, Борьба с опасностью ереси, пропаганда искусства должна быть понятна, концепция, которая требует расшифровки не будет выполнять своей функции активного воздействия на зрителя.

# Итальянское искусство

# От маньеризма к барокко

Италия к. 16 века все еще стилеобразующий регион, хотя к концу 16 века тенденция смещается на Север. Где начинается барокко не понятно, но ясно, где кончается Ренессанс - Страшный суд Микеланджело в Сикстинской капелле 1537-41.

Можно вспомнить свод капеллы – разница 30 лет, это расчлененное четкое пространство, учтена архитектурная конструкция. Творение мира. Творец передает свою энергию творения.

Страшный суд – уже не творение, а разрушение. Хаос, нисходящие и восходящие движение. Христос внутри этого движения, стихия ему уже неподвластна. Разочарование в способности творца управлять этой стихии – уже точно конец Ренессанса, который верит в способность Творца воплотить и передать мироздание. Движение зависимое и подчиненное.

Это же время начало Реформации, начинает распространяться в 1540е гг, с принятием Англии реформы. Разрушающий аспект. Разрушает и духовные основы, и социальную стабильность.

Параллельно Тридентский собор. Появляются иезуиты и другие новые ордена. Новое отношение к нехристианским странам. Заключается уния с православной церковью. Огромный мир нуждается в христианизации – Америка.

## Ранний маньеризм

К 40м годам окончательно оформляется тенденции маньеризма.

Одна сторона маньеризма – разрушение.

* Палаццо Массимо-алле-Колонне – Рим, 1532 **Б. Перуцци***.* Фасад **выпуклый**, следует линии кюрватуры римского части. Фасад уже не плоская стена, что важно еще со времен античности, а подвижная категория, которая изменяется и выступает на зрителя. Лоджия по центру – совершенно атектонична, она несет на себе три глухих тяжелых этажа. Наоборот арх. подчеркивает верхние ярусы рустом.
* Палаццо Те в Мантуе – 1527-35 **Дж. Романо**. После разгрома Рима уезжает в Мантую. Триглифно - метопный фриз, где некоторые триглифы вываливаются из своих гнезд и оседают вниз – заложенная автором антиклассичность. Нормы ордера нарушаются, зачем? Нет причины, желание автора показать, что нормы – условность. Сомнение приводит к разрушению Ренессанса. Идея разрушения очень актуальна для маньеризма.
* Зал Гигантов палаццо Те – популярный сюжет битвы богов и гигантов. Воплощение гармонии и стихийной силы Земли. Для классического ренессанса торжество богов над гигантами очевидно, у Дж. Романо (раньше, чем Страшный суд!) – исход битвы непонятен. В верхней части – ложный купол, все нижние части стен – гиганты, выламывают колонны, на которых держится этот свод. Гиганты разрушают мироздание. Только Зевс пытается противостоять гигантам. Преимущество явно не на стороне богов, а на стороне сил хаоса и разрушения.
* Лестница библиотеки Лауренциана – **Микеланджело**. Снова массам негде развернуться, лестница выплескивается в узкое пространство. Снова стесненность и узкое пространство, иррациональность, напряжение.
* Моисей защищает дочерей Иетрии – 24-25. **Россо Фьорентино**. Уффицы. Хаос, нагромождение тел, отсутствие рационального разрешения конфликта. Насколько Ренессанс стремится к равновесию и гармонии, настолько маньеризм стремится разрушить их.
* Новая Сакристия Сан Лоренцо, гробница Джулиана и Лоренцо Медичи – **Микеланджело**, 1524-36гг. Фигуры в нишах, невозможность действия. Скрученные фигуры, активная энергия скованна.
* Пьета – 1552-68 Милан, Кастелло Сфорцеско. От человеческой фигуры уже ничего не остается, не видим ее, только обостренное, доведенное до предела страдание. *Гибель героя*.

Гибель героя – весь 16 век. В том числе у Тициана.

* Коронование терновым венцом – **Тициан,** 1572-74. Невозможность героя проявить свои силы, «трагический гуманизм». Разочарование веры, но не попытка унизить человека.

Другая сторона маньеризма –придворная жизнь, украшение жизни.

* Зал Психеи в Палаццо Те – **Дж. Романо**. 1530е гг. Единство физического и духовного начала. Гармония. Двигатель мироздания – эротика. Эротика понимается очень конкретно, выходит за понятия мироздания - «Юпитер и Олимпиада». Снижение высокой темы, возвращение ее на материальный уровень. *Изменение отношения к античности.* Ренессанс одухотворял античность, а маньеризм понимает, что духовное, а что телесное. Привлекает больше телесное.

Искусство весьма и весьма чувственное, телесное. Античность начинает вызывать осложнения. Появляется конфликт между античностью и христианством. Античность начинается либо очень идеализироваться, либо, наоборот, утрироваться ее телесный аспект.

* Леда с лебедем – **Корреджо**, 1532. Берлин. Вылизанная античность, прямые цитаты с античных рельефов. Античность перестает восприниматься целиком, распадаются на составляющие.

Для маньеризма важна форма.

* Зал Психеи – Дж. Романо, Р. Мантовано. Олимп, Перенесение Психеи. Декоративная форма рамы никак не связана с наполнение. Стремление к неожиданным ракурсам, динамичным поворотам. Возможно, разворачивают в разнообразных ракурсах чтобы показать свое мастерство.
* Видение св. Иоанна на о. Патмос. Сан-Джованни-Еванджелиста. Парма 1520-24. - **Корреджо**
* Вознесение Марии. Собор в Парме – 26-30. **Корреджо.** Усложненная композиция «Видения». Начало всех барочных куполов. По сути дела, уже барокко. Разрушение картинной плоскости, границы. Незамкнутая композиция, динамичная, не статичная. Бесконечный центр, не видим конечной точки – золотое сияние. Маньеризм в своих экспериментах предвосхищает барокко. Но пока это именно эксперименты границ ренессансной системы.
* Мадонна со св. Анной и святыми – **Я. Понторомо** 1528, Лувр. Игра с линией горизонта. Здесь нельзя ее провести. Петр и Иероним – на границе картинной плоскости. Себастьян и .. – выше. Анна и Мария – еще выше и зависают в пространстве. Подвижная нижняя граница.
* Снятие со креста, капелла Капонио Санта-Феличита – выстроены по вертикальной плоскости, одна фигура над другой. Этот прием любили северные художники еще 15 века. Одна над другой фигуры, но не мотив Голгофы как на Севере. Фигура Марии падает, фигура Иоанна тоже обрушивается на зрителя – неустойчивая динамическая композиция.
* Мадонна с длинной шеей – 1536-40. **Пармиджанино**. Голова и плечи - один масштаб, нижняя часть – другой. Дальняя фигура совершенно несоразмерна переднему плану. Маньеризм пытается создать нереальный эффект, в противовес Ренессансу.

Пармиджанино и Гольциус мастера линии, расширяют возможности графики.

* Аполлон – 1588. **Гольциус**. Гравюра на меди. (голландец!)
* Цирцея встречает спутников Улисса – ок. 1527 **Пармиджанино.**

Ренессансу художник интересен своей философией, в маньеризме и барокко – *мастерством.*

* Автопортрет в выпуклом зеркале– 1524. **Пармиджанино.** Эксперимент, обманывающая реальность. Нельзя эту реальность назвать гармоничной, Искаженная фигура.
* Антея – ок. 1535. **Пармиджанино** Ренессанс идеализирует человека, маньеризм смотрит на человека конкретно. *Всплеск развития портретного искусства по всей Европе.* Все портреты очень напряженные и эмоционально контактные со зрителем. За каждым портретом стоит история.
* Портрет Карла 5 - **Тициан**, колорит – напряженное восприятие этого портрета. Что-то трагическое чувствуется благодаря колориту. Этот кризис не только в лице.
* Портрет Марии Тюдор – **А. Мор** 1554. Кресло прописано очень конкретно, но это не важно. Важно – цепляющий очень неприятный взгляд Марии. *Психологизм* (в ренессансе он появляется как побочный продукт натурализма).
* Портреты Карла 9 – **Фр. Клуэ** Можно проследить эволюцию личности от нелюбимого ребенка к организатору Варфоломеевской ночи.

Новое отношение к пространству. Соединение материи и пространства в архитектуре. В Ренессансе самостоятельная категория пространства не востребована. Уже начинается мыслится как самостоятельная организованная среда.

ВЗЛЕТ ЭВОЛЮЦИИ ПАРКА.

**Регулярный парк** – восходит к итальянским регулярным садам, еще от Плиния. Таким образом, родина не Франция, а Италия. Реконструкция античного парка, такие сады возникают еще в 15 веке. Маньеризм – композиция становится открытой, террасная система. Соподчиненные элементы, имеет свою динамику и свою цель.

* Вилла д Эсте в Тиволи – 1560гг. По сравнению с Ренессансом – система воспринимается с динамикой. «Маленький Рим». Важная категория созданного и природного. Природа все время стремится разрушать что-то, созданное человеком. Идея противостояния хаоса космосу.
* Sacro bosco в Бомарцо – 1547-64. Орк и Падающий дом = исследование границ тектоники и атектоники.

Идея, что архитектура не только форма, а открытая система, куда включаются еще и природные формы, пути движения к этой форме, динамическая концепция восприятия архитектуры. **Открытая архитектура.** (Версаль, Перестройка Рима 17 век)

* Сады Боболи

## Поздний маньеризм

Нарастание масштабности и пафосности. Большой масштаб, оформление больших резиденций. Большая доля *интеллектуальности.* Маньеризм апеллирует очень сложными понятиями, эту черту будет преодолевать барокко. Пишется образованными людьми для образованных людей.

Начинает цитировать сам себя, в своем стремлении к усложненному художественному языку, теряет возможность активно воздействовать на зрителя, аспект популяризации теряется. С этой проблемой будут активно бороться теоретики барокко. Слишком непонятно, слишком много всего, слишком индивидуально.

* Палаццо Канчеллярия – 1546 **Дж. Вазари.** «История рода Фарнезе». Без текстовой подсказки невозможно воспринимать эту живопись.
* Палаццо Фарнезе – тоже всего слишком много и сложно. У заказчика появляется развлечение водить по своим покоям гостей и рассказывать им сюжеты.

Это типичный побочный продукт системы маньеризма. Помимо усложнения содержания – усложнение формы. **Цуккаро** – оставил документы. Ключевое понятие – воображение, «иноньсьоне» (?). Различные необычные построения. Главное – показать способность творческой фантазии. Такое изобилие воображения художника ведет к утрате контакта со зрителем.

* Галерея географических карт. 1578-80. Рим. Ватикан.Арх-ра: От.Маскерино; cвод: Джир.Мунциано, Ч.Неббиа; карты: И. Данте.– античные цитаты, история церкви, отсылка к золотому дому Нерона. Очень сложно и многоуровневые образ. Для зрителей вся это какофония – усталость, давка на восприятие.
* Санта Мария дель Фьоре, Страшный Суд – **Дж. Вазари, Цуккаро**. Абсолютно все, абсолютно поздний маньеризм. Перегружено аллегориями и различными рассказами. Внешне – логично, ярусами, но на зрителя уже не действует. Перебор.

*Барокко – возвращение к натуре*, отказ от гипертрофированности маньеризма.

* Брак в Кане Галилейской - **Веронезе**, Венеция. 1562. Предвосхищение **рококо** (вместе с Тинторетто). Веронезе более консервативен, но трактует ренессансный черты с декоративной точки зрения. Можно его отнести к декоративному маньеризму. Нарядность, праздничность. Начало конца для Венеции, но все же изобилие жизни, упоение благами. Нарушение гармонии материального и духовного. Материальное интересует больше. Трудно рассмотреть самого Христа, если не знать, что Ренессанс располагает главное в центре. Это очень сильно не понравится контрреформации, так как нельзя сразу найти собственно Христа. Еще довольно умеренно. Архитектурные кулисы выходят на зрителя.
* Фрески виллы Барбаро – **Веронезе.** Обманка, необычное ощущение реальности. Разрушение границы картинной плоскости. Не только перспектива, которая продолжает перспективу парка, но отдельные выглядывающие персонажи. Иллюзия мира, который внедряется в наше пространство. Эксперимент = маньеризм, стирание границ = барокко.

Веронезе – один из столпов барокко и рококо, кумир искусства Венеции 18 века.

**Тинторетто** по своему настрою совсем другой. Ищет способы сделать сакральную реальность (не отрываясь от реальности). Но тоже экспериментатор. Испытывает не только пластические, но и **световые** эффекты. Для Ренессанса свет прежде всего освещение, нейтрален. Маньеризм – свет - это средство драматизации изображения. Контрастное освещение подчеркивает форму, контур.

Контрасты света и тени – мистическое, нереальное отношение. Сразу расставляются акценты.

* Явление св. Марка – **Тинторетто**. Летящая фигура. По легенде – сделал фигуру и подвесил под потолок мастерской, чтобы написать ПРАВИЛЬНО. Уже нет того «воображение» и **усложнение** формы, стык маньеризма и барокко.

Повторяющийся для Тинторетто прием летящих фигур, экспрессия света – новое открытие маньеризма. Хотя мы это уже видели у Дж. Романо, просто Тинторетто последовательнее применяет это. В рамках маньеризма эксперимент со светом, но путь к барокко.

* Крещение Христа. Скуола Гранде де Сан-Рокко – **Тинторетто**. Уже отсюда можно вести отсчет будущих караваджистов.
* Тайная вечеря – 1592-94. **Тинторетто** Часто противопоставляется с Тайной вечерей Леонардо, здесь все наоборот. Мистические и реальные источники света. Возникают уже совсем другая трактовка – экспрессивно - драматическая. Апеллирует к эмоциям зрителя. Интрига, чувства зрителя, а не рациональное отношение. Нарушение границ ренессанса и переход к барочному.

Но Тинторетто еще не барочный мастер, хотя учитель многих барочных, например, Эль Греко.

* Рай – **Тинторетто**. Самая большая картина, написанная маслом за всю историю живописи. Рай, а не Страшный суд. Но тоже воспринимается как Хаос, не организованный мир. Ближайшая параллель - Страшный суд Микеланджело. Перенасыщение. Зрителю невозможно понять, где какой персонаж и общий смысл композиции.
* Снятие со креста – **Ф. Бароччи.** 1569 По своей линии больше, чем другие поздние маньеристы близок к барокко. Очень консервативный мастер, эталон – Рафаэль. Новатор в том, что противостоял «воображению», изменению пропорций и реальности. Но главный акцент делает именно на эмоциональном состоянии. Переизбыток эмоций – маньеризм, но апелляция к эмоциям – барокко.
* Мадонна дель Пополо из Уфицци – Каждый герой стремится показать свои эмоции. Но это уже новое качество.
* Бегство Энея из Трои – 1598. **Бароччи.** *Первый отказывается от маньеристических экспериментов и искажения формы.*
* Рождество – **Бароччи.** Чувственное понимание конкретного человека – новая линия будет важна для барокко.
* Кающийся Иероним – **Бароччи**, тема будет очень важна.

Бароччи – путь к новому через старое.

# Архитектура и скульптура барокко.

**Игнатий Лойола**

**(1491-1556)**

Основатель ордена иезуитов. У иезуитов под контролем все образование, контроль над умами. Определенный тип монашеского визионерства, духовная практика иезуитов. Акцент на индивидуальных упражнениях, личная вера.

После утверждения ордена начинают строить монастыри и церкви для иезуитов. Им покровительствует папа Александр Фарнезе. 40-60гг – недоверие к ордену со стороны папы, не очень поддерживает иезуитов.

## **Джакомо делла Порта**

* Иль Джезу – **Виньола и Джакомо делла Порта.** Можно сравнивать с Сант Андреа Альберти. Первоначальный этап, этап Виньолы хорошо читается в плане. 1 неф, по периметру – капеллы, трансепт. С алтарной апсидой с очень коротким обходом. Четкий латинский крест. Один рукав трансепта. Символика пространства вполне ясна. Встроена в монастырский ансамбль.

Комната св. Игнатия – декорация второй половины 17 века 1681-85.

В интерьере до карниза все еще вполне ренессансно. Классические, правильные пилястры. Своды были переделаны.

Делла Порта добавляет купол 1580-84– большой, половина ширины тела церкви. Крупно выделяется, задает центр композиции. Доминирует над всеми куполами окрестностей. Соединение идеи купольной постройки с базиликальным пространством. Изначально - базилика, не коем образом не мыслится как центрическое, не ищет центра.

*Купол запрещен* во время Триденского собора, так как купол не соответствует католической традиции. Для католической литургии центрический храм не подходит. Для ренессанса это не так важно, как для 16 века.

Купол предваряет алтарную апсиду, что дает возможность вынести алтарь под купольное пространство, во всяком случае купол повышает важность алтарного пространства.

Также делла Порта добавляет фасад 70гг – образец для всех фасадов иезуитских церквей.

**Два ряда пилястрового ордера, в центре увенчан фронтоном и валюты.**

На первый взгляд, все классично. Но – пилястры и колонны. Колонны несут ДВА фронтона, лучковый и полуциркульный, что нарушает саму суть фронтона как завершения. Пилястры не просто сдвоенные, но и раскрепованы, проходят по всему телу храма. Сбивается логика соотношения вертикалей и горизонталей. Сложная игра выступов и впадин. Каждая часть фасада имеет свой уровень глубины. ~~Фронтоны чуть-чуть залезают на фронтонах~~, все детали нарушают свои границы. Не видно саму плоскость, так как весь фасад – выпуклости и впадины. Для барокко это важно, так как оно не может осмыслить саму плоскость. Это встречалось еще у Мекеландежло в библиотеке Лунициана. Иль Джезу уже не просто маньеризм, уже барокко – более глубокие проблемы, которые затрагивают самое понимание плоскости.

Этот раннеборочный памятник влечет за собой повторение уже, в том числе, в позднем барокко – Краков, Макао, Атверпен ц Сан-Карло Борромео (оплот католицизма в Голландии), Собор св. Христофора в Гаване 1750г. Там, где иезуиты сильны, они распространяют саму типологию этой архитектуры.

Изменение отношения к ордеру:

Снижение его значения, сама теория ордера рождается как раз в 16 веке – **«Правило пяти ордеров» Виньола**. У Витрувия ордер – пластичная система, у Виньолы нет вариантов.

На деле – пропорции ордера могут быть какими угодно, при этом НЕТ человеческого измерения. А значит и нет главного для ренессанса аспекта, что ордер посредник между человеком и мирозданием. Главное было соблюсти пропорции, а детали не важны. Сейчас иначе – важны детали (количество канелюр, завитков и пр), а не пропорции. Архитектура как угодно может совмещать основные элементы ордера. Уже разрушение ордера.

* Палаццо делла Сапиенца, галереи – образец – монастырские клуаторы. Двор + несколько уровней галерей. Формально – классика. Но в деталях – новое. Пилястра уже не несущий элементы, а украшение поверхности стены.
* Площадь Капитолия – **Микеладжело** отказывается от образца ренессансной площади. Трапецевидная форма – иллюзия, чтобы площадь казалась больше.

Готическая церковь + Римский форум (луг с колоннами) + площадь – презентабельный центр города, площадь должна оформить этот центр. Лестница Капитолия перекликается с лестницей готической церкви. Это решение уже барочное – важен не отдельный элемент, а связь. Попытка возродить величие древней античности – братья Диаскуры, конная статуя Марка Аврелия. Разрушаются постройки форума Траяна для строительства площади = утилитарное отношение к античности, не возрождение, а создание своей.

Палаццо Сенаторов и Палаццо Консерваторов – делла Порта, («Сенаторов» -заканчивает).

* Сан-Тринита деи Монти – 1585. Готическая в своей основе. **Делла Порта и К. Мадерно.** Самое важное – градостроительная роль. Стоит наверху холма Пиччи, который разделяет две магистрали виа Систина и виа Бабуино, образуют магистраль в северной части Рима. Важная доминанта, важная точка отчета, вокруг которой формируется несколько градостроительных осей и магистралей. Новое понимание значения архитектуры - решение пространственной организующей задачи, важен фасад. Барочное понимание.
* Собор Св Петра – строили весь 16 век и не достроили к концу 16 века. Где располагаться пастве? Браманте не думал о восприятии литургии, поэтому собор переделывают, в итоге получаем проект Микеланджело – пространство более целостное, все равно остается центрическим, что не соответствует семантики католического храма (М. успел построить только южную сторону), он предполагал сферический купол. Уже в его деревянном макете форма купола меняется – парабола, чем выше стрела объема, тем меньше нагрузки на стену.

*Купол Собора св. Петра* – **Джакомо делла Порта**. Форма купола вытягивается намного сильнее, чем было на макете. Сильная параболическая форма. Уже не технические вопросы, а градостроительные. Ватикан – центр церкви, но далекая окраина ренессансного Рима, нужно выделить его на силуэте города. Все купола 17 века будут строится по образу параболы купола св. Петра. Совершенно не ренессансное решение, так как основано на зрительном аспекте.

* Вилла Альдобрандини во Фраскате - **Джакомо делла Порта.**  Задается тип барочной виллы. Иерархия – превалирует над парками. Стоит на пересечении верхнего и нижнего парков. Скульптура + вода – важная роль для барочного парка. Сочетание террас, ниш, скульптурной декорации. Верхний парк совершенно не виден за телом виллы. Ширина фасада больше глубины, вытянутый прямоугольник, довольно плоскостная. Мир частный, интимный вместе с миром открытого, общественного, в котором нет сложных композиций. Противопоставление частной и публичной жизни – характерно для барочного ансамбля. Фасад – более зрелое барокко. Нигде нет ордера. Увенчана странным фронтоном. Три части – центр похож на ц. Иль Джезу, две боковые – треугольный разорванный фронтон = иллюзия огромного разорванного фронтона.

Интерьеры – живопись 16 века, развитие академической живописи.

Проект перестройки Рима – важная тема для э. барокко. Рим – самый большой город для, к 16 века Рим ренессансный добрался до границ античного Рима. Античный город, деградировал после падения античности, распадался на районы.

Акведуки перестали работать – проблема доставки в город чистой воды. Решение городских утилитарных проблем.

Реконструкция Аква Вирго. Для барокко утилитарное сооружение равно важно, как и эстетический аспект. Важны физические условия существования человека.

Фонтан – замена колодца. Синтез скульптуры и архитектуры.

* Фонтан Маттеи (Фонтан Черепах). 1580-88 – скульптура Таддео Ландини. Изначально черепах не было. Чашу поддерживают обнаженные юноши – намек на потолок Сикстинской капеллы. Кроме юношей и чаши еще были дельфины, из которых били струи воды – сейчас 4, было 8.

Попытка придать форму природным вещам. В Версале отношение к воде другое, Рим – барочная стихия воды, льющаяся.

* Фонтан на Пьяцца Колонна в Риме 1574 – колонна + открытое пространство, застройка дворцами. Перед колонной помещается фонтан. 4х лепестковая чаша, центральный объем с водой, декоративные мотивы дельфинов и маскаронов. Маскарон – любимец маньеризма, нечеловеческое лицо, может кривляться. Элемент городской организации.
* Пьяцца делла Ротонда. -1575. Обелиск – 1711. На площади перед Пантеоном. Площадь перед фасадом. Сложная 8ми лепестковая чаша, постамент, откуда бьет вода. Барочная по самой пластике форма.
* Фонтан Мавра на площади Навона 1574 - + Бернини. Форма бассейна, маскароны – делла Порта. Фигуры Мавра и Тритона – Бернини.
* Фонтан Мавра связан с другим городским центром Рима – на месте цирка Диоклетиана появляется площадь овальной (прямоугольник с кругленными углами) = пьяцца Навона. Сформирована исторически, стихийно, нет проекта, только форма античного цирка. Планировались ДВА фонтана – Мавра и Нептуна, появляется еще 3 по центру – Фонтан четырех рек, Бернини. В Цирке стояли обелиск в этих местах, обыгрывается как форма барочной площади.

Динамичная вытянутая форма, движение с двумя фокусами. По центру – церковь Сант Аньезе ин Агона + Фонтан четырех рек Бернини.

## **Доменико Фонтана**

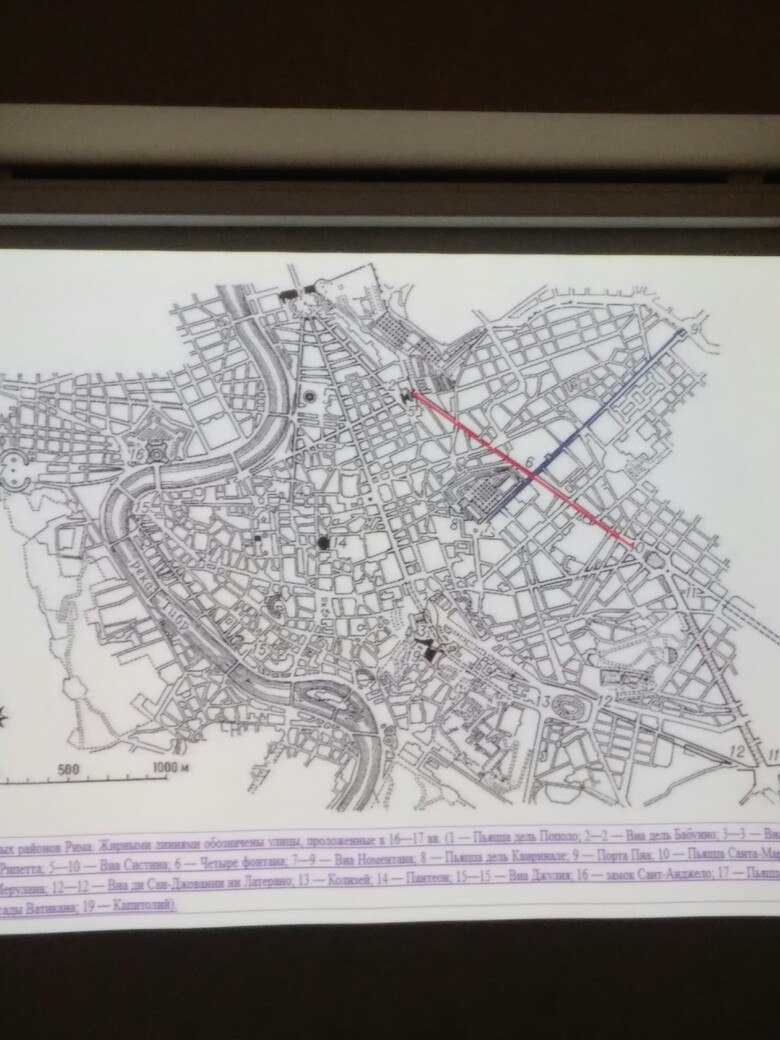
Джованни и Доменико Фонтана - братья. Приезжают из самой северной части Италии, Тичино. Мастера из Тичино – лучшие каменщики и строители. С их приездом в Рим североитальянские каменщики начинают распространять свое влияние. В э. барокко очень важен профессиональный статус мастера, все архитекторы в первую очередь очень хорошие мастера каменщики, в Ренессансе кто угодно мог стать архитектором.

Приглашают в Италию строить акведук:

* Акведук Аква Феличе
* Фонтан Аква Феличе (Фонтан Моисея) – 1587, ветхозаветные сцены по сторонам, фигура в центре. Доменико Фонтана.
* Капелла Систина – капелла для папы Сикста 5. 1570-85. Доменико Фонтана и Сикст сделали Рим таким, каким мы знаем его сейчас. Центрическая капелла, небольшие отдельные формы. После Триденского собора запрещают строить центрические церкви. Но это – центрическая форма, небольшая пристройка к храму. По схеме – уменьшенный вид собора св. Петра или капеллы Медичей (Новая Сакристию). Изобилие всякой декорации. Масса материалов, скульптура, живописи. Маньеристическая черта изобилия.
* Вилла кард. Монатальто 1570 – огромная вилла в окружении садов, сейчас не существует. Практически вся северо-восточная часть Рима, практически 1\5 часть. Параллельно одной из сторон идет Аква Феличе.

1600г – юбилейный год, масштабные мероприятия.

Уже в Средние века первые путеводители по святым местам в Риме, издавались и в Ренессанс. Трудно дойти до этих памятников – из-за старого плохо организованного города. Идея кардинала Монатальто (он же - папа Сикст 5) – организовать потоки паломников, связать все памятники.

[](https://vk.com/photo14282907_456239843)

4 фонтана на перекрестке главных дорог (осей) Рима.

* Перекресток 4х фонтанов - via Quirinale, via Venti Settembre, via Quattro Fontane - перекресток узких дорог. Фонтаны Арно, Тибра и Юноны. Фонтан Дианы – К Мадерно н. 17 века
* Квиринальский фонтан – статуи Диоскуров позднеантичные. Открывается вид на античный Рим. Обелиск – 19 век. Виа Квиринале.
* Квиринальский дворец – построен очень неудобно. Здание само по себе для барокко не столь важно, у Д. Фонтано нет мысли сделать здание правильной формы, удобным или обозримым, главное встроить его в окружающую застройку. Квиринальские сады. Долгое строительство дворца Фонтана, Маскерино, Мадерно.

Для барочного дворца ось симметрии - не важно, Ассиметричное целое, организованное по центру площади. Плоскость стены, организованная ритмичными рядами окон. Вся скульптура - 19 век

- Квиринальская лестница 1587 – Оттавиано Маскерино. ОВАЛЬНОЙ формы. Для итал. Ренессанса, лестница – служебный элемент, нужно держать подальше от парадных частей. Барокко лестницы обожает, свобода, динамика, живописность. Ракурсы, сложно организовать правильные формы.

- Капелла Паолина – Мадерно. Рисунок Пантеона на потолке.

* Эсквилинский обелиск – идея Фонтана поставить обелиска, как ориентиры по оси движения паломников, обелиски напротив святынь. Этот – Санта Мария Маджоре.
* Латеранский обелиск – 1588. На другой стороне пути. Когда паломник подходит к одному обелиску, он сразу видит куда ему следовать дальше. Система развивается не только в пространстве, но и во времени.
* Латеранская площадь. Латеранский дворец – площадь неправильной формы. Условно – трапеция, но ближе к неправильному 4х-угольнику. Барокко абсолютно не озабоченно тем, чтобы сделать площадь правильной формы. Фасад дворца: центр – лоджия, она же центр площади. Наиболее важная сакральная часть – место, откуда папа благословляет паломников.
* Скала Санта – лестница дворца Пилата, перенесенная Еленой из Иерусалима – легенда. Лестница 17 века, повторяет эту святыню. Эмоционально уравновешивает фасад дворца, хотя по форме различаются массивность и декоративностью. Два яруса, камерное. Чередующие фронтоны – палаццо Фарнезе и Латеранский дворец.
* Латеранский дворец - ориентация на палаццо Фарнезе в Риме. 41-80гг. А. да Сангало младший, Мекеланджело. Для 16 века – архаичная постройка, возвращение к флорентийским традициям. Фонтана использует приемы – 3 яруса на гладкой стене, рустованный портал по центру, тяжелый карниз, голая стена.

«Тип палаццо Фарнезе» будет использоваться на протяжении всего 17 века.

Новый тип площади. По ренессансным понятиям – хаос. Разные по размеру, арх. решению постройки, но уравновешивают друг друга по эмоциональному содержанию.

Северо-восток Рима благодаря двум осям организован. Начинают организовывать другой край Рима, Порта Фламиния и пьяцца дель Пополо.

От площади – три новых луча. Одна ведет на юг к берегу Тибра, нужно перебраться через реку, пересаживались на лодки в районе Порта Рипетта, высаживались у замка св. Ангела, а там и Ватикан. Второй луч, средний - форум Романа посещали пешком, античные святыни также привлекали поломников. Колизей – ул. Григориана – Сан Джовани Латерано. Этот луч позволял связывать Рим античный и раннехристианский. Северный луч.

Система позволяла связывать Рим Старый и Новый.

* Пьяцца дель Пополо – трапеция из трех лучей, обелиск завершал. Обелиск – главный центр, притягивающий пространство. Сопоставление разных частей – ренессансная церковь С.М. дель Пополо, античная арка. Бернини вместе с Карлом Фонтана (правнучатый племянник) строит две зеркальный церкви – организация единственного парадного фасада площади. В ампир были добавлены два полукружия, ось стала поперечной, овал – нехарактерный для Рима.
* Обелиск на Ватиканском холме – обелиск Нерона (распят апостол Петр) уже во времена Средних веков пользовался сакральной славой. Стоял очень неудачно - у бокового фасада собора св. Петра. Его там не видно, Фонтана нужно, чтобы обелиск завершал перспективу улицы. Сооружается сложнейшая конструкция спуска обелиска с холма до середины площади – чтобы он служил ориентиром = лишнее доказательно того, что арх. барокко ориентированы на перспективу и пространства. Образует центр БУДУЩЕЙ площади. От этого обелиска начинается развитие всей Ватиканской площади.
* Виа дель Корсо – ведет от центра города к подножью Капитолийского холма. Там уже есть ориентир – колонна Траяна. Фонтана двигает ее всего на несколько метров, так как нужно было поместить ее в перспективе улицы. Оттуда открывался вид на Площадь Капитолия.
* Виа дель Бобуино – самый коротки луч, вел к Санта Тринита деи Монта. Фонтан Бобуино.

Доменико Фонтана уезжает в Неаполь.

* Палаццо Реале в Неаполе – трансформированный вариант палаццо Латерано. Плоский пилястровый ордер. Заканчивал палаццо Фернардо Руис де Кастро. 1593-1610. Развитие идеи римских дворцов, акцент испанской специфики.
* Фонтан Нептуна, Неаполь – 1600-01. Авторы – Д. Фонтана (?), Микел. Нигерино, Пьетро Бернини (отец Дж. Лоренцо Бернини). Фонтан несколько раз переезжал с места на место.

Сама по себе почва в Неаполе другая – вулканическая земля. В Риме проще – болота. Идеи регулярной перестройки не нашли отражения, также как «обводнения».

Для барокко античность не цель, а средство. Во время обстройки города Фонтана находит Помпеи, но это не вызвало особого интереса.

Фонтана –> придал Риму облик современного города, эта структура городских осей сохранилась во время всех перестроек.

## **Карло Мадерно**

**1556-1629.**

Один из тройки главных архитекторов Рима эпохи раннего барокко. Племянник Фонтана, из Тичино. Завершает идеи периода перестройки Сикста 5.

* Достройка собора св. Петра – главный храм католичества не отвечает главным положениям совершении литургии. Добавляет на западный фасад капеллы – но этот компромиссный вариант папу не устраивает. Появляется новый проект – к границам фасада Микеланджело добавляет еще два контраптимента у центрической части (??), удлиняется тело храма. Можно уже представить храм как базилику с трансептом. Но проблема – купол делла Порта стягивает на себя пространство, предполагает статику, а не динамику. Совершенно очевидное противоречие базиликальной части. Возникает непонятное пространство, слишком давит на зрителя. Этот конфликт был разрешен только в 20гг, когда Бернини и Баромини ставят киворий-балдохин под купол, разряжая центральное пространство. В западной части он дает ориентир, точка притяжения он, а не алтарь (до алтаря очень далеко). Центричность пространства сглаживается, так как место в главной точке центрального пространства уже занято.

Осталась еще одна проблема – западный фасад. 1608-1614. Предлагает построить нартекс с двумя кампанилами по бокам. Удлиняет по ширине+ мощный аттик, который равен по ширине сводам здания. Стоя перед фасадом – не виден купол, ширма. Трудно понять, что кроется за фасадом – церковь, дворец, вилла? Нет традиционного разрешения сакрального фасада. Чередование лучковых и треугольных фронтонов – прием светской арх, колоннада, фронтон. Две высокие кампанилы не были добавлены. Нужно было придать фасаду церковный характер – будет решать Бернини с помощью организации своей площади.

* Церковь Санта Сусанна в Риме 1585 - 1603 – развитие иезуитского фасада. Полный набор того, что есть в Иль Джезу, но БЕЗ ЛУЧКОВОГО ФРОНТОНА, поэтажный ордер, пилястры в верхнем этаже. В Иль Джезу – 3 Портала, здесь – один, однонефная базилика. Перестройка из раннехристианского храма. Возрастает пластика фасада. Мастер очень хорошо чувствует камень, в Риме мало камня – местный тавертин. Не очень выразительный камень, но арх. очень точно отделывает все детали. Мастерство резчика. Внутри – конструкция раннехристианской базилики. Достаточно насыщенная маньеристическая живописная декорация. Иллюзорный живописно-скульптурный эффект. Это голые стены, а создается иллюзия пластики и игры пространства.
* Санта Мария делла Виттория – Мадерно, но достраивал **Дж-.С. Сория. 1624-26** «Органичный барочный ансамбль церквей, типовой образец, целостность проявления барочных эффектов». Боковой фасад был закрыт боковыми постройками, поэтому Мадерно особо не украшает его, добавляет валюты. Барочный прием – оформление того, что видно. Капеллы и достройки. Разработанный фасад. Интерьер – середины 17 века, делает та же команда мастеров, которая переделает интерьер Иль Джезу. Нет «ни одного живого места» на поверхности церкви – везде живописный, архитектурный или скульптурный декор. Купол разрывает реальное пространство. Сложная перспективно движущаяся декорация.

-Реликвария Св. Виктории – 20гг. Напоминает важный памятник развития скульптуры: Стефано Мадерно (младший брат Карла Мадерно) «Реликварий св. Чечилии» в Санта Чечилия ин Трастевери –незадолго до этого, были найдены нетленный мощи св. Чечилии, которая лежала в такой позе. Скульптура абсолютно в такой же позе и в натуральную величину. Шокирующий эффект натуралистичности.

А для Виктории – муляж, одетый в одежды. Достижение мистического эффекта через крайний натурализм.

* Сант-Андреа делла Валле – в плане практически точный план Иль Джезу. Поперечно ориентированные капеллы. Идеальная иезуитская церковь в плане, хотя это НЕ иезуитская церковь – городская. Главная церковь в «деловом» квартале Рима. Интерьер похож на Иль Джезу. Купол – Карло Мадерно 10 гг 17 века. На одной оси с куполом св Петра. В 16 веке множатся купола св Петра. Высокий барабан, сдвоенные колонны, нервюры, двух оболочный – параболический снаружи и сфера внутри и ложные окошки. Собор св Петра – норма и ориентир для барочных церквей. Все барочные купола имеют эти признаки. «Классичный». Фасад – Карло Райнальди
* Палаццо Барберини – 1625-29. Мадерно, Л. Бернини (31-33), Фр. Борромини. Для папы Урбана 8 (декоратор Рима, работал с Бернини). Престижный аристократический район Рима. До этого момента палаццо развивали традицию ренессансного флорентийского палаццо. Нарушение традиции – так как за основу взята планировка ВИЛЛЫ. **Лоджия с выступающими блоками.** Только фасад выходит не в парк, а на главную линию улицы Курданер. Флорентийский фасад – БОКОВЫЕ фасады палаццо. Вся ц. часть здания – пустота. Весь нижний уровень представляет собой глубокую лоджию-воронку, которая завершается лестничным вестибюлем, откуда открывается парк. Проницаемое внутреннее пространство, необычное соотношении массы и пространства. Боковые рукава – жилые помещения, соединяются между собой **анфиладой комнат** – ось движений. Непригодность для жизни. В здании мало уединенных помещений. Зрелое барокко не сохраняет комфорт человека. Боковые корпуса обсуживаются лестницами – одну из них сделал Бернини, другую - Борромини.

Главный фасад – Поэтажный ордер. Дорический-ионический-коринфский. Арочные проемы снизу, сверху – большие арочные окна, разделенные ионическими полуколоннами. Самый верхний этаж – внешняя форма окон = арки нижних этажей, но размер меньше. Получается откос, видим толщину оболочки, но толстой стены там нет, это обманка. Законы тектоники фасад нарушает сильно, несмотря на наличие классической схемы ордеров.

Пандус в сад. Внутри вообще нет ни одного парадного помещения на нижнем уровне.

Лестница Бернини – Находится возле главного вестибюля, более широкая, парадная, Прямые марши – римская традиция. Высота самого марша очень сильно сокращается, лестница кажется намного длиннее. Ведет в парадные помещения.

Лестница Борромини – служебная, ведет в жилые помещения – страшное оскорбление для него. Шедевр камнерезного мастерства. Овальная, весь антаблемент идет по спирали. Текучая форма, нарушение законы тектоники и каменной массы. Тончайший инженерный расчет. Любит овальный план.

Лестница, которая ведет в парк – провисает в воздухе.

Овальный салон- создан Борромини. Точка притяжения во втором этаже дворца. Одна часть ведет в анфиладу жилых помещений, другая – в парадные. Сама декорация сохранилась плохо, неоднократно перестраивалась.

Лоджия анфилады –практически нет углов. Не хочет делать ощущение, что стена несущая. Для архитектора зрелого барокко зрительная рациональность не нужна. Понимание новой пластики стены. Зрелый 17 век – стена аморфное пространство, живущие по своим законам.

Соотношение здания и парка:

Резкий перепад высоты. Высота парка – второй и третий этаж?. Склон холма. Пандус давал возможность спускаться верхом. Регулярный парк. Сейчас – формы 18 века. Были весячие сады (?).

Барочное здание всегда куда-то выходит, в парк или на площадь.

Палаццо Барберини на площадь выходит УГЛОМ. В центре – фонтан 40х гг. «Тритон» Бернини + маленький Фонтан пчел.

## **Джованни-Лоренцо Бернини**

**(1598-1680)**

Пьетро Бернини – отец, приезжает в Неаполь из Флоренции.

* Фонтан Нептуна – возможно, Пьетро принимал участие.
* Св. Мартин и нищий - Знает конструкцию человеческой фигуры, точно владеет анатомией.

Скульптура позднего маньеризма усыхает, редко целостность, уходит в детали. Не хватает жизненной силы, энергии.

* Иоанна Креститель – 13-15гг. Крупная работа, но ее хочется уменьшить.
* Успение Богородицы – работа в соавторстве. Важен сам факт участия в крупном проекте.
* Фонтан Баркаччо – совместная работа отца и сына. 1627-29. Другой тип фонтана использован. Не может служить вертикальным ориентиром, низкий. Почти натуралистичное изображение – лодка, заполненная водой. Игра с натуралистичностью – игра более зрелого барокко.

Лоренцо прожил долгую для скульптора жизнь, работая и в последние месяцы жизни.

* Бюст Джованбаттиста Сантони – ок. 1610. Было всего 10-12 лет. Владеет портретом, очень точно натуралистично, особенно глаза, их прищур. Буквальное следование натуре – свойственно для позднего маньеризма. Ученическая работа.
* Св. Лаврентий – 1614-15 Нет еще 20 лет, заявляет о себе, Два варианта этой скульптуры. Решетка, изображение огня. Есть уже своя стилистика, но все же моменты ученичества. Фигура в момент мученичества – **блаженство страдания – барочная тема.** Пока движение довольно манерное, скованная фигура и манерный жест. Куда движется скульптор можно понять довольно точно.
* Штудия (этюд) - Проклятая душа (позднейшее название изображение души в аду) – учится выражать эмоции, крайнее экспрессивное состояние. 1619 г. Не смущаясь передает и резкие черты лица, искаженность черт. Шаг вперед по части передачи чел. эмоций.

Пьетро и Лоренцо. Семья нашла себе могущественного покровителя – Шипион Боргезе, получают возможность работать с антиками. Декор для его виллы. Нынешняя вилла Боргезе – построена на том же месте, не то, что было в 17 веке, к нам не дошел оригинальный барочной ансамбль. Сохранились отдельные детали скульптурного убранства:

* Две Гермы: Флора и Приап - герма для укарашения ворот не столь интересны.
* Фавн, дразнимый детьми – украшение сада в хоз. части виллы. Античная тема. В раннем творчестве Б. античная тема занимает главное место. Не только обучение формы. Но и передача именно темы. Своеобразная античность – не античность идеальная, апполоновского начала, скорее **дионисийские начала**. НЕ идеальная гармония, а воплощение природных сил.

Молодой Бернини идет по пути, противоположный Микеланджело, который сначала шел от рельефа, от стены. Бернини – мыслит трехмерно. Разрабатывает скульптуру во всех ракурсах, по спирали. Не можем ни одни ракурс назвать главным. Неопытность сказывается в то, что СЛИШКОМ много деталей. Слишком перегружает композицию. Не сразу можно сказать сколько здесь путти – это скорее ошибка молодого мастера, не смог организовать целостность композиции. Изобилие деталей – наследие маньеризма. **Мрамор.** Все делает в мраморе. Если для раннего Возрождения важна бронза, то для барокко – мрамор. Но снова не мрамор Микеланджело, так как этот мрамор обработан до идеальности, нет чувства борьбы мастера с материалом, что видно у М. У Бернини нет блока камня, только сильно прорезанная форма, камень отделан до блеска. Совсем другое понятие владения материалом. Может превращать мрамор во все, что угодно – ткань, тело и т.д. Победа над мрамором.

* Эней и Анхиз – 1618-19 В работае с отцом, но больше к Лоренцо. Тема историческая и мифологическая. Эней – зрелость, Анхиз – старость, мальчик Асканий – детство. Смысловая нагрузка маньеризма. Скромный постамент, сложная группа. Лар, которого держит Анхиз, дополнительная деталь. Еще учится, не совсем умеет. В разных ракурсах то видим Аскания, то нет. Еще не может развернуть в пространстве, но есть большое желание. Лучше всего удался Эней – мощная, атлетическая, натурная фигура, но в то же время есть момент идеализации. У Анхиза нет идеализации – меньше гармонии. В Энее достигает гармонию между идеальным и натуральными, что будет для него важно.
* Похищение Прозерпины – работа, завершающая период ученичества. 1621-22. Тоже по заказу Боргезе. Мастер научился решать задачи, которые он поставил в других работах. Читается в круговом обзоре, разное движение, действие. Уже гармониный эффект. Момент, когда внезапно появившийся Плутон хватает Прозерпину – именно кульминация действия, когда физическое и эмоциональное действие достигает пика. Цербер – подставка, вписывается в пирамиду, устойчиво. Прозерпина зависает в воздухе. Со всех ракурсов читается. Фигура Плутона тоже в сложном движении. Два зигзагообразных движения. Такого владения мраморов впервые! Мрамор – мягкое живое тело, которое проминается под руками Плутона. Грандиозное владение материалом. Мрамор – текучее мягкое, совсем не мрамор у Микеланджело. Мало того, что мрамор тяжелый, так еще и хрупкий материал. Иллюзорность владение материалом.
* Давид – 1623-24. Бернини всегда напрашивается на сопоставление с Ренессансом. Входит в полемику с Донателло, Вероккьо и Микеланджело. Первые два – уже совершен подвиг размышление о том, как человеку дается победа. Мик. – момент перед боем, концентрация всех сил, духовная внутренняя сила человека. У Бернини- момент совершения подвига, когда уже бросает камень из пращи. Разворот, движение по спирали – важно для Б. Каждый ракурс в 3х мерном обзоре, это везде бросок. Этому движению соответствует мимика – закусывает губу, сдвинуты брови, максимальный активный, героизм. Почему герой? Именно потому что он совершает подвиг САМ, а не благодаря божественному проведению.

**Открывает новый тип движения.** Передача активного сильного движения как процесса. Мирон еще пытался поймать момент спокойствия – между двумя движениями. Контрапост – равновесие движения и статики, масса двигаться не может, но ясно, что движение должно состоятся. Бернини именно разрушает понятие об изо как о чем-то вне времени. Мы, обходя скульптуру видим РАЗВИТИЕ этого действия – как картинки в мультипликации.

* Давид с головой Голиафа – живопись! 20 гг – активно интересуется живописью. Это не х-рно для барокко, так как мастер должен был быть совершенен в своем виде искусства, а это значит, что нужно выбрать один вид искусства, иногда даже жанра. В этом специфика 17 века. Не ценится широта интересов. В основном живопись у Бернини не заказная, в чем-то ученический этап. Как мастер-живописец он выступает с новаторской позиции – активно использует светотень, чем в это время увлекаются караваджисты, но в отличии от них не любит натурализм. Например, голова Голиафа не выдвинута вперед, не слишком волнует
* Апостолы Андрей и Фома – 1627г. Сочетание идеализации и караваджистского света. Идет формирования его как мастера. Стремится расширить его возможности, овладевая тем, что невозможно для скульптуры – свет. Очень чуткой относится к свету.
* Коза Амальфеа – 1615 Вилла Боргезе. В ранние годы тесный контакт с античностью. Своеобразный пример, весьма характерный для к 15-16 века, почти подделка! Не просто а-ля антик, а скульптура, которую можно принять за античную.

Ему больше интересен эллинизм, а не классика. Александрийская школа – **крайний натурализм с крайней идеализацией.** Проникновение в античную традицию.

16 век – век ПОДДЕЛОК под античность, любят доделывать античную скульптуру, эта традиция еще из маньеризма. Бернини как мастеру поручают доделывать скульптуры:

* Спящий гермафродит – голова и нога от Бернини.
* Спящий фавн – реставрация Бернини, не считалось никаким пороком. Такова была тенденция самого творчества, в том же время хорошая школа для скульпторов.
* Арес Людовизи. Римская копия с гр. оригинала поздней классики – доделывает голову, хорошо улавливает пропорции, но активная пластика волосы выдает, что это 17 век.
* Аполлон и Дафна – творческое соединение своих собственных исканий и греческого опыта. 1622-25. Интерпретация античности в духе барокко. В 17 веке из обилия античных сюжетов выделяются самый популярные: темы метаморфоз Овидия. Для барокко важна тема перевоплощений, момент превращения. Философское понимание метаморфоз как соотношение жизни и смерти, тема времени. Не просто интерес, но барочное понимание круговорота жизни и смерти в природе.

Процесс превращения в «Аполлоне и Дафне» – уже кинематографический прием, видим на наших глазах как это происходит. Из пальцев ног выпускаются корни. А где античность? Во всем остальном. Аполлон – типаж Аполлона Бельведерского. Фигура Дафны напоминает раннеклассическую скульптуру. Цитирует хорошо, но перерабатывает. Бег – антиклассичен, как и такое движение. Преодолевает мотив подражания античности, развивая античность до материала, который надо использовать и создать свою собственную систему.

* Нептун и Тритон – как замысел для фонтана Нептуна на площади Навона. 1620-24. Ему так и не был отдан этот заказ.
* Торс Нептуна = Бельведерский торс 1 в до н.э. Еще несколько раз разрабатывает идею фонтана Нептуна. По-разному использует.

Бернини начинается работать как архитектор.

* Санта Бибиана в Риме – 1624-25 г. Перестраивает фасад старой церкви. Приходит как дилетант. Логично было бы взять за основу иезуитский фасад. Что-то от него есть – двухчастная система, маааленькие валюты, но трансформирует эти элементы. Трактует фасад не как плоскость, а как трехмерный объем. Глубокое выделение центрального пилона и центральной линии опор. Очень сильно раскрепованные фронтоны. В этот момент архитектура барокко переживает новую фазу. Для Бернини ордера менее важны – внизу ионический, сверху тосканский, может быть это сознательная игра, а может безразличие, ордер не включен в основной каркас здания.
* Св Бибиана – скульптура в нише, стрмление связать скульптуру с внутренним пространством.
* Палаццо Барберини – принимает участие, в какой-то момент, после смерти Мадерно, назначается главным архитектором, что страшно оскорбляет Борромини. Строит лестницу – более консервативна, прямые марши, но с ордером начинают происходит странные вещи – уменьшаются колонны с каждым маршем – перспективный эффект, пространство. В то же время эффект ученичества, так как он скульптор и не изучает перспективу. Архитектурную сторону осваивает также хорошо.
* Балдахин в соборе св. Петра – 1624-33. Работает над ансамблем собора св. Петра всю жизнь. Балдахин – решение проблемы, которая возникла после перестройки К. Мадерно (добавлены три травеи базилики), разряжается центрическое пространство восточной части.

Способ найден совместным решением папы Урбана, Бернини и Борромини. Иконографически балдахин не распространен, так как чаще над могилами (в этом случае – апостол Петр) ставили амвоны и кивории (?). Используются античный формы, за основу - колонна ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО собора св. Петра. Colonna Santa 2-3 век н.э. **Спиралевидная колонна.** Борромини отвечает за архитектурную часть, Бернини – скульптура. Конфликт по поводу материала – *бронза.* Бернини не работал в бронзе, но также Борромини решает разобрать крышу Пантеона: «Что не сделали варвары, сделал Борромини». Такое обращение с античностью для Бернини не приемлемо, больше ренессансный по духу.

Изображение свисающих тканей, ангелы, поддерживающие ткани по периметру валют. Сложный архитектурно-скульптурный проект. Ангелы оказались слишком маленькими для этого балдахина. Мастера рассматривали этот проект как свою неудачу. Но пространственное решение было найдено удачно.

* Статуя св Лангина – в одной из ниш собора св Петра. По легенде - пронзил Христа и обратился в христианство. Этой статуи, в отличии от более ранних скульптурных достижений, необязательно стоять именно в нише, она свободна. Связь с организацией движения зрителя – обращает его к алтарю и куполу. Синтетический язык барокко. Начинает в своей **скульптуре учитывать расположение**, что не нужно было в его раннем творчестве.
* Надгробие Урбана 8, в Соборе св. Петра- папы, придя к власти начинают делать себе гробницы (можно вспомнить историю гробницы Юлия 2 Микеланджело). Замысел одновременно скромный – выбирает уже существующие надгробие «Надгробие Павла 3» работы Г. делла Порта (НЕ Джакомо делла Порта). Ниша, в которой стоит надгробие, расположена по другую сторону от алтаря, надгробие Павла 3 – прямо напротив. Такой же образ. Восседающий папа, снизу саркофаг с фигурами Милосердия и Справедливости. Окровенно обнаруживает снакомство с Микеланджело – цитата саркофага из гробницы Лоренцо и Джакомо Медичи. В отличии от делла Порта и Микеланджело ставит свои фигуры на ноги, во-первых, устойчиво, во-вторых, задается вертикальное движение. На саркофаге – фигура крылатого скелета, который пишет на доске имя папы Урбана 8. Снова тема метоморфоз. Фигура смерти антипод фигурам Милосердия и Справедливости – она бронзовая, сочитается с фигурой папы, которая также из темной бронзы. Центр – темная тяжелая бронза, устойчивы, по краям -подвижные фигуры, из светлого и зрительного легкого мрамора.

**Боцетти** – скульптурные эскизы из терракоты. Мастер сразу мыслит трехмерно. Эскизы к надгробию: 1. немного другая композиция, больше путти. 2. Композиция близка к конечному варианту, видно, что в мраморе она не сможет держаться без саркофага – мыслит сразу ансамблем.

Сам портрет папы - жест выходит за рамки ниши

Традиционное надгробие Бернини интерпретирует новаторски.

* Мраморный портрет папы Урбана 8 – повторяет жест.

Скульптурный портрет у Бернини:

Портреты делал много, и живописных, и скульптурных. Неоднократно изображал своего покровителя Урбана 8: насколько одну и ту же маску лица в бронзе можно трактовать по-разному (Надгробие и портрет папа 1632-33 гг из Ватиканского музея).

* Живописный портрет папы 32-33 гг – более доброжелательно.
* Бюст папы Урбана 8 – более ренессансный.

Бернини видит конкретного человека и пытается придать ему идеальные черты. Первоначальный источник его портретов – реальный человек.

Много живописных автопортретов – использует себя как модель, в которой можно изучать разные состояния. Сочетание точности натурализма и пронзительной идеализированности.

Эти портреты формируют новую не ренессансную систему.

* Портрет папы Павла 5 – 1617-18.Портрет воспринимается в одной плоскости, сдержанность, но легкий хиазм. Парадное облачение папы, очень точно передана застежка. Очень тонко сопоставлено доличностное и личностное. Тонкая и точная характеристика, но не критика, а точное перечисление физических и психологических особенностей. Нам эмоциональное состояние показывается без прикрас.

17 век – тоже век портрета. Если для маньеризма натурализм буквальный физический, то 17 век интересует и внутренним и эмоциональным состоянием. Важная характеристика.

* Бюст монсиньора Педро де Фуа Монтойа 1721 – «на портрете выглядит более живым, чем в жизни» - отзывы современников. Особенности старческой натуры. Буквальный обращенный к зрителю взгляд – выходит за рамки задачи надгробного портрета. Эмоциональная передача контакта со зрителем.
* Аллесандро Перетти де Мональто – один из поздних покровителей Бернини (для него фонтан Нептуна в садах.) Конкретно трактованный взгляд, зрачки. Взгляд направлен во вне. Совершенство Бернини во владении материалом – зависающие в воздухе края сорочки и небритая шея! Но мы на этом не заостряем наше внимания, а подчиняются эмоциональности.
* Бюст Шипионе Боргезе - покровитель. Внешне строгая схема, но появляются черты ее разрушения. Довольно заметно разрушается внешняя плоскость. Гораздо более активный разворот. Нет, как в ранних портретах, противопоставления насыщенного эмоционального портрета и нейтрального одеяния. Мы можем представить, как бликует материал мантии и контрастирует с поверхностью кожи. Не стремится идеализировать, скорее прямо дает трактовку изъянам и физическому состоянию. Но человек живой – полуоткрытый рот, процесс разговора. Целостный образ, динамичный, развивающийся во времени.
* Портрет Констанцы Буонарелли – 1635. КАМЕРНЫЙ портрет, не совсем понятен для скульптуры жанр. Работа со скульптурой, мрамором уже подразумевает под собой идеализацию. Так как мрамор – дорогой и трудный материал, из него нет смысла делать камерный портрет. Смело расстегнутая сорочка, открытый рот в процессе разговора. Скандально известная жена ученика Бернини, позирует Бернини в весьма откровенном образе. Один из немногих известных портретов, который открывает личность портретированного.

К Бернини начинают обращаться иностранные заказчики высокого звания. Эскизы зарисовывают с натуры и отправляют для выполнения скульптурного портрета.

* Портрет Томаса Бейкера – 1638. Посланник, привезший Бернини эскиз портрета Карла 1, который Бернини не стал выполнять. В ранних портретах он всегда сохраняет строгую внешнюю схему, это – новый этап. Одежда начинает играть уже более активную роль. Динамичный образ создается за счет пышной манишки и развивающихся локонов, тогда как лично нейтрально, нет стремления погрузиться в личность или создать контакт. Активный разворот головы. Свободно ложившийся кружевной воротник. ВНЕШНЯЯ динамика, игра, противопоставление открытого и закрытого. Внутреннее состояние человека, эмоциональная открытость начинает уходить. Это понятно, так как он уже не может трактовать незнакомых людей так, как он трактует близких и знакомых личностей. Зато эмоциональная закрытость дополняется пластической разработкой и сложностью.

Зрелый этап творчества Бернини:

* Портрет кардинала Ришелье – по эскизу – проекция головы в трех ракурсах (не сохранился, но есть другой портрет работы Ф. де Шампень для другого мастера). Эмоционально еще более нейтрален.
* Портрет Иннокентия 10 – 1648 год. Новый папа. У Бернини не сложились с ним отношения, так как он был близок к бывшему папе – это всегда настораживает. Так же и эмоционально они не похожи, Иннокентий покровительствовал Борромини, они оба закрытые, сдержанные, нервные и пр. Есть «СЛИШКОМ правдивый» портрет Веласкеса 1650 гг. Портрет Бернини не столько откровенен. То, что сохраняется от ранних портретов – эмоциональное напряжение, нейтральная трактовка доличностного, но личность не открытая.

1640-е гг – период провала в карьере Бернини между двумя взлетами. Планирует рискованную реализацию трудного проекта, предостерегается даже своими друзьями – хочет доделать фасад Собора св. Петра в Рима, созданного Мадерно, желает достроен две кампанилы – не хватило строительных знаний и навыков. Удаляется от папского двора, ущерб его самолюбию и амбициям.

* Мемориальная плита Марии Рагги 1643г Санта Мария сопра Минерва - разрушает традицию надгробия. Сразу несколько уровней интерпретации реальности. Полностью меняет свою фактуру – мрамор как ткань. Неясно – текст на плите или на ткани ?, что имеется ввиду? В медальоне изображена как живая, что нетепично для надгробия. Небольшая работа, которая несет много из того, что будет в позднем творчестве: игра материала и экспрессия.
* Истина (Время, спасающее истину) – 1645-52. Первоначально только одна женская фигура – Истина, планировал добавить старца Время. Но он только в эскизах. Очень популярная тема – аллегория несправедливых гонений, недооценка человеческих деяний. Мысль о том, что потомки оценят то, что не ценят современников. Для Бернини в тот период весьма важна.
* Капелла Раймонди – 1636. Подготовка для будущих исканий. Здесь именно АРХИТЕКТОР, скульптор – его ученики Баратта, Больги, Силли. Бернини принадлежит общий замысел. **Двусветный купол** – заимствует идею у Борромини. Вся скульптурная декорация капеллы – общая тема, сцена: надгробия братьев Раймонди как бы обрамляют главную сцену эстаза св. Франциска.
* Санта Мария делла Виттория – иезуитская церковь с боковыми капеллами

Капелла Корнаро: света не очень много, игра со светом стало одной из главных аспектов этого памятника. Глубины капеллы не чувствуется.

Ниши – портреты членов семьи Корнаро. Находятся в ложе, ложа затянута «тканью» цветной мрамор. Все заняты своими делами, только кардинал Корнаро – зритель сцены, которая происходит в алтаре.

Экстаз св. Терезы – две части разорванного фронтона капеллы раздвигается подобно театральному занавесу. Сюжет – одно из видений св. Терезы, канонизирована в 17 веке, время жизни – 16 век. Видение, что ангел вонзает в ее сердце золотое копье. Мистическое видение и в то же время физиологическая конкретика. Бернини хочет сделать эту сцену доступной зрителю. Тереза одновременно и спит и движется вперед, поднимаемая мистической силой. Состояние экстаза между сном и бодрствованием. Один из редких случаев, когда Бернини оставляет **кусок мрамора необработанным** – облака. Бронзовые позолоченные нити-стержни-лучи божественного света, которые ведут к РЕАЛЬНОМУ небольшому окну, которое освещает пространство ниши. Но его не видно, оно закрыто карнизом. Поэтому реальный свет, падающий из окна, воспринимается как мистический свет.

*Впервые Бернини использует реальный свет для создания иллюзия мистического света*. Скорее живописный эффект. Несмотря на популярность сюжета, Бернини дает самое конкретную интерпретацию поэзии св. Терезы. Ангел - эфеб, напоминает позднеантичных эфебов – юноша или девушка (бесполые существа). Улыбка лица двусмысленная, точность на гране натурализма. Но в то же время мистика нереального движения Терезы.

- Боццетто к Экстазу св. Терезы – решение было несколько другим, Тереза более устойчива, от чего Бернини избавляется, опуская одну ногу Терезы вниз и поднимая ее тело вверх, подвигая ангела ближе к Терезе. Возникает игра закрученного движения, этого явно не было, мастерство Бернини.

Бернини много работает над организацией городского пространства.

* Фонтан Тритона Пьяцца Барберини – 1624-42.Фонтан – ЕДИНСТВЕННЫЙ организующий элемент этой площади. Скульптура выступает как градообразующий элемент. Бернини делает два фонтана:
* Фонтан Пчел – 1643г. Добавляет в угол площади. Изначально – это поилка для лошадей. Низкая открытая чаша, герб Урбана 8 с изображением 3х пчел. Находится на оси палаццо Барберини.

Фонтаны организуют пространство площади, часть городского пространства.

* Фонтан четыре рек на Пьяцца Навона 1648-52 гг. – сложная конструкция – скала, поддерживающий обелиск (обелиск цирка Домециана). Скалу делает Дж. М. Франки по эскизу Бернини 1648гг. Четыре реки: Дунай, Ганг, Нил, Рио делла Плато (о географии Америки известно мало, поэтому эту реку назначают главной рекой континента). Вся композиция – идея показать торжество католической церкви на разных континентах. По своей композиции – не сильно удачное решение. Проявляются те, недостатки, что х-рны для ранних работ Бернини: композиция рассыпается на составляющие, нет общей схемы, образа. Сделаны разными скульпторами по рисункам Бернини.

Ганг – Клод Пуссен. Римский тип олицетворения реки, античность

Дунай – А. Раджи берниневское движение.

Нил – Фанкетти закрывает глаза, современники говорили, что не хочет смотреть на фасад, построенный Борромини.

Рио делла Плата Фр. Баррата – отшатывается. По легенде – месть Борромини.

*Предвестье конца барокко*

Есть еще и аллегорические звери – символы разных континентов.

Строго говоря, ни с какой точки фонтан не воспринимается как целостное органическое произведение.

Получилась очень активная пространственная доминанта. Заставляет зрителя активно перемещаться – подвижная барочная среда. Зритель мыслится как участник.

* Фонтан Мавра на пьяцца Навона – реставрация Бернини старого фонтана Джакомо делла Порта: 4лепестковая усложненная форма с маскаронами. Дополняется Бернини фигурой самого Мавра и 4 трубящими тритонами. Фигуры Тритонов выполняется учениками, но самоповторение фонтана Тритона. Мавр – некий абориген, верхом на водном существе. Мотив экзотизма Фонтана четырех рек. 17 век – преодоление ограниченности в пределах Европы. Торс Мавра = Бельведерский торс. Голова – барочное наполнение, гипертрофированное. Кольцевая динамика, может не такая активная как в фонтане 4х рек. Каждый ракурс – новый аспект движения. Движение по диагонали вверх, мы не смотрим на нее с одного положения, движемся по кругу.
* Фонтан Нептуна – предполагалось, но фонтан не был закончен. Для нового папы реконструкция площади Новона не главное, у Бернини новые проекты. Фонтан установлен только в 18(19?) веке.

В позднем творчестве архитектура для Бернини вытесняет скульптуру.

* Палаццо Монтечиторио (Людовизи)– первоначально задумано из 3х блоков, что соответствует пространственному расположению, Бернини решил обыграть форму площади. ВЫПУКЛЫЙ фасад – мотив идет из маньеризма. В 19 веке оно было изменено, добавлена скульптура. Мысленно нет верхнего яруса и неоклассического портика, а есть несуществующий сейчас скульптурный сложный портал. Можем узнать старые черты римского палаццо: схема палаццо Форнезе (3 яруса и пр), но здание теперь не единый блок, это комплексная система. Бернини нарочно сталкивает четкую ритмику ренессансного палаццо и неправильную форму дворца.
* Порта дель Пополо – 1655-57. Исходная точка, откуда развивается весь барочный Рим. В Церкви он заканчивает капеллу Киджи, которая начала еще Рафаэлем, и оставалась незавершенной, так как не были закончены детали скульптурной декорации.

Живопись – маньерист Сальвиати 1650гг, эклектика.

Бернини добавляет к маньеризму свою барочную тенденцию.

Композиции Бернини:

- Аввакум и ангел 56-61 г. Тема скульптурной группы в нишах. Ниша явно МАЛА для этой группы, пластическое противодействие (еще Микеланджеловская тенденция). Движение ангела напоминает ангела св. Терезы. Вылетает из ниши буквально, нога и рука Аввакума тоже выходит из ниши. НЕ просто барочная динамика, но конфликт между скульптурой и архитектурой.

- Пророк Даниил – его фигура в нишу очевидно не помещается, не может встать. В боцетто – более контрапостное движение, в скульптуре более эмоционально акцентированное, не просто прорыв из пространства, но прорыв эмоциональный, тема экстаза – х-рно для зрелого барокко.

- Крылатая смерть – вымостка пола. Мольба о спасении, ожидание воскрешения.

* Капелла Киджи, Сиенский собор – скульптура. Экстаз св. Иеронима, экстаз Марии Магдалены.
* Кафедра собора св. Петра – 57-66. По сути дела, завершения проекта, который возник еще в 20 года. Снова проблема сочетания проблемы базилики и центрического храма, центрическое пространство перевешивает базиликальное пространство. Как сделать пространство базиликальным? Нужно организовать движение. Дать ему какой-то ориентир.

Начинает сооружение большого амвона, не алтаря. Кафедра св. Петра – утверждение католического превосходство, так как именно Папа Римский наместник и продолжатель традиций св. Петра. Риторическое программное значение + большая роль архитектуры. Нижний уровень кафедры задаются нишами с гробницами, по уровню карниза – верхняя грань трона св. Петра на кафедре. Трон поддерживают 4 отца церкви. Бронза – темный тяжелый акцент -опора, постамент. Не только скульптурный, но живописный аспект. Прозрачный намек на Диспут Рафаэля – единый порыв, вселенская церковь = католическая церковь. Западные и восточные отцы церкви, объединяются под фигурой папы (мог занять трон в особых случаях, наметник Петра). Два ангела по сторонам трона, сохранились боцетти для них. Ангелы-юноши, манерные движения. Более характерно для позднего Бернини – манерный женственный ангел.

Витраж с изображением голубя мира, в окружении ангелов – сияние витража, от которого исходят скульптурные лучи. Снова использование реального света для иллюзии. Каша из фигур – ангелы и путти, делает не Бернини, важно не каждая конкретная фигура, а общая масса – **уже упадок, уже не важно частное, только общее.**

Удачное решение с арх. точки зрения – базиликальное пространство доминирует, кафедра снимает проблему центр. пространства. О ц. пространстве вспоминаем только когда попадаем в подкупольное пространство.

* Площадь собора св. Петра – варианты были разные. Что было: фасад храма и обелиск. От фасада и обелиска нужно было отталкиваться, так как они создают ось. Варианты: 1. прямоугольная площадь - не исправляет проблемы того, что не видно купола за фасадом Мадерно.

2. круглая площадь – это очевидно не ц. пространство из-за обелиска, но круглая площадь – ренесс. традиция.

**3. трапеция+ овал** – трапеция использована Микеланджело в Капитолийской площади, а также явно Площадь Новоны – три оси движения: обелиск в центре, и два фонтана (Мадерно и свой) – фокусы, задают движение по краям овала. По главной оси двигаться нельзя, так как она занята обелиском. Расширяющиеся пространство. – Использованный вариант.

Расширяющая трапеция – служебные здания, создающие кулисы. Овал – колоннада, использование тосканско-дорического ордера.

Были проблемы экономического плана: пришлось свести целый квартал перед собором, он состоял из дворцов членом папской курии. Но тем не менее ему был дан картбланш. Организует это пространство.

В итоге – разрушение ренессансного представление об ордере. Колонны совершенно не соответствуют человеческому телу, только статуям – ничтожность человека, а не равенство человека и божественного замысла. Колонны большие и близко преставлены друг к другу. Колоннада ничего не несет, это **ширма**, театральный прием, ограждает это пространство.

Купол постепенно возникает по ходу движения в разных ракурсах. Значительную часть пространства занимает лестница – прием лестницы Микеланджело, которая вытесняла пространство вестибюля. Театральное значение, лестница сильно поднимает фасад. Площадь не просто неправильная, но еще и медленно поднимается от Тибра к фасаду.

У ученика Бернини Карло Фонтана была идея реконструкции площади в к. 17 века. Продолжает идею организации движения паломников – от площади большая трапецевидная улица, переход в разные пространства, постепенно движение, так должно было вырасти влияние собора по мере продвижения зрителя.

В итоге, было реализовано, но с изменениями.

Бернини чаще всего работает с учениками даже со скульптурой, курирует идею, а исполняют именно ученики. Так что для стареющего Бернини архитектура – его полное проявление. Более важная для него. Наряду с большими проектами появляются и более камерные.

В его творчестве можем наблюдать развитие барочной церкви:

* Ц. Сант Андреа аль Квиринале – 1658-78. Иезуитская небольшая церковь. Ответ Борромини. Самостоятельная трактовка здания, БЕЗ отсылок к типичному иезуитскому фасаду. *В плане напоминает римский Пантеон.* Пантеон в миниатюре, который сжали в одну сторону и растянули в другую (овал). В Пантеоне доминирует правильные формы, но не в Сант Андреа. Есть только поперечная ось, чередование формы ниш, усложняет и искажает план. Избегает правильных форм. А почему же церковь центрическая? Центрический план не запрещен, они сами выходят из употребления после Триденского собора. Но через 100 лет после об этом решении начинают вспоминать. Заказчики позволяют себе эксперименты, этот запрет к к. 17 века тоже изжил себя. Бернини обыгрывает возможности овала. Не один овал, вспоминается несколько раз. Церковь отделяется от улицы оградой – также овал, по d почти равна церкви. Видно только ограду и сам фасад -> опять прием колоннады собора св. Петра, необходимость отделить церковь от остального мира. Также лестница – выпуклый малый овал, крыльцо – две колонны, которые поддерживают снова овальный антаблемент -> нарушение законов ордера, так как антаблемент - это балка, а не выпуклая форма. Которая к тому же в середине ничем не поддерживается – нарушение тектоники. Пилястры несоразмерны колоннам и человеку. Логика ордеров, когда колонна – мера человеческого тела, отрицается. Не понятно, что есть мера измерения в данном случае. Нереальность и мистичность архитектуры. Бернини берет принципы классической архитектуры, выворачивая их и отрицая. Пантеон был монолитом. а здесь скорее – готическая конструкция, каркасный принцип, не выявлен внешне.

Внутри – купол имеет позолоченные нервюры, а также повтор мотива кессонов Пантеона. Классическая ордерная конструкция внутри.

Овал по-разному организует пространство зрителя. У нас НЕТ протяженного нефа, алтарного купола. Мы сразу оказываемся в предалтарной части – эффект неожиданности. Внутри масса очень пластически насыщенная. Цветной мрамор и ордер в нижней части. ПЕРЕИЗБЫТОК МАСС – тоже нарушает тектонику. Когда наверху чересчур тяжелое, а вверху чересчур легкое = нарушение равновесия. Сверху Бернини пытается иллюзию массы максимально сократить. Снова готический прием = больше света (Еще в Сент Шапель), *позолота* отражает свет и убирает эффект массы.

Сразу напротив – церковь работы Борромини. Скрытая полемика.

* Санта Мария ин Мантесанто - задумана еще Д. Фонтана, позже проектируется Бернини, строится Райнальди и закончена К. Фонтана. 1662-79. Одинаковые трапецевидные капеллы, нет игры, какая была в Сант Андреа аль Квиринале. Можно говорить о Бернини только как о реализации плана. Райнальди и К. Фонтана – относятся к КЛАССИЦИЗИРУЮЩЕМУ направлению барокко.
* Санта Мария дель Эмираколе – те же мастера, такой же фасад, но разные планы, так как неравные пространства.
* Санта Мария Ассунта – снова проект Бернини – система Пантеона. Центрический план, правильный портик, 4х колонный, нет только аттика Пантеона, купол с чистыми ясными формами. В интерьере – архитектура приобретает совсем классицизирующий характер. Одинаковый белый мрамор – и у кессонов и у путти, из-за этого аттектоника (легкий низ, насыщенный верх) несколько сглаживается.

*Усиление классицизирующих тенденций в позднем творчестве.*

Продолжает декоративные и архитектурные проекты в Ватикане.

* Скала Реджа в Ватикане - Лестница, соединяющие старую часть Ватиканского дворца Браманте и собор св. Петра. Три пролет трапецевидной формы, на верхнюю площадку выходит лестница из капелл(?). Усложняет простую формы за счет перспективы, также как лестницы палаццо Барберини. Сокращается не только высота, но и ширина помещения -> удлиняет масштаб всего пространства.
* Конная статуя императора Константина в скала Реджа 62-68 – интерпретация римской конной статуи. Почти все варианты конного монумента в Ренессансе, кроме проекта Леонардо (не реализованном), это спокойное триумфальное шествие. Проект Леонардо, Бернини, конечно, знал. Уже для барокко момент драматичного движения более важен и органичен.
* 1-й проект перестройки Лувра, восточный фасад – двухэтажный дворец с чередующими треугольными и лучковыми фронтонами во втором ярусе. Балюстрада – от площади собора св Петра. Центральная часть – вогнутая ограда-ширма, выступающий объем овального помещения с центральным овальным залом. Римское барокко, проекты самого Бернини = ничего классического в этом нет. Тема римская, римского градостроительства. Восточный фасад выходит к городу – главный фасад.

Бернини приглашается в Париж и остается там полгода. Париж Бернини не понравился, так как он нашел его средневековым, тогда как Рим к тому времени уже хорошо организованный современный город с основными узлами организации. Французы не соглашаются с идеями Бернини, от стиля (во Франции уже во всю классицизм) до утилитарных особенностей строительства.

* 2-й проект перестройки Лувра - 65 г. Рисунок в Стокгольме. Выпуклая центральная часть становится вогнутой, две наложенные друг на друга вогнутые формы.
* 3- проект – делает центральную часть плоской.
* 4- проект – решает перестроить все фасады, а не только восточный. Решает дворец в средневековых формах. Центральная часть плоская, «палаццо Фарнезе + ордерные элементы». Более классицизирующий проект, фасады лишаются игры с выпуклыми и вогнутыми формами. Ширма по периметру двора – колоннада с лоджиями, 4 лестницами – полностью скрывали от зрителя старые ренессансные и средневековые фасады, к западному фасаду – также пристройки. Малоорганизованный план. В тоге дело заходит в тупик, и Бернини не нравится этот проект и французов не вдохновляют идеи Лувра.
* Конный монумент Людовика 14 – только проект, рисунок и боцетто. 1669-70.
* Бюст Людовика 14 – 1665. Полностью парадный барочный портрет. Доведенный до предела контрапост. Идеализированная модель, патетический образ короля-победителя, не вдаваясь в личностные черты.
* П-т францеско 1 д Эсте – 50-51. Более натуралистичные черты (он раньше), но момент идеализации возрастает.

Вернувшись в Рим Бернини не сразу забывает то, что делает в Париже:

* Палаццо Киджи - Одескальки - мотивы четвертого проекта Лувра. Трехчастная схема с выступающем карнизом (палаццо Форнезе). Пилястровый ордер, балюстрада.

По заказу папы делает много маленьких работ, которые организуют пространство города.

* Обелиск близ церкви Санта-Мария Сопра Минерва – 66-69. Площадь выходит к торцовой части ротонды Пантеона. Отсылка к классическому источнику, важным для Ренессанса. Организация площади. Трудно сказать, чего больше – барокко – организация площади и экзотика (слон), или классицизма(?).
* Декорация моста Святого Ангела – мост еще римский – Мост Адриана – фигуры ангелов. Античный прототип, диалог с ренессансом и античностью. Фигуры с ангелами продолжают любимый типаж Бернини. Спиралевидное движение. Делает мастерская. «Ангелы, несущие сиволы страстей» Сант Андреа делла Фратте – прототипы для ангелов моста. Ученики не умеют так свободна обращаться с мрамором, как Бернини – для него уже нет ничего невозможного. Типаж тот же самый, а вот исполнение уже другое, хуже.
* Алтарь капеллы Сантиссимо Сакраменто – 73-74г. Последнее произведение Бернини на тему ангелов.
* Портрет Фонсека. Капелла Фонсека Сан Лоренцо ин Лучина – в скульптуре поздний Бернини тоже делает некоторые памятники, где его доля участия достаточно велика. Большая часть этой скульптуры – надгробные портреты. Размышление о смерти, Бернини уже 70 лет. Это – папский доктор. Небольшая камерная капелла, это строго говоря, не надгробие, а частная капелла. Изображен не как надгробный монумент, а иконография донаторской композиции (как боковые стены капеллы св Терезы), в молитвенном жесте обращен к алтарю. Так как там не? предполагалось его захоронение, можно рассматривать как надгробный портрет – моление о спасении. Ближе к ранним портретам, индивидуальный и натуралистичный. Абсолютно свободен, мрамор падает как складки ткани. Судорожно прижатая рука, внешняя динамика портрета Людовика 14 здесь есть, но это не демонстрация парадного образа, а проявление страстного молитвенного портрета.
* Надгробие Александра 7 – над дверью в сакристию, граница перехода между земным и потусторонним миром. Над дверью – скелет выпутывается из складок мрамора, потрясывает перед зрителем песочными часами – он в пространстве зрителя. Нижняя часть композиции – мраморная драпировка и скелет. 4 аллегорические скульптуры (у папы Урбана 8 – две аллегорические скульптуры), традиционна типология. Сильное развитие пространство, фигуры в движении. Белые фигуры контрастируют с цветной драпировкой. Над ними – довольно точный портрет Александра 7, индивидуальный, довольно конкретен, старческое лицо и тело – контраст меду тяжелой мантией и бесплотной фигурой. У Урбана 8 – ораторский шест, выходил за рамки капеллы к зрителю, у Александра – молитвенный жест, не нарушает рамки ниши. Внизу – динамика драпировки, выступ вперед, сверху – статика. Конфликт скелета и добродетелей, жизни и смерти и совершенно бесстрастная фигура, сдержанный молитвенный жест.
* Капелла Альтиери. Сан Франческо а Рипа. – скульптурный алтарь с фигурой блаженной Людовики (монахиня 16 века?), дальня родственница кардинала Франческо Альтиери. Живопись – Бачиччо. Скульптура – Бернини, головы путти – его ученики. Экстаз блаженной, напоминает фигуру св. Терезы. Но там – сон, а здесь – момент смерти, когда душа покидает тело. Тема наступление смерти, которая рассматривается им как блаженство. Он очень точен в деталях. Драпировка – теплый мраморный кусок с золотой бахромой – массивный занавес. Скульптура на уровне зрителя, не будь драпировки, можно было бы подойти вплотную. Бернини показывает весь антураж = способ показать момент противостояния физического и духовного. Пальцы судорожным жестом прижимаются к груди. Предел возможности натурализма и достижения выразительности. Физическая реальность смерти.

## **Франческо Борромини**

**(1599-1667).**

Для архитектуры Рима 17 века более значимый мастер. Не любит синтез искусств. Нет цвета в архитектуре. Мастер –мистик с точки зрения религиозного чувства.

Более последовательная архитектура. Очень любит точность измерения, может выверить эту архитектуру. Довольно много эскизов и чертежей архитектурных построек, в отличии от Бернини. Человек другого склада – замкнутый, истеричный, ревнивый. Почти ровесники, Борромини на год младше, в 1667 году – покончил с собой.

Учился в Ломбардии, появляется в Риме как давний родственник К. Мадерно, ассистирует ему. Борромини хорошо режет камень, но у него другое отношение к камню, чем у Бернини.

* Палаццо Барберини - 22-23. Готовит чертежи по эскизам Мадерно, откосы порталов интерьере и у окон верхнего яруса – нарушение закона ордера, но четко рассчитаны. Лестница – шедевр камнерезного мастерства, извивающийся по спирали антаблемент. Это не скульптура, которая вырезается из блока целиком, а блоки собраны вместе, при этом заранее обработаны – высшее мастерство для мастера-каменщика, сделать так, чтобы блоки примыкали без швов и изъянов. Искусство резки камня демонстрирует не на чем-нибудь, а на элементах ордера.

У Борромини постоянный конфликт с античностью.

* Балдахин собора св. Петра – завершение с 4 валютами, сходящимися вверх – от Борромини. Бернини обыгрывает классическую форму (колонны). А Борромини ТОЧНО не классическую форму.

Ему трудно прорваться в самостоятельные проекты, даже будучи зрелым мастером.

* Перспектива Палаццо Спада – Рим. 1532. Еще традиции Рафаэля, ничего особенного выдающегося фасад палаццо собой не представляет. А внутри – Галерея Борромини – очень камерное пространство, но с помощью перспективы создается впечатление намного большей длины (ок. 35 метров). Сокращается все с помощью трапецевидной формы, уменьшаются интерколонии, размеры кессонов и пр. Игра, возможность математически изменить пространство => основной принцип его творчества.
* Церковь Сан Карло алле Куаттро Фонтане 34-44 года – фасад доделывается уже после смерти Борромини его сыном и Райнальди в 64-70гг. Церковь расположены на Перекрестке 4х фонтанов – на перекрестке двух главных осей в перестройке Рима Доменико Фонтана. В итоге – перекресток двух довольно узких улиц, пересекающихся под непрямым углом. Для ордера Тринитари –> выкуп паломников из плена, посвящены св. Троице.

Не просто церковь, а целый монастырь. Предлагает построить церковь, клуатор и мон. помещения – все это вписывается в неправильную форму маленького камерного пространства. Клуатор имеет отдельный вход.

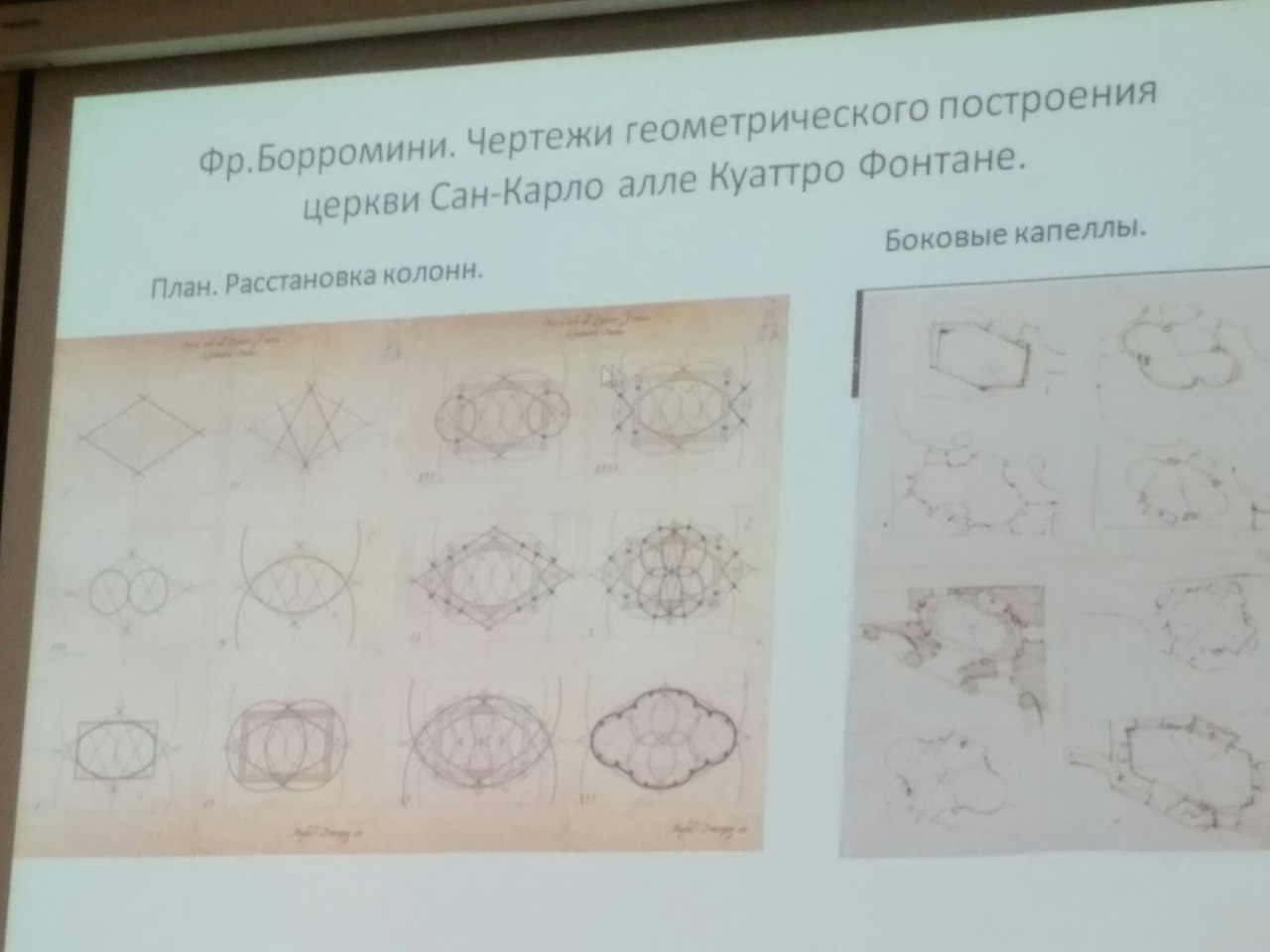
План церкви – однонефная постройка с двумя боковыми капеллами, Ромб и вписанный во внутрь овал.

Можно рассчитать план, действуя только линейкой и циркулем. Внешне неправильная и нерациональная форма, но нет ни одной точки, которая не была бы рассчитана математически. Метод *геометрического рассчета.*

Внутри – гнется абсолютно все!! Изгибается антаблемент и внутри ниши вписывается фронтон. Но все это опирается на колонны, которые поддерживают антаблемент. Используют элементы Мик. Архитектуры.

Все это – стерильно белое, он ненавидит цвет. Ему не нужно усиливать массу цветом, ему достаточно реальной массы элементов.

Зато обожает свет! Постоянно использует свет в архитектуре. Мало источников освещения, главный – фонарь над куполом и маленькие окошки в куполе. Над полутемным интерьером ярко освященный купол. Скрытый источник света – мистический эффект (было и у Бернини) – резкая светотень. Внизу – материально, выше, над карнизом – небесное и духовное.



В интерьере постоянно нарушается тектоника и правила ордера. Колонны расставлены слишком широко. Балюстрада – балясины перевернуты через одну. Все кажется легким за счет светлого цвета и больших проемов. Масса ведет себя алогично, несмотря на рациональный расчет.

Фасад – повторяет тему интерьера, Колонны + изгибающийся волнообразный интерьер. Ярус выше – вогнутый антаблемент + выпуклая часть. Нет НИ ОДНОЙ ровной горизонтали.

* Санта Мария ин Валичелла – 1586-1614 (не он) + Оратория Филиппинцев (Борромини) – кирпич не свойственный барочным фасадам, так как не обладает пластикой, технологичный материал. Борромини делает его материалом ИЗОГНУТОГО фасада, контрастирует с каменным фасадом церкви Санта Мария ин Величелла, так кирпичный фасад находится в подчинении у мраморного фасада.

Первый фасад Борромини, который не мыслится как плоскость. Вогнутая форма + выпуклая центральная часть, при этом – поэтажный ордер. Вогнуто-выпуклые формы образуются ордерными элементами. У Борромини каждая черточка фасада идеально вычерчена.

В плане – ораторий в углу + галереи. Поперечная ось церкви задает ритм поперечных боковых частей. Ораторий – 1й сад – большой сад – монастырская столовая – еще один сад. Сочетание разных пространств.

Оратория внутри – *нервюрная система*, Борромини наследник готических мастеров. Напрямую он использует ее редко, а вот его последователи используют ее довольно часто. Барокко в каком-то своем смысле возвращается к средневековью, но не только как инженерное решение. При этом, в нижнем ярусе – ордер, но он уже не мера всей архитектуры.

Все колонны из кирпича, кроме капителей. Все детали, обломы выложены из кирпича.

* Сант Иво алла Сапиенца – 42-62 гг. Фасад – вогнутая форма полуовала. Пилястры и арки фасада продолжают форму галерей. Верхняя часть – часть шестилистника + купол+ фонарь с сильно выступающими контрфорсами + спиральный (штопором) шатер – активно будет использоваться Борромини в других куп. контрукциях. Верхняя часть никак не согласована с нижней.

Внутри – купол 6-ти лепестковая форма. Вполне равномерное освещение – дает большую иррациональность. Нет вертикальных членений, зато видна игра поверхностей.

* Сант Андреа делла Фратте – 53-55 – добавляет форму спирали.

40 годы– работает очень активно. Много работает реставратором, хорошо учитывает опыт того что было сделано до. Менее экспериментальные приемы.

* Сан Джованни ин Латерано – одна из 4х великих римских базилик. Форма, напоминающие триумфальные арки. Умение списать свое в существующее.
* Палаццо деи Пропогада Фиде – 44-67. Работает вместе с Бернини. Мессионерская деятельность иезуитов. Задача вписать здание в сущ. ансамбль. Торцом здание выходит на очень узкую улицу. Борромини перестраивает длинную часть, Бернини – фасад, вых. на площадь.

Центральная часть – колоссальный ордер, контраст с боковыми частями. Неожиданно на плоском фасаде – игра ниш, выпуклых и вогнутых форм. Ощущение нарушения логики.

Рисунок свода – чередующие нервюры, разные плоскости, вогнутые части, распалубки – сложная конфигурация арх. поверхностей.

* Палаццо Фальконьери – довольно скромный, фасад в традициях 16 века. Борромини устраивает лоджию. Лоджия пристроена к типичному фасаду, использует серлианы.
* Санта Аньеза ин Агоне – на пьяцце Навона. Вместе с палаццо Памфили (Дж. И К. Райнальди) обустраивают площадь. Борромини – интерьер палаццо с интересной парадной лестницей. Фотографий лестницы нет ☹

Церковь:

Центрическая постройка, квадрат + большой купол, 4 капеллы по периметру, нартекс. В интерьере эффектно – за счет работы мастерской Бернини. Все очень нагружено цветом и скульптурой, мрамором, перебор по декорации. Ступенчатые формы – арка поднимается. Нижняя часть фасада – вогнутая форма + выпуклый портик. Кампанилы достраиваются Бернини и Райнальди – поэтому не очень органично (можно представить, как выглядил бы фасад св Петра, если бы Бернини устроил там кампанилы). Фасад не нравится никому. Напротив – фонтан 4х рек (фигуры рек «отшатываются» от фасада).

60г – пишет трактат. Совсем остается без средств и в глубоком кризисе, сжигает большую часть своих материалов, кончает с собой. В 17 веке – материалы были опубликованы, в 18 веке – именно архитектурная теория Борромини становится популярным. Прямых последователей у него нет, в отличии от Бернини. Его постройки производили эффект желания подражать.

Кажется более сложным, чем Бернини, хотя его постройки найдут продолжение в позднем барокко 18 века.

# *Архитектура к. 17 - 18 века*

## **Карло Райнальди**

**1611-1691**

* Санта Мария ин Кампителли – фасад 1659-67. Модернизует классические иезуитский фасад, но здесь фасад – уже не плоскость. Палладианская неприязнь к цвету. 1 неф, большой купол. Подчеркнуто класс.римский рисунок купола с сокращающимися кессонами Переизбыточность классической массы. Законы тектоники и ордера соблюдаются.

Барокко обретает некий другой ракурс развития. Барочный; Палладианский. Наравне с Бернини в кумирах у Райнальди – Палладио.

* Сант Андреа делла Валле - Иезутский фасад, ближе к прототипам Иль Джезу. Сложно раскрепованный фронтон, много барочной формы.
* Также принимает участие в конкурсе на Восточный фасад Лувра – в процессе проработки разных варинатов кол-во декора сокращается. Всего – 3 проекта. Во втором варианте – появляется некая четкость членений. 3 вариант – синтез 1 и 2, разработанная верхняя часть, но все же некое упрощение, однообразие регулярного ритма фасада. Но не из-за влияние французской среды, он не ездил во Францию.
* Восточный фасад Санта Мария Маджоре – 1666 год. Единый фасад с колоссальными пилястрами, добавляется аттиковый этаж, увенчанный балюстрадой. Колоссальный ордер – отсылка к площади перед с. Св Петра Бернини. Равновесие частей соблюдается со всех сторон. К этому фасаду восходит один из лучей новой перестройки Рима, значит фасад – хорошо обозрим.
* Завершение строителсьтва двух церквей на площадь дель Пополо – Санта Мария ин Монтесанто (К. Фонтана и Бернини) и Санта Мария деи Мираколи (К Фонтана и Райнальди). То же, исходит из плана Пантеона, круг с капеллами. Барокко – много активных моментов, есть мелкие нарушения.

Происходит усталость традиции, усталость силы. К 18 веку Рим становится ОДНИМ из центров Италии, не главным, а один из. Если в 17 веке можно оговорить о искусстве Италии на примере одного Рима, то 18 век – Сицилия, Неаполь. Рим живет своим былым величием.

## **Карло Фонтана**

Всю жизнь достраивает начатые проекты, в особенности, проекты Бернини – его учитель. Завершение реконструкции собора св. Петра. Предлагает поставить небольшие купола над всеми капеллами = уровнять купола, центрическую и базиликальную часть - > многокупольная базилика.

+ хочет завершить площадь Бернини, довести улицу прямо до замка св Ангела. Так он бы продолжил линию перепланировки Рима 16 века. Если бы проект был осуществлен, то площадь Бернини упала бы в значении, став одной из многих трапецевидных площадей на этой улице.

Много делает проектов на заказ. Не только итальянские заказчики.

- 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 3 блока – делает единым. 82-87гг.
* Фасад церквь Сан-Марчелло аль Корсо – вогнутый, пилястры + колонны. 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). Мотив наложенной на фасад эдикулы. Церковь за этим фасадом принадлежит предшествующему веку. Специальное название языка – **римское малое барокко.**
* СС. Джованни е Паоло в Венеции – 1654. Театр
* Палаццо Борромео на Изола Белла (Лаго Маджоре) 1688 – не видел никогда это здание, посылается графические проект, реализуют другие. Тоже характеристика упадка = минимальное участие мастера в реализации проекта.
* Святилище И. Лойолы – фасад 1682-1708. Уже скорее **рокайльный декор.**

Середина 18 века: Италия – большая худ. школа, поставщики кадров. Снабжает Европу и Россию высококвалифицированными мастерами. Но сами у себя в Италии художники не находят возможности для самореализации. Тенденция: мастер делает имя заграницей, приезжает потом в Италию как иностранный мастер – упадок худ. школы. В Италии нет заказчиков и денег. 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.Карло Фонтана – хороший учитель, учитель многих архитекторов 18 века, в том числе и зарубежных («наш» Николо Миккети вышел из школы Карло Фонтана).

Распространение барочного стиля за пределы Рима. Появляются мастера, которые проявили себя в других районах.

## **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 – г. Мессина, Сицилия (?), разрушена. Фасад вогнутой формы. Фасад развивается в высоту. Рост фасадов характерен именно для Сицилии. Фасад в духе Борромини, не два яруса, а три
* Церковь отцов Сомасков – Мессина. 1660-62. Проект. Центрическая постройка.
* Собор С.Джованни Баттиста с капеллой Сакра Синдоне -К. и А.де Кастелламонте, Г.Гварини. Турин.
* Ц. Сан Лоренцо в Турине – 68-80. Придворная капелла. Нет центрального сакрального фасада. Фасад не отличается от фасада светских построек. Купол – сакральная постройка, единственное, что дает понять о сакральном х-ре. План: сложная 8ми конечная звезда. Наклонные арки, внешние стены – контрфорсы. Вогнутые по периметру внешние арки (?). Формы выгнуты во внутр. простаранство. Хитроумная арх. конструкция, состоящая из арок. Роль ордера – явно второстепенная!
* Замок Раккониджи
* Палаццо Кариньяно - первоначально два блока, соединенные сквозным овальным залом (идея палаццо Барберини). В с. 19 века – было достроено до каре-образного плана. Из кирпича делают все детали сложной формы, превращается в чрезвычайно дек. материю

Овальный вестибюль с колонным ордером. Центральный зал – почти невозможно снять ☹, но он и так довольно сильно переделан в 19 веке. Овальная лестница => Барроминовская линия развития барокко.

* Санта Мария д’Арачели, Виченце – купол основан на каркасной нервюрной системе. Снова нелюбовь к цвету.

## Турин

Династия в известной степени офранцуживается, так как короли имели привычку жениться на француженках. В градостроительстве – французские вкусы.

* План Турина – 1663, город окружен бастионами. Город расчерчен по **регулярной схеме**. Только одна улица (улица По), ведущая к р. По, нарушает этот регулярный план.
* Палаццо Реале – 1649-67. **К. и А. ди Кастелламонте.** Присутствует тема римского палаццо + традиционный фасад замка. Но отличие от палаццо Фарнезе в том, что мы не имеем замкнутого блока. Площадь застраивается регулярными корпусами.
* Пьяца Кастелло 1615- 1663 -1720. А.Витоцци, А. ди Кастелламонте, Ф.Юварра

В перепланировки Рима не важен был фасад улицы, только точки, которые стягивали пространство. Римское барокко мыслит именно пространственно.

Французский 17 век (уже классицизм) – важен фасад, регулярный принцип, 4 частная структура – на нижнем ярусе арки. Арх. Турина намного ближе не римскому барокко, а французскому классицизму (хотя римские черты есть – чередующиеся фронтончики окон). Ритм, одинаковость – любая часть фасада повторяется на протяжении всей длины улицы.

Масштабные градостроительные ансамбли – типичная черта французского классицизма.

* Пьяцца д’Арми, Виа Рома, Виа По

### **Филипп Юварра**

~1678 - 1736

Ученик Карло Фонатна. Пытается найти некий компромисс севера и юга. Работал в Турине и на остальном севере Италии. Родился на Сицилии, учился в Риме. Мастер –распространситель итальянского барокко.

* Базилика Суперга – 1717-31 Династическая усыпальница. Идея Пантеона, полностью центрическая ротонда. Усыпальница – занимает весь нижний ярус. + влияние испанского Эскориала.
* Палаццо Мадама – испанские мотивы, 1718-21. Фасад совершенно искусственным образом приставлена к старому средневековому замку. Фасад ориентируется на Версаль – 3 этажа, нижний рустованный, два этажа объединены ордером. Внутри фасада – парадная лестница. Лестница – не совсем барочная, правильная по своей форме, прямые марши, прямоугольные площадки. Много света – от Версаля. Кессонированный свод. Пилястры – классические элементы. Это оказывается самой классицизированной постройкой.

Декорирует интерьере палаццо Мадама – интерес к **рококо**, новые мотивы, формы, материалы. Иллюзия пластики. Барокко + классицизм + рококо.

* Палаццо Реале – барочная лестница! Хотя с прямыми маршами, но обилие очень сложного декора. Китайский кабинет – тяга 18 века ко всякого рода экзотизмам.
* Замок Ступиниджи 1729-33гг– влияние именно рокайльной ФОРМЫ, а не декора. Замок не разрушается, не перестраивает, не меняется. Полный ансамбль 18 века, что в Европе не так часто встречается. Под острым углом сходятся две анфилады комнат – небольшой масштаб, все остальное – хоз. помещения. Рококо вообще-то очень утилитарный стиль больше внимание удобству жизни. Этот ансамбль распластывается на равнине – ФРАНЦУЗСКСКАЯ черта. Итальянская вилла – террасная композиция, террасу несложно организовать в Турине, просто нет необходимости. Регулярность, симметрия простых повторяющихся элементов. Внутри: «Я даже не берусь сказать» - Ефимова. Во-первых, венецианские декораторы и живописцы, в частности, **братья Валериани** (они же в плафоне в Царском селе). Тема *охоты.* Аллегории и пр. Любовь к *обманкам*: значительная часть арх. объемов – нереальные, написаны ПОД скульптуру. По характеру – барочная архитектура, но создана иллюзорно.

- Капелла св Губерта – 1767 **Альтиери, Барриго, Джак. Борри и др**. Церковь начинает жить по законам светской архитектуры. Прям над алтарем – живописная обманка, девушки, выбивающие ковры.

- Шелковый салон – единство больших и малых видов искусств – характеристика рококо.

- Кабинет перспектив – 1760. *Тема античности*. Открыли Геркуланум и Помпеи, мотивы античных руин и фресок.

* Ля Гранха в Сан Идельфонсо
* Паласио Реаль – Мадрид, королевский дворец. 1735-36. Джанбаттиста Факкети (?) – заканчивает после смерти Юварра. На Рим мало похоже, больше Французский позднеренессансный. Мотив *Версаля*. Но при этом сильно насыщен в декоре, много неправильных помещение. Классицизм+ Барокко (Франция, Испания, Италия).

## Венеция

Ориентация на Палладио. Барочные тенденции тоже есть.

### **Бальдоссаре Лонгена**

**1598-1682**

Сложный симбиоз разных тенденций. Главная постройка всей жизнь:

* Санта Мария делла Салюте - строительство после эпидемии чумы. Вся традиция Венеции в течении 17 века. Можно узнать план Сан Витале в Равенне! Равенна рассматривается тоже как своя территория. Барочные черты в куполе – двуслойный купол, внешняя оболочка довольно сильно поднята над нижней полусферической. Купол Салюте хорошо виден – градообразующий мотив, организация важной части города. Купол строится на деревянных стропиллах+ шиферное покрытие. Купол большой, но очень легкий. Не нуждается в массивных опорах.

Интерьер ОРГАНИЗОВАН ордером. **Ордер** – главный элемент, подчеркнут каркас.

Внешний облик: четкая центричность + перенасыщенный фасад. Статуи, дек. мотивы. Перегруженность внешней оболочки – от барокко.

Если брать внешнюю декорацию, то получим – триумфальная арка, палладианские термальные окна, простая ясная классическая форма.

Барочный облик + сохранившиеся в Венеции ренессансные традиции (в Венеции барокко это главным образом перенасыщенный декор).

* Санта Мария ин Назарет (дельи Скальци) 1672-80. Вариант **классицизированного барокко**. Иезуитский фасад – поэтажный ордер, редукция валют. Ордер используется правильно, классически. Нет сильных нарушения законов тектоники. Но скульптуры – игра выступов и впадин.

Церковь перестроена из более ранней средневековой древянной церкви.

В интерьере – перегруженная непонятная поверхность за счет декора. Плоские стены с живописными панелями.

Простая архитектура, простая и рациональная, но барочный облик – синтез искусств. Иллюзионистическая живопись – сильно сказываются традици Веронезе.

**17 век, Барокко в Венеции – промежуток между великим 16 и великим 18 веком.**

* Санта Мария дель Розарио (Джезуатти) – похоже на Салюте(?), но усложненная статуями и декором. Барочный плафон, расписанный Тьеполло. Гризайль – имитация скульптуры – уже классицизм или рококо.
* Ка Пезаро – Лонгена (52-82), А. Гаспари (72-10). Трансформированный ренессансный фасад дворца. Похоже на палаццо Гранде (Сансовино) – прям очень похоже. Усиливается пластический декор, не более.
* Ка Редзонико – опять то же самое. Бальный зал и часть плафонов Тьеполло.
* Вилла Пизани в Стра – 1721- Франческо Мария Претти, Джироламо Фриджимелика заметная деградация от 16 к 17 веку.
* С.Кантони. Вилла Ольмо близ озера Комо. 1782.

## Рим

Начинают повторять сами себя. Нельзя однозначно охарактеризовать стиль. Трудно провести грань, где новое, а где возрождение старого. Поэтому трудно сказать, когда начинается неоклассицизм в Италии и был ли он вообще. Все неоклассицисты едут в Италию за античностью. Самой Италии ее прошлое оказалось ненужным.

* Порт Рипетта – был уничтожен. Остался один из двух фонтанов. **Александр Спекки**
* Испанская лестница – 1723-26. С одной стороны – очевидное барокко, задача соединения двух пространств. **Спекки + Санктис.** Сочитание нескольких овалов по форме. Арх. вписал свою лестницу в имеющееся пространство = Но это уже не барокко, арококо! Там, где Бернини сносит пол Ватикана, рококо использует то, что есть. Рукава лестницы не строго симметричны. Очень плавная лестница. Удобство и комфорт: ступеньки, подходящие для чел. ноги, то, что призирает барокко, вписывая человека в своей мир.

**Позднее барокко с явными рокайльными тенденциями.**

Почти все рокайльные ансамбли камерные (двор перед особняком, на площади и пр.) и создаются на базе сущ. построек.

* Площадь Сант’Иньяцио. 1728-29. Доменико Рагузини. – маленькая, фасады обычных домов.
* Фонтан Треви 1732-62 (арх. Л.Ванвителли, Н.Сальви, Дж. Паннини. Ск.Дж Н.Сальви, Дж.Б. Маини), палаццо Поли (XVI в) – перед дворцом 16 века. Фасад был задействован в качестве арх. фона для масштабного проекта – строительства фонтана. Фонтан «завершает» акведук Аква Вирго. Этому акведуку соответствует скульптурная декорация. Верхние рельефы – основание Аква Вирго. Обширная барочная скульптура, сам бассейн занимает по сути ВСЮ площадь. Игра на контрасте, противопоставление природы и камня. Пространства и массы.

«Легенда об основании Аква Вирго» - неоклассические, повторяют рельефы Арки Траяна.

* Санта Мария Маддалена – 1718 **Джузеппе Сарди**. Форма растекается по фасаду – рокайльные мотивы.
* Санта-Кроче-ин-Джерузалеме. 1745-58. Пьетро Пасалаква, Доменико Грегорини - важны неоклассические влияния.
* ФАСАД Сан Джованни ин Латерано – 1732. Алессандро Галилеи. Конкурс на завершение великой базилики. Вернулся из Англии.
* Сан Джованни деи Фьорентини – 1733. Старая ренессансная базилика. Интерпретация иезуитского фасада. Статуи на балюстрадах. Все остальное – сухая и жесткая схема. Это деградация барокко или желание вернуться к правильному ордеру?
* Фасад Санта Мария Маджоре (восточный фасад – Райнальди).

Западный - **Фердинандо Фуга** 1741-43. Средневековый фасад не разрушен, он скрыт за новым фасадом. В данном случае – безусловно барокко.

* Палаццо делла Консульта, Рим – **Фуга**. Доминирует плоскость, плоская стена, делится четко на два яруса. Вокруг центра организуются выступы углов ризалитов.

Из Рима Фуга переезжает в Неаполь, также поступают многие другие мастера.

## Неаполь

Возле неаполитанского двора формируется кружок архитекторов разных направлений из разных городов.

* Альберго део Повери – Фуга. Общественный проект большого дома общественного презрения. Строгие, четкие, ясные фасады.
* Придворный театр палаццо Реале – 1768. Типология театров развивается в это время. Момент создания репрезентации общественного здания, воспитательный момент. Важна не только арх. оболочка, но и то, что за ней стоит.
* Дворец Кападимонте – 1738. **Джован Антони Медрано, Каразале, Каневале**. За образец – палаццо Реале (17 век, проект Д. Фонтана, испанские архитекторы). Правильные четкие формы, однообразно повторения. Серые пилястры. Это традиция 17 века, формирующегося барокко.

-Фарфоровый кабинет – Каразале, Джуз и пр.

- Парк – первоначальное регулярный парк, сейчас английский

* Лестница на улице Карбонара - Ф. Санфеличе – барочный мастер, строил акведуки, лестницы и пр.
* Палаццо Санфеличе – комбинация арочных конструкций.
* Капелла Сансеверо – 1595-1767 – уже СЛИШКОМ, курьезно. **Санмартино, Коррадини, Селебрано**. Перенасыщение.

## Силиция

Часть Неаполитанского королевства, но больше всегда была ориентирована на Испанию. На Сицилии постоянно частые землетрясения. Скорее всего были средневековые прототипы, но все они разрушены многочисленными землетрясениями.

Возможность новой застройки, по **регулярному** плану.

* Собор св Агаты. Катания – Дж.-Б. Ваккарини1711. Церкви широко используют традицию *инкрустации*. Снаружи достаточно активная по цвету архитектура – отличие от Рима.
* Церковь Сан Доменико – **Р.Гальярди**. Барокко с точки зрения пластики фасада. 1703-21. Ордер никогда не будет самостоятельным. При активном, предельно барочном фасаде, интерьер плоскостный + монохромный, совершенно рокайльный декор.

Очень часто – весьма своеобразный план.

Один неф, боковые капеллы, центральный неф – целостный овальный объем с куполом (напоминает Санта Мария Монтесанта) => особенность Сицилии.

* Сан Джоржо Модика 38-44. **Розарио Гальярди**. Отдаленно напоминает иезуитскую церковь. Фасад совмещен с колокольней. Все это – весьма активно пластически, игра света и тени. Отдельные мотивы декора и внутренние части – чисто рокайльные по характеру, монохромные. Около 300 ступеней – подъем лестницы.

Сицилия – горы. Церкви на высоких точках + подъемные лестницы.

* Собор Сан Джорджо в Рагузе – 1744-66 – кампонила над фасадом. Двухуровневые валюты. С другого ракурса – неоклассика – параболическая деревянная форма купола, колоннада. Античность-классицизм Сицилии тоже не чужд. Овальный план, нервюрный свод.

*г. Ното* – довольно активно развивается градостроительство, правильный план, рациональное пространство. Барочные церкви часто встраиваются в неоклассический план. Ното: каждая улица спускается, уходит в бесконечность панорамы, открывающейся с горы. Барочная БЕСКОНЕЧНАЯ перспектива. Городское пространство хорошо проветривается, что для Сицилии крайне актуально. Мечта о комфортном, удобном, рациональном городе – мечта неоклассицизма. Много строится особняков, жилая застройка.

* Ното. Палаццо Дучезио. Вин.Синатра. 1746.
* Палаццо Николаччи ди Вилладората – сер. 18 века. Консоли балкона – готика, монстры, маски. На фоне сравнительно простого плоского фасада.
* Палаццо Тригона ди Канникарао. Сер. XVIII в.

# Неоклассицизм в Италии

С неоклассицизмом в Италии плохо. Европейцы устремляются в Италию, за античностью (Грецию можно увидеть только в Италии). Геркуланум и Помпеи – познакомили 18 век с другой стороны, повседневную жизнь Др. Рима знали только по литературе, известны были храмы, дворцы и пр. в руинах.

Помпеи очень популярны для неоклассицизма в Англии, России и пр. А сама Италия никак на это не реагирует, только отдельными мотивами.

## **Джованни Баттиста Пиранези**

**1720-1778**

Из Венеции. Гравер. Имеет только одну законченную постройку в Риме:

* Церковь Санта Мария дель Приорато 61-66. – портик с орнаментом, видели в Венеции. Классические портик в основе и активный скульптурный декор. На пилястрах – кресты мальтийского ордера. Мало можно отнести к классицизму, для него ордер – незыблем, а это скорее рококо.

Пиранези в общем русле развития эклектичности и пр. Зато очень важен как теоретик и распространитель классической древности.

«Шесть томов римских древностей» - археолог и антиквар, иногда компонует отдельные руины. Известный тип гравюры, еще с эпохи Ренессанса – отдельные древности и сооружения фантастические или театральные.

Особенность Пиранези – открывает новые неведомые стороны античности. *Обращает внимание на инженерные сооружения* (акведуки в том числе). Его гравюры сильно повлияют на инж. сооружения 19 века.

Другая сторона – гравюры Тюрьм. Фантастические сооружения со странными существами. Такого рода гравюры отражают стилистическую тенденцию 18 века – **проторомантизм** (больше в живописи и графики).

Публикуя свои тома, посвященные Древнему Риму, вступает в полемику с целым направлением, популярным у французов, которое отрицает Рим вообще или только Имперский Рим, противопоставляя ему Грецию. Имперский Рим – тоталитарный, Греция – демократия, простота и ясность худ. языка, высшее достижение. Императорский Рим – деградация. Пиранези с этим не согласен, говорит о том, что Рим – продолжатель традиций Греции. Образцы не просто подражание, а вершина достижения чел. цивилизации. Поэтому очень часто в гравюрах противоречия. Например, в гравюре с интерьером Пантеона – не соблюдение масштабов, игра, романтическая черта, превосходство архитектуры над человеком.

18 век – нашли Пестум. Более значима для развития неоклассицизма в его позднем этапе к. 17- н 18 веке. Он сильно опирается на строгую дорическую классику, ее видит на Юге Италии.

«Серия видов Пестума» Пиранези – достаточно точно выполнены с натуры. Подцепил в Пестуме малярию, вскоре по возвращении умирает. Самая популярная из всех серий. Его «Римские древности» пользовались меньшей популярностью.

## **М. Симонетти**

Конкретных проявлений неокласс. в Италии немного

* Октагональный дворик. Ватиканский дворец. – перекличка с двориком Броманте. Есть и барочные мотивы, но доминирует простая плоская, сухая форма.

## **Луиджи Ванвителли**

**1770-73**

* Казерта. Королевская резиденция – компромиссный проект. До строительства публикуются гравюры -> действуют на традицию. Черты Версаля, Эскореаля.

Большой регулярный план, ориентация по одной оси. Три луча сводятся к овальной площади – перекличка с Версалем. Перестраивает всю местность вокруг дворца, желая создать идеальный правильный город. В город стекаются жители из средневекового старого города.

Простые гладкие стены, ритмичное чередование арочных и прямоугольных форм.

Предполагалась ц. часть более высокой и боковые с выделенным завершением = напоминает восточный фасад Лувра. В процессе строительства верхние части отпадают, и Казерта – *более классицизированный проект.* Повторяющиеся луковые и треугольные фронтоны – дань уважения к собственному прошлому (палаццо Фарнезе).

- Капелла – 1 в 1 повторяет капеллу в Версале. Ордер более пластичен и активно использован свет – барочное.

В интерьерах рокайльные черты, особенно в Залах Сезонов.

-Парк построен по регулярному принципу – традиция БАРОККО. Неоклассицизм – свободная естественная природа, не любит искусственно трансформированную природу. Парк – террасный. Но! Здание – внизу, а не вверху, как это было в 16 веке.

# Живопись барокко 16 век. Академия

Маньеризм:

* Мадонна со св Георгием 1530-32 – **Корреджо**. Знает Рафаэля, но усложняется, спиралевидная композиция. Сложные позы, не дает видеть очертания фигур. У Рафаэля соблюдается дистанция. В Маньеризме мы не можем себя соотнести с персонажами, связи становятся непонятны.

Разрыв пространства, изображение в ракурсе, зритель вовлекается вглубь разорванного пространства. Свет – важная категория, также как для барокко.

**Бароччи** – насыщает композиции крайне эмоциональными экспрессивными проявлениями.

**Цуккаро**

Искусство маньеристов утрачивает связь со зрителями. Входе этого утрачивает и связь с конкретной реальность, с чем, после Средневековья, борется Ренессанс.

## **Людовико Карраччи**

Появляется понятие правила. Античное искусство не отрицается. Организовывается Академия в Болонье – 17 век ценит профессионализм.

* Видение св. Франциска – 1583. Мистический акт трактуется совершенно реальным, по всем законам реальности. Барокко – ВОЗВРАЩЕНИЕ К НАТУРЕ. Мадонна – ведение св. Франциск – реальный персонаж также как монах на заднем плане, наблюдающий за сценой.

Копирует римских мастеров, но также Корреджо – Болонья. Болонья – ученый город.

* Святое семейство - Копия с Корреджо.

Много внимания уделяет рисунку, воплощение божественного замысла в уме художника – в рисунке. Замысел = рисунок. Именно в рисунке художник подражает божественному замыслу, тогда как переводя рисунок в материал, материал диктует свои условия. Идея воплощается более «чистой» в материале.

Рисунок – основа всего. В академии учат рисунку, штудиям. На примере натуры и античных памятников. А также копируют рисунки своих предшественников. Перспектива, контур, пластическое построение формы. А свет и цвет вторичен. Характерно для всех академий.

Людовико довольно много работает в разных жанрах, создает светскую монументальную живопись.

* Мадонна Барджеллини – можно узнать черты очень многих мадонн – Тициан (Мадонна Пезоро – расположение мадонны на троне), Карреджо (Мадонна со св. Георгием) + Рафаэль. Они не отделяют Рафаэля от мастерской, поэтому часто изучают Дж. Романо под видом Рафаэля. 1588.

Складки построены очень жесткими, ломкими поверхностями. Каменные складки Академии будем видеть не только у братьев Карраччи, даже у Караваджи и караваджистов => черта очень жесткого рисунка, линейная основа.

* Явление Мадонны св. Гиацинту – 1594. Новая тема. Академия открывает множество тем. Это видение, явление. Сакральное и мистическое понимаются одинаково реально. Трактованы как реальные, со знанием натуры, натура – основа и для сакрального и для реального образов. Есть момент нисхождения диагонали и восхождения молящегося. Тектоника, диагонали – это все академики идеально имеют и любят.

Академия умиряет чувства тоже, они вводятся в рамки пропускаются через классику.

**Агостино, Аннибале и Людовико Карраччи** (Людовико + два его двоюродных брата) вместе работают в Болонье как единая мастерская. Создают большие циклы. Сакральные в основном переписаны, светские сохранились лучше.

* «История Ясона» Палаццо Фава, Болонья – это история открывается далеко не академиками, еще Ренессансом, маньеризмом. Не совсем традиционное решение. Каждый сюжет – картина, атланты – граница между изображением и зрителем – маньеристическая традиция. Важно только то, что атланты живут в одной реальности, а герои картины – в другой. Сама живопись во многом маньеристическая. Рудименты: совмещение разных моментов действия (старая средневековая традиция, часто встречается у маньеристов – они уходят от единовременности события). «Ясон добывает золотое руно» – передний план Ясон достает руно, а вдали – уже несет. Не только это, но и соединение нескольких эпизодов в один + пространственные прорывы еще от маньеризма. Но по сравнению с тем, что делают современники-маньеристы, этот цикл намного более последовательный. Это целостный эпизод, несмотря на то, что картины разделены.
* Палаццо Маньяни, Болонья «Зал Карраччи» История Рима – 1590-91. Орнамент, аллегории (традиции ренессанса и маньеризма проявляются лучше всего – Микеладжеловский потолок, Рафаэль, Золотой дом Нерона и пр.). А вот если смотреть на отдельные картины – разница имеется. «История сабинянок» можно сравнить с Чезари – известным римским маньеризмом, тоже пишет цикл на тему Истории Рима – разный подход заметен. Лучше всего его можно заметить на примере батальной сцены.

Братья Карраччи – много героев, битва. Есть разные уровни реальность. Ключевой сюжет сцены – на переднем плане, сабинянка останавливает руку римского воина. Уже здесь можно увидеть главный смысл композиции. Решение очень продуманно и композиционно ясно выстроено.

Историю Рима трактует и по историческим источникам, и по литературным, мифологическим. Как правило небольшое количество персонажей, выстроенных на переднем плане

«Смерть Амулия» - пластически наименее ясная композиция, совмещение разных моментов и пространственных эпизодов.

Сохранились подготовительные рисунки к истории сабинянок.

* Палаццо Сампиери – некоторые новые черты взамен больших историй, крупные фигуры, отдельно выделены отдельные пластические эпизоды. «История Геракла» Геракл, ведомый добродетелью. Фигуры с необычного ракурса, нет желания фигуру утрировать и исказить.

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.

В начале 17 века возникает новый декоративный язык.

**«Классицизирующая линия»** болонского академизма.

Не поехал в Рим расписывать палаццо Фарнезе вместе с братьями Агостино и Аннибале. В основном занимался преподаванием в Болонье. В1603-04 совместно с учениками (Г.Рени) расписывал клуатр монастыря Сан-Микеле ин Боско в Болонье - фрески погибли, но известны по гравюрам XVII в. В 1607 г. работал в Пьяченце.

* Благовещение. 1605 Генуя, Пинакотека
* Мадонна со святыми. 1607 Нью-Йорк. Музей Метрополитен.
* Тело Св.Себастиана бросают в клоаку. 1612. Муз.Гетти.
* Мученичество Св.Маргариты. 1616. Мантуя. Кап. Св. Маргариты.
* Рай. 1616 Болонья. Сан Паоло.

## **Агостино Карраччи**

Агостино – учился на ювелира и был гравером (у Доменико Тибальди). Живописи, как и все братья, - у Бартоломео Пассаротти (ученика Т.Цуккаро).

* Мадонна со святыми 1586 –Сильно идеализированные лица. Сентиментальное изображение.

Мрамор Бернини более живой, чем ткань в изображении Академиков.

* Марс и Венера. Фрески Зала Амура Палаццо Дукале в Парме (палаццо дель Джардино). 1600 – работает как декоратор. Сохранились отдельные фрагменты.

Работает совместно с младшим братом.

* Причастие св. Иеронима – трудно сказать где кто. Выражение лица Иеронима – маньеризм напоминает.
* Вознесение Марии – 1592-92.

## **Аннибале Каррачи**

Самый младший из всех. Учился у Людовика, отец-основатель и первый ученик Академии по совместительству. Наиболее широко одаренный из всех. Проявляет себя в самых разных жанрах живописи. Впитывает разные традиции. Активно заимствует и другие тенденции.

* Распятие со святыми. 1583 Санта Мария делла Карита. Болонья - сдержанная хорошо построенная композиция, хороший рисунок

Помимо академического натурализма, НА СЕВЕРЕ развивается бытовой жанр, таверны птичницы и пр. «Караваджистский » жанр появился еще до Караваджо. В этом же жанре работает и Аннибале.

* Пьющий мальчик – интересны сопоставление разных фактур: человеческого тела и стекла бокала. Это своего рода опыт. Интерес к натуре.
* Завтрак крестьянина – у него много натурных этюдов, голов и пр.
* Мясная лавка – пространство сильно заваливает на зрителя. Разная точка зрения у фигур – еще маньеризм. Не создает еще целостную натурную картину, отдельные элементы натуры интересуют очень.
* Голова слепой женщины

Самый лучший колорист, его интересует ***пейзаж***.

* Речной пейзаж – **идеализированный** пейзаж. Выстроенная композиция по кулисным законам. Видим, как проходит граница отдельных пейзажных элементов. Можем мысленно просчитать расстояние одного элемента от другого. Линия горизонта по середине. Локальный колорит, хотя достаточно мягкий и тонко построен. В эти пейзажи вплетаются жанровые сцены. Это могут быть аллегорические и бытовые сюжеты.

Парные композиции – могли символизировать небо и воду и пр.

* Рыбная ловля и Охота 1585.

Открывает и закладывает жанры классистического и идеалистического пейзажа. Лоррен, Пуссен и пр – будут опираться и на Аннибале. В его творчестве – это не главный жанр

Для него главное – это историческая и сакральная живопись.

В начале 90х годов выполняет:

* Успение – по заказу испанского двора. Можем увидеть, что здесь он более идеализирующий мастер, чем его два старших брата. Ассунта Тициана вспоминается в первую очередь, в отличии от него, вознесение – по диагонали. За счет этого – композиция разорвана – барочный прием.
* Явление Богоматери со св. Лукой и св. Екатериной – вспоминается Сикстинская Мадонна Рафаэля. Она более назидательная. Для Академии *важна дидактика в искусстве, приемы риторики, ораторские и театральные приемы* (увидим и в живописи барокко). Чисто композиционно вытягивает все вверх. У Рафаэля – треугольник + ромб (треугольники), У Карраччи – вытянутый треугольник, а у ромба нижнюю точку в глазах зрителя? ХОЛОДНЫЙ красный. Академисты очень любят его. Красный цвет активизирует и драматизирует. Эта специфика цвета создает дистанцию. У него и его последователей не будет теплого земного красного цвета. Натура преображенная. Идеализированная натура.

С 1595 года и Аннибале и Агостино уезжают в Рим и находят себе важного покровителя А. Фарнезе- родственника папы.

* Интерьер палаццо Фарнезе:

- Библиотека – тема Геракла. Выбирает неслучайно, тема античного героя, служит людям, добродетель и пр. Потолок- центральная панно, гротески по периметру и медальоны разной формы по краям. Центральное панно:

«Выбор Геракла» (копия? в Кападимонте 1595) – чрезвычайно популярная композиция для 17-18 века. Центр – Геракл, практически обнаженная аллегория наслаждения повернута спиной к зрителю и указывает ему на тьму-лес. Музыкальные инструменты, театральные маски. С другой стороны – задрапированная фигура, указывает на гору с фигурой коня (воина), пальма и пр. Насыщенная символическими смыслами. Все смыслы хорошо понятны и читаемы, в отличии от ребусов маньеристической композиции. Искушение -невинность одета-обнаженная и прочее-прочее.

Необычно – колорит. Фигуры высвечены световыми плоскостями. Появись картина на 10 лет позже – мы бы сказали Караваджизм. Сейчас Караваджо только на пути к своей новой системе. Карраччи перенимает опыт схожих тенденций. Конфликт света и тени. Это помогает выявлять еще и пластику.

Медальоны – ясная академическая система, хороший рисунок. Хорошо закомпонованы и вписаны в овальные медальоны. Помимо темы Геракла используется и другие античные сюжеты – Персей и Медуза, братья из Катании, которые спасают своих родителей из горящего огня. Все аллегорические сюжеты намекают на добродетели заказчика.

Отношение к античности у братьев Карраччи: свод – гротески. Имитация скульптуры в живописи, имитация скульптуры – осязаема. Гротески в переходе от маньеризма к барокко становятся осязаемыми. Здесь все одинаково пластично и массивно, трансформация гротесков. Барокко становится массивным, материальным искусством.

После успеха у Фарнезе. В библиотеке:

- Галерея палаццо Фарнезе – должна быть расписана сюжетами на тему метаморфоз Овидия. Агостино умирает. Плафон – конец 90, нижний ярус – 1600 года при участии более молодого поколения.

Разные сюжеты, собраны разные темы. Центральный большой эпизод – «Триумф Вакха и Ариадны» (галерея посвящена свадьбе племянника Фарнезе). Пан и Диана, Явление Меркурия Парису. Различные эпизоды любовных похождений. В целом – тема выстраивается в *эротическую систему*, в центре любовь богов – соответствует посвящению и характеру заказа.

С другой стороны, тема метаморфоз – важна. Постоянно будет встречаться на протяжении всего 17 века. Увидим у Бернини, Пуссена, Лоррена и пр. Это определенное отношение к природе и мирозданию. Определенная система восприятия мира. Мир движем, непостоянен, изменчив. Живое-неживое и пр. Определенное понимание течении жизни. Развитие мира как процесс метаморфоз.

Самая большая проблема: в какой стадии развития барокко стоят эти балонцы? Они – не совсем еще барокко, зачатки барокко.

В этих картинах есть еще много установок, которые базируются на ренессансе. Композиция выстраивается по центру. Фризовое расположение, античный классические рельеф. *Античные рельефы – в качестве источников у Карраччи.* Барокко не будет особо часто прибегать к цитированию античных памятников. К античности, как и к натуре подходят как к тому, что нужно переработать. Потолок – связь с Микеланджело, потолок Сикстинской капеллы. Боковые эпизоды – Геракл и Иола, Юпитер и Юнона. Точно принимал участие Агостино.

Барокко очень любит физическое ощущение материала. «Аполлон и Марсий» - патина на бронзе!

Простенки – 1603-07. Аргостино умер, а Аннибале получил сильное искривление позвоночника. Работают ученики, он – мало.

«Персей и Андромеда» – неправильная в ракурсе. Чрезвычайно патетична. Слишком театральна. Карраччи + Доменикино. «Дама с единорогом» - почему-то гармонично вписывается в ансамбль. Чересчур слащавый и миловидный образ.

Помимо галереи сам Аннибале выполняет еще несколько крупных работ:

* Алтарный образ Христос во славе кардинала Одоардо Фарнезе – в глубине купол собор Св. Петра. Первый христианский император Рима – Константин – не случайно. Прославление Фарнезе.
* Коронование Марии капелла Черазе в Санта-Мария дель Пополо. 1600-01. Потолок и алтарь – Карраччи. Боковые стены – Караваджо. И для того, и для другого это значимая работа – для Караваджо это зрелая работа для Карраччи – одна из последних.
* Вознесение в капелле Черазе– (наиболее близкий к первоисточнику – Ассунте), но наиболее барочная из всех трех Вознесений Карраччи. Движение и на зрителя, и к потолку – к сцене коронования. Пространство реальной церкви мыслится как часть изображения. Это уже не лезет даже в маньеризм. Каждую фигуру с ее движениями читаем довольно точно – характерно для барокко. Оно хорошо осваивает принцип аффекта, когда каждому человеку придается одно конкретное движение и один конкретный жест. Нарушение границ изображения апостолам, вовлечение зрителя в пространство. Вовлечение зрителя у Карраччи совсем другое, чем в картинах Караваджо. Еще одно качество – зрелищность. Действительно эффектная сцена. Для Караваджо зрелищность не так важна, как физическая и пластическая сущность.

Караваджо будет оперировать не только к зрительному, а к тактильному, осязательному и пр.

* Пьета – композиция академическая. Но плачущий ангел, который уколол палец о тернии, обращается к зрителю – что-то новое. Жест Мадонны разрывает картинную плоскость. Это ближе к Караваджизму, хотя никаких симпатий у Карраччи к Караваджо нет.
* Поклонение пастухов – 1603. Младенец излучает свет, вокруг него ангелы, и Мария бережно накрывает его тканью – более приземленная бытовая трактовка темы. И ангелы в облаках – были у Корреджо, но некая бытовизация сюжета – черта караваджизма.

В конце жизни обращается к теме Пьеты.

У Караваджо возникнет проблема, что его не сразу оценят, так как он интерпретировал по-бытовому религиозные сюжеты. Но его довольно быстро поймут после смерти – огромный потенциал прочувствования сакрального сюжета. Зритель может легко представить себя в этой сцене.

Сближение реального и сакрального – черта барокко.

В итоге, все-таки, караваджизм окажется востребован даже Академией. Абсолютного разделения на Академизм, который идет к барокко и Караваджизм, который идет к натурализму – нет.

# Живопись 17 века

## *Караваджо и его реформы.*

Предыстория:

Игра со светом – было и до Караваджо. Эффекты ночного освещения – Рождество.

**Бальдунг Грин** – Рождество 1520. Лунный свет + вдалеке мистический свет. Другое эмоциональное наполнение, камерность, близость.

У испанцев тоже была такая традиция:

* Эль Греко – не испанец, грек, но все же. «Мальчик со свечой» 1570-72. Если бы родился позже, записали бы в Караваджисты, в 71 году Караваджо только родился.
* Моралес «Мадонна с младенцем» - выхватывает светом то, что важно. **Фон не важен**. Это же будет у Караваджо.
* Эсхайнер – вводит в использование этот «караваджистский» свет. Снижение высокого и низкого «Юпитер и Меркурий в гостях у Филемона и Бавкиды»1610 больше бытовых подробностей. Это же будет у Караваджо. Правда, возможно, это уже влияние караваджизма – К. умирает в 1610.

Натурализм = караваджизм для 17 века. Но это было и ранее. У Брейгеля – особенно в крестьянских сюжетах.

* Аргимбольдо – натурализм + маньеризм. Портреты из фруктов. Изобретательность фантазии. У К. тоже фрукты.
* Барталомео Пассаротти (1529-92) –натурализм, жанры снеди, мясных и рыбных лавок. Натюрморт создает вовсе не Караваджо. Бытовой жанр – не его заслуга.

Это же все влияет на балонцев – Карраччи. Идея натуры витает в воздухе в 17 веке. Красная линия для всех исканий, по разным причинам везде натура становится критерием. Караваджо впитал то, что витает в этот момент в воздухе

* Винченцо Кампи «Едоки рикотты» 1590 – деэститизация, путь развития маньеристических исканий. У К. явно есть предшественники.

### **Микеладжело да Караваджо**

**(1571-1610)**

Наст. фамилия – *Меризи.*

Караваджо – место рождения (не совсем, переехал после смерти отца). Ученик Симоне Петерцано – наследник Тинторетто и позднего Тициана. Темный фон, свет – отразятся на Караваджо через Тинторенно и Петерцано.

Ранний период.

Рисунки: Бобы и вишни. Фиги, - учебные штудии, Милан, гор. Коллекция Кастелло Сфорцеско. Начинает рисовать отдельные бытовые предметы. Изучение натуры – с натурных штудий. Возможно, это не его работы, неизвестно точно, но кто-то из мастерской Петерциано. Но тем не менее – это традиционная часть образования художников. Но также – изучение антиков. Нельзя, опять же сказать, Караваджо или нет.

Отправляется в Венецию (в бегах), там влияние Тинторетто. После некоторых скитаний оказывается в мастерской **Джузеппо Чезари (Кавалер д’Арпино)** – ненамного старше К., но уже зрелый маньеризм. У него – влияние Бриля и Эсхайнера (идеализация).

* Мальчик чистящий фрукт – одна из первых сохранившихся работ. Несколько версий картины. Нельзя сказать, кто копировал (ученики, которые копировали его позже), но важно – Караваджо рано оказывается объектом для подражания. Его замечают не заказчики, а художники. То, что он делает интересно с проф. точки зрения.

Он изображает обычную натурную сцену, которая могла бы быть этюдом. Постановочная задача – связь разных реальностей (человек, натюрморт). С задачей автор справляется не совсем блестяще. Правая рука немножко плосковата. Это учебная работа, но все сосредоточено ИСКЛЮЧИТЕЛЬНО на натуре, нет сложного контекста. **Объектное мышление** – новая черта. Ранее натюрморты – создание дек. композиции

Модели у К. повторяются.

* Больной Вакх ок. 1593 – есть история биографа: будучи сам больных он пишет себя в образе больного Вакха. То, что он использует свое больное состояние – разные качества интересны: бренность, подробно показывает опухшие глаза и губы. А вот руки – скорее всего использует готовый этюд (можно вспомнить штудию руки и плеча из мастерской Петерциано), поэтому рука и плечо – ИДЕАЛИЗАЦИЯ. В ранних работах идеализации все еще много. Своеобразная комбинация **крайнего натурализма и идеализации.** Натурализм – прием, черта, часть системы.

На темном фоне, фигура приближена к переднему плану, еще не фрагментарный, а **фронтальный свет**. Некоторые части более резко противопоставляются. Довольно разная реальность. Фронтальный свет – уплощение. Плечо кажется более плоским, чем лицо с диагональным светом. Это тоже еще учебная работа.

Новаторская черта: изображает в образе Вакха, но при этом больной. Снижение античного пафоса, приближение его к реальности, натуре. Дегероизация высокого сюжета – уже как эксперимент у молодого Караваджо.

* Юноша, укушенный ящерицей – тоже несколько вариантов. Ок. 1600?. И 1594 год. Одна и та же модель – ученик Марио Миннити. Сам учащийся Караваджо уже имеет учеников – заметное творчество.

Ранний вариант – мы не очень хорошо видим фигуру. Еще не нашел свой, караваджистский эффект. Свет еще более рассеянный, нет грани света. За счет этого фигура большей части – в тени. Непонятно где второе плечо и рука. Движение вялое и невнятное.

Вариант 1600 года – уже нашел свой свет, контрастно противопоставляет детали. Сразу дается четкость формы, Мгновенность движения. Вишни – абсолютно нереальные, пластилиновые. А ваза и ножки цветка – невероятно осязаемо, реальные. Не все натуралистично.

Караваджо не изобретает этот свет, контраст света и тени, он просто их активизирует, используется как категорию времени и пр.

* Юноша с корзиной фруктов 1593 - фрукты не идеально прекрасные, реальные. Он пытается передать проходящие, живую жизнь и пр. Не сохранилась(?).
* Амброзиана. Корзина фруктов – 1597. Нет противопоставлений точек зрения, внедрение в пространство зрителя. Для К. это важно. Опять же здесь не идеальные фрукты, не муляж. Очень в духе метаморфоз.
* Музыканты 1595 – как и все художники строит более сложные многофигурные композиции. Одна из первых многофигурных композиций. Видно, что она плохо собрана. Непонятно в каком пространстве находится герой сзади, центральный персонаж занимает явно больше места, чем остальные. Видим набор модели. Композиция еще не внятна: человеческие фигуры плохо взаимодействуют с пространством, также как предметы. Юноша сзади – с композиции «мальчик, чистящий фрукт. Две фигуры фронтально – несомненно, портреты. Пока еще пробует, экспериментирует. С этим у многих караваджистов будут возникать проблемы
* Гадалка – есть тоже несколько версий. 1594-95гг Из Рима – лицо гадалки – лицо Богоматери в картине Кавалеро д’Арпино. Показательный момент, появление самой гадалки – обман, заблуждение, ал. глупости. Плохо соединены между собой, темные места почти плоскостны. 1594-95гг Из Лувра – поэффектней. Соединяются в пространстве свободно, идеализация, эффектный костюм.
* Шулер – будут копировать многократно. Ок. 1596 г. Тема знакомая, еще у Луки Лейгонского (?). Но библейские аналогии для Караваджо не важны. Это мгновенность, сейчас вытянет карту из-за пояса. Стремление показать моментальное действие, опять же вспоминается Бернини – барочная категория времени, момент. Кинематографический кадр.

***Начало «караваджисткого жанра»***

* Лютнист 1595 (?) ГЭ – известен в 3х версиях (Глостершир – найдена в 2002г и Нью-Йорк). Куплена картина в 1827 году в Риме посланником Александра I, при распродаже коллекции семьи постоянного покровителя Караваджо. Никаких посредников не было – 100%.

А вот версия Метрополитена – сложнее. Известно, что К. написал авторскую копию. Но все же споры о первенстве. Есть описание картины-авторской копии: «…капли росы стекают…» - в Метрополитене этого точно нет. Ковер – Караваджо редко изображает такой атрибут, возникает сомнение АВТОРСКАЯ ли копия?

Неожиданно появляется «новый» лютнист в Глостершире – есть и натюрморт с цветами, действительно стекают. Качество версии Нью Йорка – скорее всего повторение мастерской.

* Вакх 1595-96 – в отличии от Больного Вакха, это – предел идеализации. Все заглажено максимально, классическая поза. А вот натюрморт – очень караваджистский. Сознательно введенное аллегорическое звучание, природные плоды быстротечны. Красота жизни приходящая. Эксперименты с натурой переходят на новый аллегорический смысл.

Но параллельно с бытовым жанром. 17 век – век масла. Контрасты света и тени можно увидеть только в масле. Работает в жанре алтарной картины **маслом.**

* Экстаз св. Франциска - св. Франциск – сам Караваджо. Важно, что он видит себя в главной роли, скорее всего картина не заказная, учебная. Экспериментирует и со светом – высветленная композиция на переднем плане и темный пейзаж с проблесками света. Ангел, также как и Купидон в музыкантах – модель «юноши, чистящего плод». Ломбардские и венецианские традиции.

Молодой Каравджо идет не путем копирования композиций Ренессанса, но экспериментирует.

* Отдых на пути в Египет – 95-96. Переселяется на виллу Мадама под покровительство кардинала дель Монте. (но не его заказ! – филиппинцы? Или Фантино Петриньяни (согл.Манчини).

Попытка освоить другие образы. Очень светлый колорит, глубокий конкретный (осенний) пейзаж – что не соответствует времени действия бегства в Египет. У него та же проблема – каждая фигура, созданная отдельно, плохо собирается вместе. Мадонне явно не хватает места рядом с фигурой Ангела. Еще не очень хорошо освоил все. Но учится. При это ставит довольно сложные задачи. Две разные сцены – по оси ангела. Ангел играет на скрипке, Иосиф держит ноты – бытовой мотив. С другой стороны – спящая Мадонна с младенцем, не сопоставление, зачем играть, когда Мадонна спит? Мадонна в пустынном пейзаже (тихом). Живопись не может передавать звук, К. пытается сделать это: тишина у Мадонны, звук у ангела.

Фигура ангела очень сильно напоминает фигуры Наслаждения в «Геркулес на распутье» Карраччи! Не безразличен и к академии. Модель для Мадонны – реальный человек с неидеализированными чертами, та же натурщица, что и в его же «Кающейся Магдалине» 96-97г. Это красивая, но не классическая идеальная женщина. Караваджо постоянно будут упрекать в том, что он изображает реального человека в образе святых, модели сомнительной репутации.

К тому же, у Рафаэля: «Нужно увидеть 30 красавиц, чтобы написать одну». У него идеализация на первом месте, реальные черты на втором. У К. – конкретика. Эта конкретика другого рода, чем было допустимо в Ренессансе.

* Марфа и Мария Магдалина ок.1598г – совершенно точно известно, что ему позировали две римские куртизанки. Сюжет не внятный – аллегория. Главное – конкретика.

Зрелый период (рубеж ок.1600г).

* Юдифь отрубает голову Олоферну – крайняя степень натурализма в моменте изображаемого. Момент перед или после завершения триумфа. Никогда – момент, когда рубит голову. Также как Давид у Бернини – момент, когда бросает пращу. Лицо Юдифи – презрительная маска. Нет удовольствия от процесса, героики. То, что надо сделать. Бытовой момент в этом, не хочет запачкать свое платье.

Третий персонаж – старая служанка. Из библейской легенды. Ярость на Олоферна. Молодое и старое, разные эмоции, разное направление – разные грани этого события, события в общем кровавого и жестокое.

Это все намного убедительно для зрителя, чем эксперименты маньеризма.

**Здесь Караваджо становится Караваджо**

Вносит натурализм в христианские сюжеты, соединение сакрального и бытового.

Античные мотивы редки у Караваджо.

* Голова Медузы 98-99 – не просто страшная маска, ранее - декоративные момент, античные маскароны. У К. – отрубленная голова, кровь, судорога лица, реальные змеи. Это активизация античного сюжета как реальность.
* Жертвоприношение Исаака – 98-99. Что изображает в пейзаже? Некий романский памятник.

У К. формируется свой типаж ангела, подобный мотив видели Бернини – взрослый юноша, характерные черты лица. Ангелы более реальные и натуралистичные, чем сакральные персонажи.

В данном случае: Исаак – идеализированная модель, ангел тоже идеал, но собран из разных конкретных черт, более реальный. Физическое переживание.

* Юпитер, Нептун и Плутон. 1597-1600.Казино Авроры. Вилла Людовизи
* Капелла Контарелли в Сан Луиджи деи Франчези 1591-92

- «Мученичество св. Матфея»– монументальная живопись. Предполагался скульптурный алтарь. Планировалась расписать фреской (Дж. Чезаре), как появилась идея заменить фрески на масло – неизвестно.

Характерно для Караваджо – **полное отсутствие рисунка.** Рисунки у него все же были, но, видимо уничтожались по мере продвижения. Мы не знаем его рисунка, а это –процесс творчества, то есть главное с т.з. Ренессанса. Очевидно процесс работы у него тоже был свой. Живопись имеет явно превалирующие значение, чем картоны.

Но есть рентгенограмма: первоначально были архитектурные кулисы. Меняет композицию – большую часть фигур К. записал. Изменил положение главного героя, первоначально он стоял, а сейчас – падает на ступени алтаря, над ним – убийца замахивается мечом. Движение по резкой падающей диагонали. По кольцевому движению развивается положение других персонажей. Сначала не было бегущего и кричащего мальчика.

Вторая диагональ – ангелы с облаков, пересекает первую диагональ. Она более медленная, менее резкая – в некотором смысле уравновешивает композицию.

Апостол Матфей был убит в алтаре во время богослужения. Момент мученичества обыгрывается по-разному, восходящие движение мальчика – самое выразительная эмоция.

Получается композиция смещается, бельведерский торс в основе тела убийцы. Все остальные фигуры экспрессивно комментируют события. Автопортрет на заднем плане.

Максимально экспрессивная картина, вспышкой освещен момент действия. Максимально движение к зрителю.

**Полноценно барочный принцип.**

Ангел – типичный караваджистский. ЛЕЖИТ на облаках, опираясь на него как на реальность, ангелы такие же участники действия.

- «Призвание Апостола Матфея» – меняется все. Сцена почти *бытовая.* Матфей был сборщиком налогов. Группа персонажей, которые считают деньги, играют в кости и пр. В эту весьма каждодневную реальность вовлекается чудо. Была версия, что компания сидит в трактире, куда входят Апостол Петр и Христос. Но ставни открываются НАРУЖУ, поэтому сцена происходит ПЕРЕД трактиром. Поэтому поток света – не физический свет, это мистический, хотя выглядит совершенно реально.

Караваджо сокращает до минимума кол-во апостолов, только Петр. Два жеста – Петра и Христа вторят потоку свету.

Где же сам Матфей? Традиционно – центральный персонаж, берет (мода н. 16 века), Рафаэль и Леонардо. Этого героя мы видим лучше всего на него падает свет, логично его трактовать как главного героя.

Но есть другая версия – этот ц. персонаж показывает пальцем на другого персонажа. Этот сидит и считает деньги, не видя ничего. Он оказывается вырван потоком света из повседневности. (Ефимовой эта версия кажется сомнительной).

Матфей в любом случае полностью полноправен со всеми остальными.

Персонаж, который повернут спиной, выразительно подчеркивается локоть и бедро. Выразительный пойманный момент времени – мгновенная реакция людей.   
Сцена в очень конкретном антураже, сакрального почти нет – едва виден нимб над головой Христа.

Сближение сакрального и реального – совершенно другого уровня, чем было принято до него

- «Св. Матфей и ангел» 1602. Третий сюжет, который предполагалась написать на торцовой стене. Некоторые версии были отвергнуты - скульптура. 1602- капитул принимает решение отказаться от скульптурного алтаря, передает заказ К. Пишет картину. Она действительно была. Висела в Берлинском музее, погибла в 1945 году (если ч.б. фото).

Была проблема с заказчиками. Традиционная сцена, но ангел водит рукой Матфея. Мысль о том, что Матфей был неграмотным – нарушения церковного догмата. Это возмутило гораздо больше, чем лысина и грязная нога.

- «Св Матвей и ангел» 1602 ДРУГАЯ ВЕРСИЯ, Рим – ангел уже просто диктует. Драпировки прорабатывается с точностью каменной скульптуры. Холодный красный цвет = напоминает **А.Каррачи.** Хотя система Караваджо не близка академизму, он оглядывается на своих современников. Здесь академические черты проявляются явно.

* Капелла Черази 1600-1601. Работает с *Аннибале Каррачи* – ему алтарь, предпочтение. Караваджо – капеллы.

- «Распятие Петра» - можно вспомнить сюжет у Микеланджело. Остаются только 4 фигуры, нет фона. То, как они поднимают крест – главное. Крест с человеческой фигурой очень тяжелый. Самое освященное место – зад персонажа, он буквально выпирает на зрителя. Фигура достаточно натуралистично, хотя за счет такого ракурса – подробности незаметно. Главное это не борьба апостола, а труд поднятие креста. Очевидно, это не физическая тяжесть тела, а духовная сила апостола (?). Духовное претворяется в физическое движение мучителей.

- «Обращение Савла» - важную роль играет старый слуга, который пытается защитить хозяина. Лицо слуги – лицо Савла из капеллы Паололо(?) Микеланджело. Но Караваджо меняет композиция – падающий Савл, слуга и лошадь. Для зрителя эта композиция более реальна, так как зритель не слышит глас Христа и не может махать ему – это предел реалистичности, убирает все, что не может быть реальным.

* Положение во гроб 1602-03 - для Кьеза Нуова по заказу Алессандро Веттриче - Зритель смотрит из ямы. Упавшая рука Христа – цитата из Микеланджеловской Пьеты. Сам Микеладжело Появляется (лицо) в лице Микадина.
* Уверение Фомы – 1601-02. Момент того, как Фома вкладывает палец в рану (физическое действие). Принадлежала Винченцо Джустиниани. 17 копий в течение только 17 века
* Ужин в Эммаусе – 1601. Первая версия. Очень декоративно. Ковер и корзина с фруктами (Амброзиана). Два спутника Христа и трактирщик – реальные жесты. Конкретная бытовая сцена.
* Иоанн Креститель – 1602 – Повторяет часть. Трактует не как отшельника, а «микеланджеловским» юношей, пластично проработанное тело, чувственная сторона образа. Чувственная реальность и сакральный смысл – здесь выглядит очень необычно.
* Иоанн Креститель 1603-04 Рим. – более драматическое движение, красная драпировка.
* Иоанн Креститель – 1604 г Канзас-сити. Бельведерский торс, опирается на посох. Более традиционный. Путь от чувственного эфеба до сумрачного пророка.
* Торжествующий Амур 1602-03 – будет еще один Спящий (мертвый) Амур.
* Несколько версия Св. Иеронима – отшельник. Не как философ (в келье - Ренессанс). «Голая» истина. Нейтральный фон, перед книгой. Образ отшельника, обнаженный, прикрытый только мантией. Череп – бренность знания.
* Мадонна Пилиграмов, капелла Кавальетти, ц. Сант- Агостино 1603-05. «Мистическое перенесение домика Марии».

Можно сравнить с Сикстинской, Карреджо (отдалена) и Карречи (Видение св. Гиацинту). Ноги паломника на переднем плане. Отклоняется Мадонна, отстранена. Ребенок уже взрослый. Осязаемо стоит на земле, чуть выше, но все же в одной реальностью со стариками.

К этому времени Караваджо, несмотря на свой скверный характер и небрежное отношение к вкусам заказчиков – достигает успеха, пользуется покровительством папы Карла 5. Для него это достаточно успешный период. Караваджо принимают благосклонно, хотя не понимают.

Натура как античность – исходная форма, она должна быть разработана мастером. Ощущение у зрителя сопричастности изображения. Необходимость сопричастности чуду. Цель система Караваджо – активизация, сопричастность. Обращается к христианским традициям – ограниченного кругу библейских сюжетов.

После 1605 г – трудности в решении некоторых важных его заказов.

* Мадонна Палавреньери (Мадонна со змеей) – 1606. Галерея Боргезе. 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. Претензия – в качестве модели, куртизанка. Различия с академистами, так как здесь он интерпретируют два важных прототипа: античный и христианский. Геракл, удушающий змей - змей-искуситель, его побеждает новая Ева. Вторая тема – Мадонна со св. Анной, тема Леонардо. Черты лица у женщин схожи – юное и зрелое натуралистичное лицо (эксперименты). Ренессансный прототип. Но совсем не с той точки зрения. Он не ищет образца у Леонардо, но решает ту же проблему.
* Успение Богоматери – 1605-06. Первая претензия – снова не та модель, изменяет черты Богоматери. Параллельно переписывает другие черты: если мы посмотрим на фигуру и лицо Мадонны, мы увидим, что она не спит, а мертва на самом деле. Согласно легенды, К. пишет этюд с мертвой утонувшей женщины = уже нарушение догмата. Догмат об Успении – Богоматерь живой взята на небо. Хотя понятно зачем Караваджо, это надо: человечески острая и понятная сцена.

В этой картине, влияние Академии очевидно – красный занавес создает сценическую площадку. Хотя в Мадонне Пилигримов он пытается разрушать грань, здесь – **попытка создать дистанцию**.

Картина заказчиками отвергается, остается в мастерской, после бегства К. из Рима, дописывается учениками. Несколько раз переходит из одной королевской коллекции в другу, оседает у Людовика 14, в Лувре.

В процессе работы над картиной, 1606 год – убийство Ренучи Тамасени, в его смерти обвиняются Караваджо (не без оснований). Он вынужден бежать, прячется в окрестностях Рима. Друзья хлопочут, но смертный приговор ему выносят. Уезжает в Неаполь – независимое государство, часть Испании. 1606 года – период скитаний Караваджо.

Самые мрачные по колориту и по характеру картины.

* Ужин в Эммаусе – 1606. Вторая версия. Милан, галерея Брера. Действие скромнее, строже. Жесты менее вызывающие. Количество предметов на столе сокращается, другой характер. Уже не корзина фруктов, а хлеб и вино – евангельский символ. Персонажей на одного больше – женщина рядом с трактирщиком (лицо модели паломницы с Мадонны Пилигримов). Все сосредоточены, Сидящий к нам спиной персонаж – изумленный жест руками, мы почти не видим его. Молчаливое сосредоточение.
* Кающийся Св. Франциск – несколько вариантов. Мотив раскаяния у К. в это время, раскаивается в содеянном.

- 1й вариант – 1606

- 2й вариант – 1607

* Снова возвращается к теме Давида и Голиафа. Ок 1600. - лицо раннего натурщика (Мальчик, чистящий фрукты). Идеализированное тело. Натурализм сглаживается, черты лица Голиафа гипертрофированные. Но нет потоков крови и пр.
* Давид с головой Голиафа – 1606-07. Автопортретные черты в лице Давида, зрелое лицо и молодое тело.
* Давид с головой Голиафа – 1610. Самая страшная, автопортретное лицо в Голиафе.

Ранее автопортреты в картине – подпись художника. А К. именно идентифицирует себя с героем. Очень личностно подходит к картинам, облекает чувства в живопись.

* Семь дел Милосердия. Капелла Пио Монта делла Мизерикордия, Неаполь - Капелла – октагональное сооружение с апсидой, в главной апсиде – картина Караваджо. В других нишах – декорация либо ДО либо ПОСЛЕ Караваджо.

Другие картины: Джован-Винченцо Форли Добрый Самаритянин (1606-07); Фабрицио Сантафеде Христос в доме Марфы и Марии (1612) и Воскрешение Тавифы (1612); Б. Караччьоло Изведение апостола Петра из темницы (1615); Джован-Бернардино Адзолино Св. Паолино освобождает раба (1626-30); Лука Джордано Христос и грешница (1660е) и Снятие со креста (1671)

Включается в работу уже существующей команды. Ему выделяется самый главный заказ – алтарная композиция. Совсем непривычные образ. Изображая вроде бы *аллегорический жанр* (Караваджо к нему еще не обращался). Но его он толкует как реальную сцену. Небольшой пространственный промежуток, сгруппировались люди с разнообразными делами: женщина кормит грудью старца, два человека несут тело умершего, юноша сдергивает с плеча плащ и рядом полуобнаженный нищий, два человека в глубине ведут разговор, пьющий человек. Все они связываются с разнообразными христианскими добродетелями. Совершенно разные источники.

-Св. Мартин и нищий (Человек с плащом и нищим) – одеть нагого и подать милостыню.

-Погребение умершего – доминиканец, заказали отцы-доминиканцы, входит в ветхозаветные добродетели, отцы –доминиканцы погребали умерших, в т. ч. и от чумы.

-Отцелюбие римлянки – римлянка кормит своего осужденного на голодную смерть отца (два деяния: кормление голодного и посещения в тюрьме).

-Св. Иаков – пилигрим – два разговаривающих мужчины. Человек указывает пальцем, приглашая паломника зайти внутрь (паломники = символ раковины у него на шляпе).

-Пьющий Самсон (напоить жаждущего) – крупнее остальных, сосуд напоминает рог.

-Мадонна с младенцем и ангелами – идеализированные черты все той же модели (Маддалена), младенец-путти. Пользуется своими прошлыми этюдами.

Плотная насыщенная композиция. Мадонна с ангелами такая же пластичная и натуральная как фигуры внизу. Темная плотная, нагруженная сцены. Колорит очень темный.

**Меняется отношение Караваджо к свету**: блики, всплески света, которые фиксируют отдельные фигуры, источник света не единственный. Контраст света и тени становятся резче, драматичнее.

*«Римский» Караваджо* – достаточно сильно насыщен светом. Теплый колорит скорей (красный не такой холодный как у академиков).

*«Неаполитанский» Караваджо* – холодный, темный, контрастная светотень. Именно такого Караваджо будут копировать неаполитанские караваджисты.

* Бичевание Христа – 1607 Каподимонте. Новый для него сюжет (страстной цикл почти не использовал, кроме паломников). Вариации этой темы, бичевания и поругания Христа. Можем увидеть усилие этих стражников, напоминается «Распятие Петра», через действие отрицательных героев передает силу положительного героя. Тело Христа само по себе ниспадающее по движению, неэнергичное. Корпус = Бельведерский торс. Античная цитата, но лишен пластической мощи, из него ушла жизнь.
* Христос у колонны – 1607. Руан. Меньше по формату, более традиционно.
* Распятие Апостола Андрея 1607 – для Амалфи, сейчас в Музее изобразительных искусств в Кливленде. Маргинальный сюжет из сакральной легенды. По сути дела, это проповедь апостола Андрея. Старческая фигура. Большая группа слушающих (старая женщина – постоянная модель). Современные одежды. Очень внимательно слушают апостола. Сопоставление сакральной фигуры и зрителей – реальный зритель часть изображения.
* Мадонна с четками (делла Розарио) 1607 – 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.Самая спорная. В какой степени она принадлежит Караваджо? Начата сразу после побега из Рима. Основная часть композиции, лицо Мадонны и доминиканцев – резкие блики света и тени. Но с другой стороны, много того, что К. не свойственно. Среди группы – явный донаторский портрет, чего до сих пор Караваджо НЕ ДЕЛАЛ.

Цитаты: грязные пятки пилигримов, что взято из Мадонны Пилигримов. Но для Караваджо не свойственно самокопирование, это скорее х-рно для его учеников. Очевидно, начата им, а закончена мастерской. Из разных работ Караваджо набирают элементы.

* Пишущий св Иевроним – 1607. Возвращается к этому сюжету. Также меняет этот сюжет по сравнению с Ренессансом. Здесь: Иероним- отшельник, размышляет о бренности существования. Череп, зеркало и пр.

Был написан по заказу мальтийского рыцаря, вывезен на Мальту. Привлек внимание главного магистра ордера = приглашает на работу.

1608г – уезжает на Мальту. Вступает в орден. Он не дворянин, поэтому невысокий ранг.

Мальта – задворки Европы в это время, тоталитарные порядки. Он, как служ. рыцарь должен выполнять портреты.   
**Парадные портреты** – Караваджо никогда раньше не занимался.

* Портрет Алофа де Винькура с пажом 1608 – довольно неплохой портретист. Может совершенно точно проследить традиции большого парадного портрета. Отсылка к маньеристическому парадному портрету. Здесь больше от традиции 16 века.
* Портрет мальтийского рыцаря 1608 – уже большой свойственно портрету 17 века.
* Усекновение главы Иоанна Предтечи – Ла Валетта, собор. 1608. Алтарная композиция, в своих покровителях у ордена – Иоанна Предтеча. Некое эволюцию того, что было раньше. Раньше – камерные сцены, даже в многофигурных композициях все фигуры сжаты и сгруппированы, приближены к зрителю.

Здесь – большой формат, свободно расположены персонажи. Стена тюрьмы, точно проработанный портал (раньше не было, предпочитал максимально аскетичные арх. кулисы, не утруждая себя местом действия), здесь место действия – точно и подробно. Караваджо заимствует академические принципы построения композиции. Две группы, не равные (узники и само событие). Снова старая и молодая служанка, камердинер, который указывает пальцем на блюдо. Момент снова показательный – момент, когда Иоанн уже убит и сейчас уже от мертвого тела будет отрублена голова и положена на блюдо. Снова подробность и откровенность события. Точно передана РЕАКЦИЯ зрителей (молодая – зеленого цвета, упадет в обморок, узники тоже реагируют по-своему, они трясутся от страха в ожидании своей смерти). Эмоциональная конкретика – уже точно Караваджо, *итог его всех натуралистических исканий*.

* Спящий Амур – 1608. Был Амур торжествующий. Сон можно рассматривать еще и как смерть. Та тема будет и у караваджистов. Помимо этого, символ любви, красоты и прекрасного. Но для него Амур – мертв.

Пребывание на Мальте заканчивается для него заключением в тюрьму за ссору с рыцарем более высокого ранга, а также потому, что открылась его римская история, и орден узнал, что над ним висит смертный приговор. Бежал из тюрьмы и был исключен из ордена за нехорошее поведение. Все заканчивается бегством Караваджо с Мальты.

Уезжает на Сицилию, будет развивать то, что достигнуто. Создание сложных масштабных многофигурных сцен, изменение худ. языка в поисках более сложной композиции.

Встречает на Сицилии своего старого ученика – Марио. Тот устраивает для Караваджо заказ:

* Погребение св. Лючии – 1608г в ц. Св Лючии. Не дописал ее. Начинает писать – фигура самой святой и двух могильщиков, прорабатывает многофигурную композицию на заднем плане. Согласно легенде Лючия погребена в катакомбах. Есть от неаполитанского периода – дробная светотень. Но не такой темный глухой фон, предполагает архитектурную кулису (не дописывает)

Из Сиракуз уезжает в Мессину, а затем в Палермо.

* Воскрешение Лазаря – 1608-09. Жест Христа напоминает Призвание апостола Матфея, но в другую сторону развернут. Холодный красный – академисты. Все-таки пытается найти между эпизодами пластическое и смысловое равновесия, поэтому обращается к академистам (только они в это время занимаются композицией). Не закончено.
* Благовещение – 1609. Тоже не заканчивается. Фигура Богоматери и драпировки ангела завершены уже учениками после отъезда его обратно в Неаполь.
* Поклонение пастухов – 1609 Младенец не центр композиции, противопоставление.
* Рождество со св. Франциском и Лаврентием – практически полностью написана учениками.

Снова уезжает в Неаполь. Но хочет вернуться в Рим, так как Рим центр худ. жизни.

В Неаполе выполняет последние свои работы.

* Отречение апостола Петра – Петр, служанка, стражник. Ночная сцена, разный свет. Свет падает на Петра, скользит по служанке и почти не касается стражника. Сознательное распределение света. Трансформация системы – свет центр композиции, какой и куда ложиться свет, это наиболее важно.
* Иоанн Креститель – 1610. Варьирует образ античного Эфеба. Последняя версия. Не идеализированное тело. Постепенно, от первых к последним версиям, любование телом отступает на второй план. Натурщик очевидно имеет неклассические пропорции, рыхлое неатлетическое тело. Индивидуальное лицо.
* Соломея с головой Иоанна Крестителя – 1610. Вспоминается его же «Юдифь». Одни и те же черты лица у старой и молодой. Более спокойная композиции, меньше контраста.
* Давид и Голиаф – переписывает в 1610 году.
* Мученичество св. Урсулы – 1610, самая сложная по построению. Здесь он касается интересной темы. Дробный свет, дробный колорит – был. Новое и важное: момент, когда стрела, выпущенная в св. Урсулу, вонзается в ее тело. Она трогает рану – момент перехода из жизни в смерть. Барочное состояние перехода, метаморфозы.

Он отправляется в Рим и умирает по дороге. Не достиг 40 лет. Умирает в момент еще высокого творческого потенциала. Момент, когда его искусство начинает встречать все большее количество поклонников.

Рим -> Неаполь -> Мальта -> Сицилия-> Неаполь.

## *Караваджизм*

Можно рассматривать по-разному. И как прямое влияние самого Караваджо, и как синоним натурализма.

Интернациональный характер.

Были непосредственные ученики и продолжатели, мастерская начинает формироваться очень рано. Уже первые работы в нескольких вариантах: 1) авторские копии – тираж, интерес к художнику 2) копии учеников.

Далеко не все из окружения Караваджо становятся караваджистами.

### **Марио Миннити**

Прямой ученик, но не последовательный последователь, самостоятельно работает в Сиракузах

* Мученичество св. Лучии – караваджизм здесь есть. Стоящий персонаж с ведром воды, резкие контрасты света и тени. Но караваджизм ранний, рассеянный свет. Влияние декоративности маньеризма.

### **Б. Манфреди**

Ученик. Последовательно развивает тенденции Караваджо.

* Каин, убивающий Авеля – изучение, индивидуальные лица.
* Вакх и пьяница – развивает ранние сцены К. Дегероизация образа.
* Наказание Амура – ранняя, при жизни Караваджо. Но не последовательно. У караваджистов очень часто смешиваются...что? Пересмотр отношения к античности, свержение с пьедестала, на который ее поставила Ренессанса. Бытовая сценка. Марс сечет Амура, а Венера, как любящая мать, останавливает его. В некотором смысле, пародия, высмеивание. И у Веласкеса столкнемся с такой дегероизацией. Здесь – караваджистский свет, характерный каравадж. путти.
* Четыре времени года – ок. 1610. Продолжение с развитием. Аллегорическая тематика, ближе к раннему Караваджо (корзина фруктов, Вакх, лютнист). Приближение к реальности аллегорической темы. Флора, Церера, Вакх – более конкретные, земные люди. Есть перекличка с ранними работами К. Натуралистическая трактовка аллегории.

Но сам сюжет – уже не Караваджо.

Евангельских тем много.

* Взятие Христа под стражу – фрагментарный свет, более идеализированный. Но есть и цитаты – рукав из «Призвания апостола Матфея», НО не Караваджо все же. Следует больше внешними элементами, по сути понимает его позже. Всего будет ближе к ранним работам.
* Динарий Кесаря – 1613-15. Напоминает последнюю работу К. Мученичество. Св. Урсулы, но идеализация. Караваджистские типажи, но зритель не участвует в действие. Берется общий принцип.
* Гадалка – 1616. Повторяется с усложнением. Гадалка гадает юноши, но у нее самой вор тянет кошелек. Явная аллегорическая трактовка, от которой уходил К.
* Отречение Апостола Петра – 1615-16. Детройт. - внешне похоже на позднего Караваджо. Фрагментарный дробный свет. По сути воздействия на зрителя - не очень понятно, что здесь происходит. Эффект присутствия теряется. Внешняя форма без внутреннего содержания. Здесь просто сцена в таверне.
* Сцена в таверне – 1620 Караваджо смешивает вместе с маньеристическим жанром (Карраччи, Асс..) Караваджистский свет, добавляется чрезвычайная приземленность самих персонажей. Не натура, а динамика и пластика отдельных фигур. Синтезированный жанр: Караваджо + до Караваджо.

Визитная карточка караваджизма – кабацкие сцены.

Исходя из этих картин, можно охарактеризовать искусство Манфреди как крепкое, предпочитающее простые, часто фризовые композиции, геометрические, сильно освещенные формы, простонародные типы. Упрощая стиль Караваджо, Манфреди сделал его доступным многим иностранным художникам, приехавшим в Италию из Северной Европы в 1610-е. Манфреди позволил реализму Караваджо, уже приходящему в упадок, продлить свое существование более чем на десятилетие[[1]](#footnote-1).

### **К. Саранчени**

Венецианец. Появился в окружении Караваджо уже вполне сложившимся маньеристом. Повторяет темы Караваджо, но трактует их иначе. Испытал влияние Эльсхаймера, Они в одно время находились в Риме, и Сарачени научился у немца, как делать картину драматичной и как понятно и с должным величием передавать сюжет.

* Богоматерь со св. Анной – в чем-то композиция повторяется. Нет аллегории Геракла, нет сопоставления молодого и старого лица, это разные модели. Появляется птица, голубь, это и игрушка тоже. Более жанровая трактовка.
* Успение Богоматери ок.1610 – традиционная трактовка. Уже живая Мадонна. Напоминает композиции 16 века на эту тему. Совершенно в духе тенденций и канонических требований.
* Юдифь с головой Олоферна. 1610-15. Вена. Худ.музей

**Эпизодический караваджзим**. Сформировался не как караваджист, присоединился на какое-то время и снова развивается самостоятельно.

### **Лионелла Спада**

Тоже эпизодический караваджист. По происхождению – Болонья, а значит **влияние академии**. Имел свою специализацию – построению перспективы.

Считается, что Лионелла помогал Караваджо с перспективой. (В Музыкантах, например).

* Концерт – караваджистский сюжет и свет.
* Мученичество Петра апостола – Смесь Мик. из капеллы Паолино и Караваджо. Это вполне академ. композиция. Прежде всего видим крест, остальные фигуры – второстепенное значение (у К. – главное).

Смесь академизма и караваджизма.

### **Орацио Борджанни**

Маньеристическая основа, влияние К. меньше. На рубеже XVI=XVII работал в Испании. Испытал влияние Тинторетто и Эль-Греко. По возвращении в Рим в 1607 г. попадает в круг караваджистов)

* Святое семейство со св. Елизаветой – цитаты из Ренессанса + темный колорит, свет и натур. трактовка лиц.

Что видят у К. в первую очередь? Внешнее. Свет, набор цитат, конкретность и натуралистичность отдельных элементов

* Давид и Голиаф – 1609-10. Цитата, которая перерастает в продолжение. Попытка показать наиболее сильный момент. Не совсем Караваджо. Задача: не сделать нас сопричастными изображениям, а задача внешнего динамичного движения композиции. Здесь гораздо больше барокко (то, что видели у Бернини).
* Оплакивание – 1615г. Вспоминается Мантенья, натуралистические эксперименты, еще 15 век

### **Джован-Антонио Галли (Спадарино)**

Снижение античной тематики, внедрение античности в жизнь.

* Пир Богов
* Венера с голубками – Тициановская цитата. Лицо – конкретная модель, не очень красива.

СЕВЕРНЫЕ КАРАВАДЖИСТЫ

### **Х. Тербрюгген**

Один из многих выходцев *с севера* – они более последовательные караваджисты, чем итальянцы. Для Севера караваджизм оказался весьма актуальным. Они изначально иначе воспринимают натуру. Для них никогда не было актуально идеализировать и следовать канонам Ренессанса. Дают более творческую интерпретацию К.

Единственный, который, возможно, застал Караваджо в Риме. Караваджист 1го поколения, которые на прямую получает караваджизм.

* Уверение Фомы – копия, интерпретация. Более светлый, контрасты есть, но не такие резкие, подвальным этот свет назвать нельзя. За счет того, что все высвечена, натуралистичность лучше читаема.
* Призвание апостола Матфея – развивает свою линию караваджизма в Утрехте. Налицо и прямая и цитата, и перетолкованные персонажи. Все персонажи – от Караваджо. Понятно, что Матфей. Пропадает динамика света, второстепенные персонажи больше развернуты на зрителя, на них больше обращают внимание. Нет главной оси, Христос – Матфей.

По возвращении в Утрехт создает свою школу: помесь Караваджо с фламандцами (Рубенсом).

### **Геррит ван Хонтхорст**

Тоже Север, Утрехт. Переезжает в Рим уже после смерти Караваджо. Смешивает влияние Караваджо с влиянием Эсхайнера. Голландец, ученик Блумарта. Был в Италии 1610-15. Караваджо в Риме уже не застал, но испытал влияние его учеников: Манфреди и особенно Сарачени.

* Поругание Христа – **свеча - источник света**. В Голландии именно этот мотив станет главным в понимании караваджизма.
* Христос перед Каифой – наиболее классически построена
* Веселая компания – 1623. Развивают караваджистские жанры в своем направлении – для Голландии.
* В 1620 г. Хонтхорст возвращается в Утрехт, женится, открывает свою мастерскую и развивает собственный, голландский вариант караваджизма: пирушки, музыканты, веселые компании и т.п.

### **Маттиас Стомер**

Сформировался в Риме (с1615 г.) в школе Хонтхорста. В Голландию не вернулся. Всю карьеру делал в Италии, сначала в Риме (до 1633), затем Неаполе и на Сицилии (с 1640).

* Коронование тернием 1630– декоративная трактовка героев, к реальности не имеет почти отношения. Караваджо (свеча)+ маньеризм.
* Читающий юноша – отдельные жанровые фигуры. Опора не на Кар., а на другие традиции и тенденции.
* Меняла - тип жанровых портретов.
* Уверение Фомы – работает на Сицилии.

ФРАНЦУЗСКИЕ КАРАВАДЖИСТЫ

*Французы* тоже восприняли Караваджо. В это время – массовое едут в Италию Почти все французы, приезжающие в Италию начинают как караваджисты. При этом, вернувшись во Францию, многие возвращаются к академизму.

Изучают натурализм с точки зрения караваджизма.

### **Валантен**

Жан Валантен, прозванный Валантен де Булонь или просто Валантен. Происхождение и образование неизвестно (По легенде – сын витражиста). В Риме – с 1613 (?) года. Испытал сильное влияние Караваджо, а из французов – Симона Вуэ, за ученика которого выдавал себя.

До конца караваджизт. Совершенно точно учится у Манфреди (много цитат с него). Иногда просто копирует или даже заканчивает некоторые незаконченные работы Караваджо.

* Шулер – копия с К. По сюжету. Но при этом, двойная копия. Юноша, который держит карты – копия с Юноши, укушенного ящерицей. Скрытый академизм – холодный красный цвет.
* Коронование тернием – перифраз К.
* Юдифь и Олаферн – более экспрессивно даже. Но прямая цитата. Фигура О. приближается, уже выпадает на зрителя. Но женские персонажи – другой ракурс и типажи. Любит повторят одних и тех же моделей.
* Отречение апостола Петра. Рим. 1620-е.

Все эти французские караваджисты ведут очень разгульный образ жизни, караваджизм = образ жизни.

* Концерт с античным барельефом 22-25. – караваджист. Жинр. Женщина с гитарой – любимый типаж Валатена.

Довольно много пишет работ на тему мученичества. Интересно, что его заказчиками становятся многие высокопоставленные французы. 20 годы – пик популярности караваджизма. Валантен наследует лидерство караваджисткого направления в Риме.

**Караваджизм эволюционирует путем соединения с академизмом.**

От академизма – композиция. Караваджизм – свет, любовь к крови и пр.

* Изгнание торгующих из Храма – выстроена композиция. Драпировки прорабатываются – академизм. Но темный колорит, однообразные, но натуралистические лица. Для каждого персонажа не разрабатываются конкретные типы.
* Суд Соломона – заказ Ф, Барберини. Лица всех героев более индивидуальны.
* Суд Соломона – заказ Ришелье. Меняется ракурс и движение. Становится более **театрально**. Чуть более равномерное освещение. Гораздо большая доля академизма.
* Гадалка – ок. 1628. Жанровый мотив, но все же тенденция к академизму – ритмика персонажей и пр. Гораздо более заметно, чем лицо гадалки или юноши, которому гадает.
* Юдифь – 26-28 Еще дальше идет по части академизма. Тот же типаж. Но голова Олаферна убирается в угол картины. Делает то, что делает чуждо К.- поиск сложных колористических исполнений.
* 4 евангелиста – покупаются Людовиком 14.

Матфей – парафраз караваджисткого Матфей, ангел показывает, а не водит рукой. Академически эффектная яркая драпировка – у К. во второй версии тоже была

Марк – эффектный барочный театральный жест. Не каравад. тема риторики, дидактики.

* Мученичество св Процедия и Мартиниана – 1629 год. Академически-барочная композиция.

**Караваджизм полностью сливается с акадимизмом.**

### **Симон Вуэ**

Крупный мастер 1\5 17 века во Франции. Сделал отличную карьеру и в Риме. Иностранцы в Риме это уже не маргиналы, а очень влиятельные люди.

Начинает карьеру как караваджист – жанровые сценки

* Гадалка – темный колорит, резкий контраст света и тени. Но это НЕ караваджистский свет, скорее маньеристический. Откуда падает свет непонятно. Черты не идеализированные, но не конкретные. Неких общий неэстетизированный типаж.

### **Клод Виньон**

Очень интернац. фигура. Италия – Голландия – Франция – Испания – Франция. Разносит по всей Европе.

95 х 90. Родился в Туре, в семье нотариуса. Обучался у Якоба Бюнеля, ученика А.Дюбуа, представителя 2-й школы Фонт. В Риме с 1610 по 23 гг. 1616 – вступает в Гильдию Св.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.

*Испания* – сильное влияние караваджизма. Сближение религиозного и реального хорошо отвечает испанской религиозности. Неаполь –центр итальянского караваджизма очень долго.

### **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. Один из друзей, которые поддерживают Караваджо. Здесь уже другой свет, компромиссно. Свободно владеет рисунком и глубоким пространством. Много мифологических картин. 1620 – Милан. 1631 – Лондон, как придворный мастер.

* Св Франциск и ангел - прямая цитата. Лица очень близки по типажу. Ориентация на рынок.
* Давид и Голиаф - 1610. Более академический. Традиционная система отношения к свету.
* Даная. 1621. Расширяет спектр. Этот фантастический холст в 1621 году заказал художнику дворянин Джованни Антонио Саули для своего палаццо в Генуе. Джентилески изобразил сцену из мифа о дочери Акриси. Уезжает на север. Потом Милан. Поступает на службу к английскому королю Карлу 1.
* Св. Чечилия, Валериан и Тибуртий - 1620. Большая алтарная картина. 4 персонажа. Ангел взрослый, натуралистично трактован. Светлое на темном - это от маньеризма.

В середине 20х годов он принимает участие в украшении Люксембургского дворца. В это же время Рубенс создает историю Марии Медичи:

* Аллегорические фигуры. 1624. Общественное благо, торжествующее над врагами. Тяжеловесная живопись.

В Англии - сложный синтез традиций. Это уже влияние фламандского барокко.

### **Артемисия Джентилески**

Дочь. Обесчещена А.Тасси. В 1612 г. состоялся процесс, в результате которого тот был приговорен к году тюрьмы, а Артемисия выдана отцом замуж за художника Пьерантонио Стиаттесси и увезена во Флоренцию. В 1620-21 поехала (с отцом ?) на Север в Геную и Венецию, затем возвращается во Флоренцию, а оттуда в конце 1620х переезжает в Неаполь. Кроме короткой поездки в 1638-41 в Лондон (с отцом) живет в Неаполе до кончины. Есть личные оттенки в картинах. Она была очень образованный и свободной женщиной. У нее был собственный путь развития Караваджо. Часто вспоминает Венецию. Много одиночных фигур на темном фоне.

* Юдифь, отрубающая голову. 1611 - ее черты лица. Выразительное лицо.
* Даная - вариант композиции ее отца. Сочетаются разные линии. Маньеризм и ренессанс. Конкретика сюжета.

Уехала во Флоренцию. Она входит в круг интеллектуалов. Контактирует с разными людьми. Жанр одиночных фигур. Это затем распространится среди испанцев.

* Св Чечилия. Магдалина - автопортретные черты лица. Приближены к переднему плану. Конкретность. И натуралистичность.
* Аллегория живописи. 1630 -это автопортрет. Декоративно.

В Неаполе создает цикл святого Януария. Отдельные персонажи, тяжелые тени.

### **Фабрицио Сантафеде**

* **Христос в доме Марфы и Марии**. 1612
* Воскрешение Тавифы. Чистый маньеризм по композици

**Баттистелло Карачьоло**

* Изведение Петра из темницы. 1615. - тяжелый темный тон. Стражник идеален.
* Христос у колонны - повторяет Караваджо. Копирует принцип. Столкновение двух фигур.
* Нахождение тела Авеля -почти бесцветная. Бледно сероватые высветленные тона. Экспрессивная по жестам и лицам. Попытка индивидуальной трактовки, увиденный глазами художника
* Житие св Януария. 1632. Капелла Сан Дженнаро - светлый фон. Скорее академично. Развевающиеся драпировки.

НЕАПОЛИТАНСКИЕ КАРАВАДЖИСТЫ

### **Рибальта**

В Италии он не был. Это не совсем караваджизм. Он развивает свое собственное воззрение. Он рассматривается как родоначальник караваджизма в Испании.

### **Рибера**

Его ученик - едет в Италию. Становится караваджистом. Работает в Неаполе. Вернувшись домой развивает линию. Принадлежал двум традициям, был испанцем, который всю жизнь прожил в Италии. Заказчики – местные итальянцы и богатые испанцы. Дневник путешествий становится дневником перемешанных традиций. Идеальные барочные картины, взывающие к чувствам. Открытие бытовой живописи в Италии. Вбирает низовую составляющую от последователей Караваджо + испанскую религиозность.

* Апостол Андрей
* Апостол Фома. 1613

Типаж отдельных фигур. Натуралистично + испанская экспрессивность + свет караваджо.

* Цикл философов.
* Вентура с мужем и ребенок. 1631. Совершенно иная тенденция. Изучение крайностей натуры. Это уже караваджистская линия.
* Аполлон и Марсий. Снижение. Из античности выбираются драматичные сюжеты.

### **Массимо Станционе**

Младшая линия. Мастер 30-40х годов. Более популярный вариант. Разные влияния, разные источники.

* Юдифь. Темный контрастный фон. Резкое сопоставление молодого и старого лица.
* Усекновение главы Иоанны. Перифраз Караваджо. Более классический. Нет потока крови. В целом - уравновешенная композиция. Законы Ренессанса. Все при этом безразлично и отстраненно. Нет ужаса.
* Чертоза Сан Мартино. 40. Здесь уже влияния академистов. Нет караваджо.
* Жертвоприношение Вакху. Уже развитие нового стиля - классицизм. Отклик на вакханалию Пуссена. Движение фигур, лица - нет крайностей. Равновесие.
* Портрет девушки с петухом. Конкретика лица. Похоже на испанские портреты и традиции.

### **Джуз. Рекко**

В Неаполе развивается и натюрморт. Фламандские традиции. Караваджистский фон.

* Натюрморт с рыбой.
* Натюрморт с цветами

### **Сальватор Роза**

Он и поэт, и актер, и гравер, и теоретик. Эпатирующая личность. Часто попадал в разные истории. Участвовал в постановках против папы в Риме. Был во Флоренции. Родился в Ренелле, неподалеку от Неаполя, 20 июня 1615, был воспитан в монастыре и готовился принять духовный сан, но вскоре почувствовал непреодолимое влечение к искусству и стал учиться сначала музыке, а потом живописи. Наставником его был сам Рибера и Аньело Фальконе. Восемнадцати лет от роду он пустился странствовать по Апулии и Калабрии, попал в руки тамошних разбойников и прожил некоторое время среди них, изучая их типы и нравы, после чего работал в Неаполе.

В 1634 г. переехал в Рим, где не замедлил приобрести себе известность изображениями характеристичных, полных жизни сцен из быта пастухов, солдат и бандитов. Грот с каскадом. В основном работает в этом жанре. Также батальном. Караваджо не писал пейзажи вообще. К этому времени складывается и академический пейзаж.

* **Вечерний пейзаж**. Жанр был создан из многих источников. Драматизация.
* **Пейзаж с вооруженными людьми**. 1640. Идеальный, сочиненный, на контрасте света и тени.
* **Скоротечность жизни**. Темный фон. Конкретные тяжелые лица. Эффект драматизации за счет освещения. Резкие контрасты.
* **Речной пейзаж с Аполлоном и сивиллой**. Идеальный пейзаж. Под влиянием Лоррена.
* **Монах/отшельник, искушаемый демонами**. Демоническая тема. У Караваджо такого точно не было. Это фантазия, а не реальность.
* **Медитация философа**. Помещает в пейзаж фигуру, это идет от Риберы.
* **Одиссей и Навзикая**. 1663.

СЕВЕРОИТАЛЬЯНСКИЕ КАРАВАДЖИСТЫ

Возвращение к традициям Тициана. Динамика пластичная и живописная.

### **Фетти**

Это уже не прямые последователи. Это натуралисты. Самостоятельные фигуры, ищущие свои способы показать натуры. Родился в Риме. Испытал влияние Караваджо, но не принадлежал к кругу караваджистов. С 1614 года уезжает работать в Мантую (вместе с отцом и сестрой Лучиной), где выполняет свои основные работы при дворе Фердинандо 2 Гонзаго. Параллельно влияние Рубенса. В 1622 году переезжает в Венецию, где в 1623 внезапно умирает.

* **Esse homo.** Под влиянием позднего Караваджо. Контрастное освещение. Лица конкретные. Неутилизированные. Они имеют свой типаж. Приземленное утрирование натуры. Очень хорошо написана драпировка. Осязательно прописана ткань. Линия восходит к традициям 17 века - фламандское барокко. Физическая реальность. Сочность натуры. У Караваджо не было такого любованием предметами.
* **Моисей перед неопалимой купиной**. Вещественно все прописано. Пластическая форма приближена к зрителю. Сильная идеализация. От этого есть дистанция.
* **Гонзага принимает модель церкви св Урсулы**. Концентрированный эпизод. Это не сложная многофигурная сцена.
* **Давид**. 1620. Самый по Караваджо. Очень темный фон. Он не показывает голову. Ему это неинтересно. Крайне экспрессивная натура не показана.
* **Юный давид**. В традициях маньеризма.
* **Торжествующий Давид**. Дань барочному декоративному языку. Натурализм при этом есть.
* **Спящая девушка**. жанровая сцена. Его интересует подробности. Драгоценный ковер. Смятый ковер. Упоение изобилием.
* **Философ**. Отдельные мужские фигуры. Нет утрирования, дробного освещения. Все равно интересно художнику.
* **Кающаяся Магдалина**. Интерес к натуре.
* **Меланхолия**. 18/20. Две версии.
* **Притча о потерянной драхме**. 18-20. Переезд в Венецию. Караваджистский свет. Попытка увидеть сакральную легенду как реальное событие. В этом продолжается линия Караваджо. + другие притчи

### **Иоганн Лис**

Прожил короткую жизнь. Учился во Фландрии, Франции, Италии, Венеции.

Учился живописи в Нидерландах (Амстердам, Харлем, Антверпен). Работал в Венеции параллельно с Доменико Фетти и Бернардо Строцци. Скончался во время чумной эпидемии. **Повлиял на творчество Тьеполо**.

* **Крестьянская драка**. Типажи Брейгеля.
* **Сатир в гостях у крестьян**. 18. Влияние Рубенса. Фламандская традиция. Снижение сюжета. Сатир - это природный персонаж. Столкновение двух природных стихий.
* **Юдифь**. Натурализм скорее. Без крайностей
* **Венера перед зеркалом**. 25. Связь с Рубенсом и Тицианом.
* **Видение св Иеронима**. 27. От Караваджо берутся определенные приемы. Натуры здесь остается очень мало. Утрированно. Ангелы написаны очень необычно - свободная открытая кисть. Блики света и тени. Свободные эскизные полосы. Стремление к экспрессии.

### **Бернардо Строцци**

В семнадцать лет Строцци вступил в орден капуцинов, примерно в 1610 г. стал священником. Между 1614 и 1621 г. числился корабельным инженером Генуэзской республики. Бежал из ордена и поселился в Венеции около 1631 г.

Работая как живописец, Строцци привлёк симпатии многих венецианских художников, отчасти ему подражавших. В Генуе Бернардо познакомился с Симоном Вуэ и Орацио Джентилески, последователями Караваджо, что не преминуло сказаться на его манере, как и знакомство с произведениями Рубенса, ван Дейка, работавшими в Генуе и оставившими там много своих картин.

Живописец высочайшего класса, Строцци — в то же время умный и глубокий режиссёр всегда остро оригинальных образных решений. Строцци любит полуфигурные композиции с персонажами, данными в натуральную величину. Это помогает ему сосредоточиться с особенным вниманием на передаче лица, его выражения, подчеркнуть выразительность жеста, выявить пластическую объёмность, весомость фигур.

1581-1644

Провинциал, из Генуи. Монах

Натурализм + академизм. Жесткие построенные академические драпировки. Уезжает в Венецию.

* Поклонение пастухов
* Мадонна Юстиции 1620-25 – несколько сентиментальный, не идеалистические лица. Не последовательно караваджистский, нет прожекторного луча.
* Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителей – ок. 1620 Можно вспомнить ренессансные прототипы (Мадонна в Гроте Леонардо). Корзина с фруктами от Караваджо.

Есть и прямые цитаты из Караваджо, типы и пр: Иоанн Креститель.

Испытывает влияние испанских караваджистов.

* Св. Чечилия 1620-25
* Св. Вероника 2628
* Иосиф толкует сны – зрелый Строцци. Нет прямых цитаты из Караваджо, ближе к Фламандцам.
* Старая кокетка – самая академизирующая из раннего Строцци. Коней 1610 гг. Композиция – симметрия. Отдаленно - Леонардовские цитаты – сопоставление старого и молодого лица.
* Натюрморты – 1630. Строго, четко построены. Предметы выложены перед зрителем. По композиции ближе к испанцу. Уже почти **нет** караваджисткой темы о приходящей жизни, зрелых и вялых плодов и пр.
* Пир в доме Мимона Фарисея – 1630. Венеция. В первую очередь в Венеции увидел Веронезе – театрально выстроенная композиция.
* Милостыня св. Лаврентия – ок. 1640. смешенная система, светлее колорит, хотя контраст все равно есть. Масштабная, массивная монументальная пластика.

В Венеции обращается к портрету, образы для парадного портрета 18 века.

* Портрет вельможи. – ок. 1640 Довольно большой по формату, массивный, тяжелый = для всех портретов. Любовь к теплому красному колориту – от фламандской школы, безусловно. В лице его интересует прежде всего массивная, пластическая проработка.

Из все итальянских караваджистов ближе всего к фламандцам. Показывает земную природу вещи.

**Локальный мастер**! Без прямого предшественника и продолжателя. Это часто в 18 веке в Италии.

## *Монументально-декоративная живопись*

Болонская академия – система образования, доктрина, которая предполагает следование определенным принципам.

Монументально-декоративная живопись в Академии – ведущий жанр.

* Галерея палаццо Фарнезе в Риме – Агостино и Аннибале Карраччи + ученики. Это барокко или протобарокко? Сюжеты трактуются очень активно. Художники младшего поколения здесь – на периферии.

1602-1604 гг – первые ученики академии оказываются в Риме.

### **Гвидо Рени**

Все молодые академики – ученики Л. Карраччи. Влияние Караваджо. 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. – окончательно возвращается в Рим.

* Распятие св. Петра – берет сюжет Караваджо и выстраивает композицию правильно. Караваджистский свет – не совсем верно использует, не отдельные места, выхватываемые светом, но все-таки контраст света тени. Нет резкого натурализма и сопричастности.

С первых шагов молодые академики не полностью академики, но + караваджизм.

Становится главой болонской школы в Риме.

* Ватиканский дворец – 1608 «Мистерия Веры» - нет резких вывертов, контрастов, но еще нет полноценного понимания значимости монументальной композиции. «Сошествие св. духа» вполне можно представить себе, как алтарную картину.
* Роспись капеллы Аннунциата в Квиринальском дворце – уже более зрелое понимание монументальной композиции. Пророки в активных позах выдвигаются вперед. Житийные сцены в люнетах – все еще принцип станковой живописи. Пейзаж – задача станковой живописи, никто на такой высоте его не увидет.

Рождество Богородицы – уроки братьев Карраччи. Рисунок Мик. + колорит Тициана + отдельные рафаэлевские цитаты.

* Палаццо Палавичини-Роспильони 1614 – «Колесница Авроры» - метаморфозы, преображение в природе. Тема смены сезона. Движение становится более активным и более открытым. Движение срезается границей композиции. Слева-направо, динамика. Композиция более нагружена слева.
* Избиение младенцев.1614. Болонья. Нац. Пин-ка

Он застал Караваджо в Риме:

* Давид с головой Голиафа – 1604. Темный глухой фон, выставленная на показ голова Голиафа, правда без натуралистических крайностей + можно узнать любимую модель К. – Марио.
* Цикл «Геркулес» - для Феррарского двора. Развитие тенденций. Слияние караваджизма + натурализма + академизма. Хороший рисовальщик, натуралистическая пластика. По типу эта живопись напоминает Фетти (? караваджист).
* Капелла СС Сакраменто

Переезжает в Неаполь. Карьера складывается неудачно.

* Аталанта и Гиппомен 1625 – караваджизм+ академизма. Академизм – фигуры и композиция, караваджизм – контрастные колорит. Забавное сочетание.

1627г – возвращается в Рим.

* Похищение Елены. 1627-28.Лувр

Оседает в Болонье. Новые кумиры: в частности, Пьетро де Картоне.

* Св. Михаил, побеждающий дьявола – вторая волна барокко.

В 1630-е попадает под влияние Пьетро да Кортона и более позднего направления монументально-декоративной барочной живописи.

### **Франческо Альбани**

Под влиянием Аннибале Карачче, потом – Гвидо Рени.

* Палаццо Одескальки-Джустиниани 1609-10 – задача развития дек. композиции выходит на новый уровень по сравнению с Карраччи и Рени. Частный заказ. Свободное экспериментирование более допустимо. **Мастер раннего барокко.** Наверху – балюстрада написана прям на стене – олимпийские боги на облаках. Зодиакальный пояс, по которому движется солнце. С другой стороны – колесница Фаэтона «Легенда о Фаэтоне». Динамичная, драматичная сцена. Ассиметричная композиция. Стены связаны с потолком: все герои смотрят наверх. Пространство зала проницаемо. Архитектура и живопись маслится в единстве. Все-таки, в галереи Фарнезе существовали границы. Пространство перетекает из одной сцены в другую Уже БАРОЧНАЯ КОМПОЗИЦИЯ.

Не особо интересен

### **Доменикино**

**1581-1641**

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.

* Невинность с единорогом. Палаццо Фарнезе 1600-1602– приписывают ему. Из всех трех более лиричен, тяготеет к пейзажу.
* Палаццо Одескальки-Джестиниани – совместно с Альбани. «Зал Дианы» - более консервативное поле. Узнаются традиции палаццо Фарнезе «Жертвоприношение Диане», например. Явные цитаты - «Эрос и Антэрос». Более зависим от учителей.
* Капелла св. Основателей (Санти Фондатори) в аббатстве Санта Мария Гроттаферрата 1609-1612. – сюжеты житийного цикла св. Нила и св. Варфоломея. Купол – Пантократор и Вера, Надежда, Любовь. Простенки – житийные сцены, очень консервативная живопись. Правильная композиция. Более барочная –> алтарь «Видение Мадонны св. Нилу и св. Варфоломею». Вовлекается зрителя в медитативное состояние – мало фигур. Отцы Церкви: архитектурные кулисы – обманка, фигуры написаны ПЕРЕД ними, вторгаются в пространство зрителя.

Станковые работы: идилличность и лиричность. Основоположник идиллического пейзажа. Античные, мифологические, исторические и пр. Глубокое спокойное пространство.

* Отдых на пути в Египет
* Пейзаж с играющими детьми.
* Фрески виллы Альдобрандини во Франскатти 1614-16 – «История Аполлона». Хозяевам было сложно содержать фрески, поэтому продали их в Нац. Галерею в Лондоне.

Живописная рама, точнее, бордюр. Маргинальная традиция 16 века – декоративные шпалеры были в ходу, монументальная живопись комбинировалась со шпалерами. Фреска + аль сека = имитация шпалерного цикла. Даже гвозди. Живопись мыслится частью другого вида искусства.

Сюжеты связаны с Метаморфозами Овидия - трактуются как цикл **пасторалей**. «Аполлон и Дафна» - движение напоминает то, которое потом будет решать Бернини. «Аполлон поражает циклопов» - к вопросу об игре: кошка и карлик выглядываются из-под завернутой шпалеры – БАРОККО. Идея нарушения стены, нарушения замкнутости композиции.

* Цикл История св. Чечили – можно заметить взаимодействие с Караваджо.

До 20х годов – консервативный мастер. Но в к. 20 годам реформа братьев Карраччи исчерпала себя. Уже забыли про маньеризм. Но нужно решать задачи создания целого ансамбля.

У Доменикино – решение новых задач. Работает в Риме

* Вознесение Магдалины – ГЭ предвестие того, что будет решать в Риме.
* Сант Андреа делла Валле – 1622-29 работает с Ланфранко + большая команда мастеров.

Амальфи.

Карло Мадерно– план и стены, Борромини заканчивает купол, фасад – Райнальди : строится весь век. Очень важный памятник 17 века.

«Житие св. Андрея» - в алтарной части. Отдельные композиции. Черта Доменикино – глубокий пейзаж.

Граница между изображением и реальным уже нарушается.

Язык живописи очень меняется: сначала это идиллический мастер, любящий пейзаж. Но здесь – уже барочный художник.

Вместе с Ланфранко расписывают купол. Впервые **композиция барочного купола.** Закрученная сфера, все – в движениях. Евангелисты на парусах (Доменикино) – многофигурная композиция. Закрученная поза, символы, путти и пр. пр.

* Капелла Трезоро ди Сан Дженнаро. Неаполь. 1631-41- опять же расписывает паруса, уже не евангелисты. Масштабная многофигурная аллегорическая композиция. Исторические герои, аллегории, путти – хаос фигур. Четкая логика, иконография (евангелисты, поддерживающие паруса) нарушается.

Выполняет часть алтарной композиции.

***Первая троица молодых академиков***

### **Гверчино**

**(Дж. – Фрю Барбиери)**

**1591-1666**

Дворянин, не художник по профессии. Берет уроки у поздних северных маньеристов. Учится не в академии, а непосредственно у Людовико Карраччи. Испытал влияние Караваджо, но одновременно – Феррарской и венецианской школ маньеризма (Лоренцо Лотто). Очень активно эволюционировал – первый этап – «караваджистский» - один из наиболее интересных.

* Алтарь Св.Августина – донатор, представляемый Мадонне Св.Августином. Ок. 1616. Брюссель. Кор.музей
* Мадонна со святыми и донатором – прямые цитаты от Л. Карраччи. Но – резкий контраст света и тени, караваджизм.

На караваджизм смотрит внимательно. Происходит синтез как у Гвидо Рени – академизм + маньеризм? (караваджизм?).

* Сусанна и старцы. 1618. Прадо. Мадрид.
* Возвращение блудного сына 1619 – вспоминаются фламандские караваджисты.
* Эрминия находит раненого Танкреда 1618-19 – позже эти же сюжеты будет использовать Пуссен. Все-таки не прожекторный свет. Некоторые элементы натурализма (морда лошади). Если посмотрим на сами фигуры – сильно идеализированные. Очень театральные позы и стремлению к **аффекту** (подчеркиванию эмоций). У Караваджо это выражалось иначе. А здесь – театральная аффектация.
* Мадонна со св. Вельгельмом Аквитанским 1620 Болонья – по заказу папского легата в Болонье => протекция в Риме.

20 годы – главные дек. проекты в Риме.

* Росписи на вилле Людовизи

- «Зал Авроры». Там была же одна работа Караваджо (Античные божества, ракурс снизу). Заканчивает этот заказ. Тема знакомая – у Гвидо Рени была.

+А. Тасси – ученик караваджистов, он пишет пейзажные композиции по краям.

В его распоряжение – низкий свод с коробовыми падугами по торцам. Сильно сокращающиеся арх. кулисы, которые затесняются свод. Иллюзия, что стены намного выше. Видим – клочок открытого неба, по которому пролетает колесница Авроры, за которой следует День, разрушая темницу ночи. По сторонам, между арх. иллюзорными кулисами – виды виллы Людовизи (реальные) «Тополиные аллеи». Ракурс – зритель смотрит сильно снизу.

**Театральное событие, которое созерцается зрителем.**

До сих пор все художники-монументалисты боролись с рамой.

- «Зала дель Фама» - тоже с Тасси. Более консервативный прием. Слава трубит. Рама вовлекает зрителя в изображение.

До с. 20 годов – находится в Риме. Уезжает на Север. Оседает в Болонье. Становится главным учителем следующего поколения, наследующего болонскую систему.

* Мученичество св. Екатерины – от Караваджо только резкие контрасты света и тени, и то это не К. придумал. В целом все идеализировано, композиция продумана, театральность – черта зрелого барокко.
* Бичевание Христа – можно вспомнить К., но как антипод. Это – светлые фон, классические колонны, демонстративно, но не натурально.

### **Джованни Ланфранко**

**1582-1647**

Активно работает в Риме и Неаполе. Широко распространяет академические традиции.

* Галерея Боргезе – как факт, но это – живопись 19 века!!! От Ланфранко только расположение композиций.
* Сант-Андреа делла Валле – 1622-28. Работает с Доменикино. Делает сам купол «Вознесение Марии» - развитие барочной композиции. Можем разложить потолок на цитаты: парящий в сфере Христос – Карреджо, ярусы апостолов и сияние.

**Новое – ось движения**. Раньше они ярусами сидели на облаках и наблюдали за сценой в зените. Здесь – Мария внизу, а Христос в зените. Эти круги кажутся не горизонталью, а спиралью.

* Базилика чертозы Сан Маркино – Неаполь. 1637-39. Алтарная стена – начата еще Дж. Чезаре (учитель Караваджо, поздний маньерист) – сложная, насыщенная, трудно прочитать.

Своды «Вознесение» - уже самостоятельно Ланфранко. Большую часть занимает небо. Пересекающиеся арх. детали. Панорамные окна. Каждая из сцен – просвет свода. Тот же принцип, что и в Казино Авроры. Собственная архитектура у живописи. Свое иллюзорное пространство.

«Призвание апостола Петра» - в люнетах. Свободно расположены в пространстве. Не затеснены. Поверхность стены – проницаемое окно, в которое мы видим сцену.

* Ц. Санти Апостоли. Неаполь – сцены из жизни апостолов.
* Купол Сан Дженнаро – с Доменикино. Масштабное изображение Рая. Еще более усложненная и драматизированная композиция. Спиралевидная. Динамичная сцена. Много фигур и много движений. Нет ощущение какой-либо границы.

**Академия** – переходный этап между маньеризмом и барокко. Эклектика характерная для них всех, у всех – цитаты. Все имеют опыт построения композиции. Интеллектуальная живопись, построенная на Ренессансе. Но все же новые задачи диктуют свои потребности. Постепенно эта живопись начинает приспосабливаться к барокко (напр. Доменикино, Гвирчино, Ланфранко). Задача создания барочного пространства требует соединение всех видов искусств.

К завершению первой трети 17 века появляется собственный язык барочно-монументальной живописи. В 30е года уже другие мастера развивают язык зрелого барокко.

### **Пьетро да Кортона (Пьетро Берретини)**

НЕ академик, но сам приходит к тем же самым урокам и принципам.

* Tavole anatomiche – 1618. Анатомические таблицы. Своеобразные анатомический атлас для художников. Хорошее знание рисунка и анатомии. Для него – незыблемый принцип.

Н. 20 годов - приезжает в Рим. Много работает с Бернини.

* История св. Бибианы – 24-26. Характерная черта – театральные жесты.
* Похищение Сабинянок. 1627-29. Кап. Музеи.

Работает параллельно как живописец и как архитектор – необычно для 17 века. Ближайшая параллель – Бернини. Синтетичности мышления.

* Вилла Сакетти – ренессансные и античные источники. Не сохранилась (?)
* Палаццо Барберини «Триумф Божественного Провидения» («Триумф рода Барберини») 1633-163. Тема триумфа – очень важно, так как будет характерна для зрелого барокко. От Маньеризма отличается тем, что это – зрелище. Мы можем не всегда понимать аллегории, но понимаем общую суть. Представлены разные виды искусства, иллюзорная архитектура. Внутри – живопись с главной композицией. В падугах – многочисленные аллегорические сцены, античные персонажи + аллегорические и пр. пр. Подробный рассказ о триумфе Барберини и триумфа Католической церкви.

- Картон для этого плафона – не эскиз, а именно картон. Работает с мастерской и методом перевода с рисунка на свод.

Становится главным художником, конкурирует с Бернини и пр.

* Станца делла Стуфа - «Золотой век» - намек на род Медичи. Вспоминаются академики, Доменикино. Роль фигур более значительна. Композиция изощренная, много движений, сложная пластическая группа. Свободный центр уравновешивает эту группу.

Очень много рисунков дошло.

* Палаццо Питти. Галерея Палатино – Зал Венеры – верхние покои дворца. Принцип прославления правления, династии. Использование языка античности как средство презентации власти – перспективы к французскому классицизму Короля-Солнца.

Зал Аполлона, Зал Марса – военное торжество идеального правителя. Зал Юпитера – символ жречества

* Разрабатывает язык **барочной аллегории**, применительно к светской живописи.
* Церковь Сан Лука ин Мартино – придворная церковь римских художников, гильдии. 1635-50. Необычный план – греческий крест + купол. Купол завершает де Картона, доделывает интерьер. По эскизам – стуковая декорация. Фасад заканчивается в 1644-50 гг. Своеобразное смешение всех традиций барочной архитектуры. Можно узнать иезуитский фасад – два яруса поэтажного ордера, валют нет, но скульптурные композиции. Выпукло и вогнуто – борроминовские традиции. Сильно насыщенная пластическая композиция. Перегруженность и эффектность верхнего яруса. Избыток пластики напоминает Бернини.
* Санта Мария делла Паче 52-55. Делает фасад. Позади церкви Санта Аньезе де Навона – перестраивается одновременно. Церковь сама по себе старая, там дворик Броманте и Капелла Рафаэля. Опять – основа иезуитского фасада (фронтон один в другой), Выпуклый портик – полукруглый фронтон, которые поддерживаются неравномерно расставленные колонны. Использование классических форм, но с точки зрения логики – абсурд. Прямая палка антаблемента, фронтона изгибается, как и у Бернини в Сант Андреа аль Квиринале.

30 е гг – продолжает работать.

* Палаццо Памфили - расписывает. История Энея. Разделять композиции – желание заказчика (продолжать известные памятники, в том числе и Сикстинский Потолок). Но это решается совершенно иначе – языком зрелого барокко.
* Санта Мария ин Валичелла. Апофеоз Троицы. 1647-51 (Кьезе Нуова) – свод – некая идеальная картина, это зеркало свода, которое оформляется ирреальной архитектурой, которая обладает массой. Живопись разрушает эту поверхность. Образ строится на конфликте пространств.

### **Бачиччо (Дж. – Б. Гаулли)**

Постоянно ассистировал Бернини.

* Иль Джезу – Триумф имени Христа – опыты караваджисткого света не прошли для этой живописи зря. Но он не выявляет, а скрывает –> мистический эффект. 1676-79. По сторонам от подкупольного квадрата – две капеллы. Разрушение всех границ, мыслится как единая композиция.

«Апофеоз св. Игнатия» - редкий случай, когда можем рассмотреть детали. Бачичо – очень хороший колорист. Боцетто

Живопись настолько слита с ансамблем, так что Бачичо редко выделяют как художника.

* Санти Апостоли «Апофеоз францисканцев» 1707. Рим

Рубеж 17-18 века:

### **Андреа Поццо**

1642-1709

Подчиняет себе задачи ансамбля. Рано вступает в иезуитский орден – работает за пределами Италии.

* Апофеоз св Франциская Ксаверия Мондови Церковь св. Франциска – очень много иллюзорной архитектуры, колонны, сложные консоли, разрывается пространство сильно раскрепованным карнизом – сонм ангелов возносят фигуру Франческо Ксаверия.
* Галерея св. Игнатия – 1681-85. Продолжает реальное пространство глубокой перспективой. Святой Игнатий беседует с ангелом. Не видим стены- только иллюзорное живописное пространство. Стремление к разрушению границ предельно обострено.
* Принимает участие и в Иль Джезу – создает арх. конструкцию, проект алтаря.
* Свод и апсида капеллы св. Игнатия, церкви Сант’Иньяцио – Рим. 1685-97. На купол не хватает денег, поэтому он НАПИСАЛ купол. Сложная барочная перспектива. Он подчеркивает разницу между живописным ансамблем и пространством купола. Это – практически гризайль, без света и цвета.

4 континента, 2 стороны свет – тема фонтана 4х рек. Множество различных доп. деталей. Появляется интерес к разным странам света. То, что будет очень характерно для 18 века.

Не любит теплый колорит – отстраненность зрителя.

*Полное стирание границ = кульминация барокко.*

Барочные художники 18 века будут учиться у Поццо. Холодноватый и нереальный колорит Поццо напоминает уже колорит рококо.

В это время – беднеет папская казна. Мир меняется. Церковь – часть традиции, а не столько активная сила. Мало средств на крупные проект. Нет денег. Художники из Италии начинают искать себе другие заказы. Поццо уезжает в Вену (с одной стороны потому что иезуит, но многие художники действительно уезжают за работой)

* Апофеоз Геркулеса – 1704-08. Заказ иезуитского ордера. Сейчас – Вена, музей Лиххтеншейн. Можем увидеть тот же принцип, что был использован в Сант’Игнацио. Перспективные арх. кулисы, парящие фигуры. Дальше язык довольно быстро трансформируется, впитывая светские мотивы.

### **Лука Джордано**

**1634-1705**

Неаполитанец, караваджист. Но уезжает на Север. С него *начинается декоративная живопись 18 века.* Его важно сравнить с Поццо.

* Зеркальная галерея (Галерея делла Спецци) Палацоо Медичи-Риккарди – сама по себе прямая цитата из Версаля. Нет арх. кулис. Эффект как у Поццо, но все упрощено. Есть реальный арх. карниз, на который ставятся фигуры – сверху, в плафоне, небесный свод. Поверхности свода нет, открытое пространство – мыслится. Но тектоника существует, так как карниз – опора.

Постепенно в конце 17 века, наряду с крайней барочной аффектации Поццо, *живопись начинает возвращаться к реальности, тектоники*. Очень эффектно, впечатляюще, но гораздо ближе к человеку.

Лука уезжает работать в Испанию.

* Аллегория Золотого руна, Буен Ретиро, Испания – дворец, светское. 1694. Видим апофеоз, масса возносимых фигур. Эффект растворения плафона. Неестественно. Красиво, заманчиво. Но это уже не трогает зрителя. Дистанция между зрителем и изображением – важная черта.

Прямой предшественник 18 века, гораздо ближе по приемам к нему, чем Поццо.

Вернувшись из Испании – работает в Неаполе.

* Чертоза Сан Мартино – в сакристии, Триумф Юдифи. Чем ниже, чем ближе к арх. – тем живопись плотнее и тяжелее. Выше – растворение, мираж.

# Живопись 18 века

Для Италии 18 век – время упадка. Италия впервые принимающая сторона, на нее влияет кто-то другой. Логично начинать историю искусства 18 века с Франции. Италия действительно теряет позиции. И экономически, и культурно.

Север (Турин, Милан, Венеция) и Юг (Неаполь, Сицилия) – еще неплохо. Флоренция и Рим – упадок. Серьезная идеологическая проблема. Католическая церковь утрачивает лидерство.

Современная Италия. «паписткая» недостойна античности.

Венеция – центр европейского туризма. Развиваются жанры специально туристические.

Караваджизм абсолютно не характерен для 18 века. Рождается **теория зрителя** – критерии вкуса. Правильное и неправильное – важная оценка для 18 века.

## **Фра Витторе Гальгарио (Джузеппе Гисланди)**

1655-1743

Монах. Брешиа – достаточно большой круг мастеров, портретистов. Предельно объективные портреты, нейтральность. Масштабные композиции. В 1730е разрабатывает собственную живописную технику – наносит пальцами лессировки: «трепещущая поверхность».

Из Бергамо. Сын художника. Учился в Венеции (с 1575). С 1710 член ордена миноритов. С 1717 – в Болонье общается с Креспи.

* П-т графа Джованни Баттиста Валинетти.
* П-т мальчика. 1730е. Гос. Эрмитаж
* П-т неизвестного – Милан

## **Алессандаро Маньяско**

1667-1749

На него повлиял Сальватор Роза. Пишет пейзажи – эффектная драматизация природного мотива, фигуры.

* Морской пейзаж- с фигурами, продолжение Розо.
* Монах, искушаемый демоном
* Отшельник, искушаемый демоном – фантастика, так как падает авторитет церкви.
* Бандиты в руинах – 1710, ГЭ.
* Три кармелита на молитве 1713-14
* Три капуцина на молитве 1713-14

Упадок авторитета церкви = упадок авторитетов ее инстиздесь ов, в том числе, монашества, осуждение.

* Пытка инквизиции – влияние гравюры 17 века, осуждение церкви.
* Цыганская свадьба – интерес к фантастике, нереальности. Своего рода отшельники, экзотика. 1730-35. Нам не важен каждый персонаж, герои – блики света. Театральные или реальные герои? Неясно. Ощущение напряжения, драматического движение в общем.

Это нас не трогает, смотрим отстранено на такие вещи.

* Святотатство – 1731, Милан. Реальные воры, но и воскресшие скелеты. Восходит еще к давней североевропейской традиции – Босху, например. Это уже перспектива развития в **романтизм = проторомантизм**.

Работает и в жанре алтарной композиции.

* Воскрешение Лазаря – натуралистично, очень экзальтированно, резкая светотень.

В 18 веке – НЕТ конкретного сюжета, переживания и пр. Мы не можем сопереживать и оценивать с нашей точки зрения. **Мы – зритель.**

Караваджисткая линия в 18 веке скорее маргинальная. Возвращаемся в Болонью, традиции Гверчино.

## **Дж. М. Креспи**

1665-1747

Самый яркий представитель болонской школы, учился в школе рисунка при Академии (исключен за карикатуру в 1689 г.). Впитывает линию караваджизма + академизма. Развивает эту линию в собственном направлении. До 1700х) находился под влиянием **академически-караваджистской линии (Гверчино)**.

* Жертвоприношение Авраама – 1690. Нет желания натуралистических подробностей. От караваджизма – светотень, колорит, взрослая фигура ангела.
* Палаццо Пеполи- центральный плафон зала Сезонов «Триумф Геракла»
* Кентавр Хирон учит Ахилла стрельбе из лука – караваджисткое смешение высокого и низкого. Очень массивный кентавр, у Ахилла бледно-зеленая кожа, совершенно неестественно. Не идеализированная композиция.

Уезжает во Флоренцию в 1702 (?).

* Вакханалия путти – заставляет вспомнить классицизм.

Очень любит голландскую жанровую живопись.

Эпоха рококо рассматривает живопись как *украшение*, камерное, в Италии больше монументальных циклов.

* Семья крестьян – как раз камерный формат
* Крестьянин с ослом – не что-то конкретного, «вообще». Общая тенденция всего 18 века. Рокайльные черты.
* Цикл «Семи таинств» - довольно больше по формату картины, караваджисткие по своему цвету и свету (именно не Караваджо, а караваджизм). Жанровая сцена, которая имеет сакральное наполнение. Не аллегория, а реальные сцены. Сакральное – подтекст, ни что не акцентирует на это внимание. «Внутренняя тишина»
* Женщина, ищущая блоху – попытка показать наиболее интимный момент жизни, актуальный, бытовой. Очень сосредоточено делают это☺

Еще один необычный жанр – **обманка**. Натюрморт, мы таких не видели, но популярен в 17-18века. Чисто утилитарное назначение – не было книг, можно нарисовать. У голландцев глубже – тема vanitas. Иногда – проф. Мастерство, атрибуты искусств.Камерный и монументальный жанр.

* Книжный шкаф 1725-30

## **Гаспаре Траверси**

1722-70

Неаполь. В Неаполе караваджизм – свое родовое, только там остался как направление.

В основном пишет ботовые сцены – караваджисты 17 века+ голландцы.

Модели крупные на переднем плане, не идеализированные. Рокайльные, жанровые сюжеты.

* Операция – сатира на врача – популярный сюжет в 18 веке. Натуральная сцена со всеми подробностями.
* Сеанс – много бытовых сцен из жизни прекрасных дам.

## **Джанбаттиста Пьяцетта**

1683-1754

Заканчивая с линией караваджизма. Венеция. Очень крупный продуктивный мастер. Работает и монументальными композициями. Ездил в Болонью –Академия. Учился в Болонье у Креспи. Работал в основном в жанре религиозной и бытовой живописи.

Строцци, Лисс – свои венецианские караваджисты.

* Мученичество св. Иакова – конкурсная работа для церкви Санто Стае. Работает в конкуренции с Тьеполо. Опосредованное влияние Караваджо – палач, натягивающий веревку. Плотная осязаемая живопись – от фламандцев.
* Явление Богоматери св. Филиппу Нери 1725 – барочная композиция, теплые колорит, осязаемость живописи (фламандцы + поздний Тициан).

Своеобразное сочетание **натуралистичности и возвышенной экзальтированности** = необычно для 18 века.

Работает и в бытовом жанре, продолжатель Креспи. Крестьянские сцены, отдельные жанровые персонажи.

* Мальчик- пастух
* Девочка - крестьянка – два де сю де порта. 1722. Обычно это легкие рокайльные композиции. Но здесь – рокайльный жанр и живопись 17 века по своей сути.
* Гадалка – караваджистский жанр, но здесь не сразу понятно, что происходит. Уже театр, персонаж комической оперы. Очень большая дистанция – «Из зрительного зала». Караваджизм + декоративный жанр 18 века.
* Испанская идиллия – не просто декоративно, но и экзотика!

## **Франческо Солимена**

1657-1747

Неаполитанская школа живописи. Продолжатель идей Луки Джордано. Но более консервативен.

* Вознесение Марии – 1690

Работал в Неаполе, но посылал свои боцетти заграницу. Есть определенная поверхностность.

* Аллегория Правления Людовика 14 0 ГЭ, эксиз – изначально там испанский король, потом – Людовик 14, а у нас уже Екатерина.
* Избиение членов семейства Джустиниани на Хиосе – много мелких персонажей, мельчает.

ВЕНЕЦИЯ

## **Себастьяно Риччи**

1659-1734

Венецианская школа. Оценивают его по-разному. Мастер немного поверхностный, как и все мастера 18 века. Мастера мобильные и часто переезжают в 18 веке.

* Встреча папы Павла 2, императора Карла 5 и короля Франциска 1 – фигуры даже от маньеризма+ караваджизм. Адоптирует под себя
* Нептун и Амфитрита – 91-94. Вольная копия с Рафаэля. Амфитрита – абсолютно рокайльная, уже будущий Буше. Модель не античная, классические пропорции + современный типаж. Все выглядит кокетливо и игриво.

Рококо: из античности выбирает **амурные приключения**, не тема метаморфоз, а уже откровенно эротическая тема. Игровая сторона античности, более чувственное прочтение.

* Похищение сабинянок – ок. 1700. Копия с Пуссена. Кокетливость. Любовная игра, двусмысленность.
* Алтарь св. Григорий Великого – 1700. Совершенно серьезные композиции тоже пишет.
* Прославление наследника престола Иосифа 1 – Вена, дворец Шенбрунн 1701-02. Если Поццо пытался сочетать реальное и изображенное. У него – сказочно.
* Триумф Геракла, зал Геркулеса. Флоренция, палаццо Маручелли Фенци - 1706-07. Тема 17 века, академизм 17 века.

Библиотека – небольшая комната, вся архитектура – декор на плоской стене. Но границу пространства можно отслужить очень точно. Холодноватый голубовата-серебряный колорит – главная заслуга Риччи.

Окончательно отказывается от следов караваджизма, массивных цветов и теней = начало рокайльного колорита. Колорит рококо – оттенок двух цветов, у Риччи – больше, но все же.

* Вакх и Ариадна 1713
* Диана и Эндимион – больше дек. панно для резиденции в Чизвике. 1713, путешествовал в Лондон.

В 1691-94 году находится в Риме, живет в палаццо Фарнезе и по заказу Рануччо II Фарнезе копирует фрески Рафаэля и его школы (придавая им новое звучание).

Находится в Венеции, конкурирует с более молодыми художниками – испытывает их влияние.

* Вирсавия – черты вен. Традиций, с Веронезе.

## **Марко Риччи**

1676-1729

Племянник Себастьяно. Ездил с ним в Лондон.

Эволюционирует от караваджисткого пейзажа к *идлистическому*.

* Парк виллы – 1720е гг.

Повлиял на становление венецианского пейзажа 18 века, хотя в отличии от художников зрелого 18 века, он пейзаж идеализирует. Больше важно общее ощущение – комбинирует разные мотивы.

Один из создателей венецианских **каприччио** – для Венеции классические руины своего рода экзотика, выстроенная композиция, фантазия и пр.

* Архитектурное каприччио – ок. 1725

## **Розальба Карьера**

1675-1757

Художница из Венеции. Начинала с декоративного жанра. Из совсем небогатой среды. Расписывала табакерки – миниатюры пастелью и акварелью.

* Автопортрет с портретом сестры

Формирует **тип пастельного портрета**: *натуралистичность черт + туманность (от пастели) + хорошее ощущение фактуры.*

Делает блестящую карьеру, едет во Францию. После нее пастельные портрет – очень популярный жанр.

* Портрет маленького Людовика 15
* Портрет девочки с обезьянкой – «головки». Идеализированные лица. Могут быть реальные персонажами или аллегориями.
* Портрет девочки из семейства Леблон

У всех один типаж, миловидные лица и пухлые губы (в 17 веке не любили), светлый тон кожи и пр.

Портретирует театральных персонажей – Венеция центр европейского театра.

* 4 сезона – 4 «Головки», точнее, полу-фигуры.

Пишет и конкретные портреты:

* Портрет Чальза Сакфиля
* Портрет Джеймса Грея – знатные путешественники, англичане. Тонкая игра. Все лица похожи, но все же конкретные черты можно узнать.

Общий рокайльный тип, но портретно, хотя и идеализировано. Совсем нет индивидуальности, не хочется их узнать.

= **рокайльный портрет**

**Бытовая ройкальная картина** формируется в Венеции.

## **Пьетро Лонги**

1702-1785

Типичный представитель бытового рокайльного жанра.

* Мальчик-крестьянин – ок. 1740. Очень идеал. миловидный. Хотя не обращает внимание на костюм

Изображение камерных домашних сцен, подробный бытописатель:

* Модистка
* Аптекарь
* Игра в горшки
* Больная - венецианская дама – главная героиня Лонги. Нет никакой фабулы, подтекста. Ничего не происходит. Картинка идеализированного вен. Быта

Они были предназначены для украшения интерьера, висели по парно или по 4 на стене. Живописное пятно. Ремесленная продукция, которая не интересна сама по себе. Подробный рассказчик.

Ориентируется на Заальпийский истоки – Шарден (Франция), Хогарт (Англия).

* Патрицианское семейство – портреты, но все друг на друга похожи. По типу: «разговорные портреты» в Англии.

Довольно интенсивный обмен традициями.

Его хорошо покупают туристы, которые уносят за собой воспоминания о венецианской жизни.

* Семь Таинств – даже знает Креспи (между ними 40 лет разница + психологическая дистанция). Для него это просто сакральная сторона вен. быта.

## **Алессандро Лонги**

Его сын. Ориентируется на традицию парадных портретов Строцци. 18 век не любит большие форматы. Общий характерный тип лица: милостивая улыбка, большие глаза. Но традиция сама по себе – 17 век (Строцци).

## **Монументально-декоративная живопись 18 века**

### **Дж. Ант. Пеллегрини**

Ездил в Париж. Цикл картин на сюжеты античных Метаморфоз, но главное не это, а любовная тема.

* Вакх и Ариадна 1720е

### **Антония Балестра**

1666-1740

Сам не Веницианец. Интересен больше как учитель более позднего поколения.

### **Джанбаттиста Питтони**

1687-1767

Посылает бацетты в Россию, был в Англии. Общеевропейский тип европейского декоратора. Сентиментально и декоративно-ненатуральная трактовка сюжета

### **Доменико и Джузеппо Валериани**

Специализируются на арх. росписях + декорация.

* Купол Санта Мария делла Скальца – ложный купол.

### **Григории Ладзарини**

1700- в Венеции

* Санта Мария дельи Скальци, композиция Органа – Коронование св. Терезы.
* Фрески виллы Зенобия – путь к декорации светского помещения 18 века. Полностью написанный арх. фон, колонны и картуши – живопись. Сюжетные композиции напоминают академическую живопись 17 века. По колориту похоже на Риччи и зрелый 18 век.

Он – учитель старшего Тьеполо.

### **Джованни Баттиста Тьеполо**

1696-1770

Очень продуктивная фигура. Много посылал эскизов, сильное влияние на мастеров-венецианцев. Из семьи рыбака, ученик Ладзарини. Через жену породнился с Гварди

Семейный клан, сын – сильный художник

* Мученичество св. Варфоломея 1722 Церковь Санта Стае
* Авраам, молящийся ангелам
* Ангел, являющийся Агари
* Мадонна Кармелитов и души чистилище – большая алтарная картина
* Аллегории добродетелей. Скуола Гранде деи Кармине

Он легко меняет манеру, в зависимости от техники.

***Масло*** – более плотная, тяжелая, материальная живопись – связи с 17 веком, не только с К., но и с монументальными декорациями 17 века.

***Аль-секо*** – краски напоминают акварельные. Прозрачная живопись.

* Санта Мария делла Скальци – не очень прочная техника его аль-секо
* Фрески архиепископского дворца в Удине – 1726-29 Сформировавшийся стиль Тьеполло. Ветхозаветные сюжеты. Совсем не как караваджисты подходит. Ему важно зрелище. Совершенно произвольно одевает героев – современные костюмы, подобие античных туник, костюмы 16-17 века. Что более декоративно – то берет. Героини чаще выступают в современном платье, мудрецы – ренессансный костюм. Атмосфера театра. Домик Сары – архитектура как театральная декорация.

Произвольно обращается с пропорциями, совершенно анти-караваджистский и анти-академический прием. С натурой поступает как хочет. Обращается с реальностью так, как нужно для зрелища.

Светлый колорит, но теплый. Доминируют не земные теплые тона – красные и коричневые, а розовые, персиковые (любимый цвет) – все цвета пришли с византийских мозаик Сан- Марко (Гращенков). Красота колорита сама по себе также важна, как красота линии. Боттичеливский характер линии.

Не любит ничего некрасивого. Комбинирует все и вся. Не заботясь о том, как это понятно зрителю.

Зрелый Тьеполо: свободная живописность, эстетизация всех элементов, фантастическая, идиллическая живопись.

Это барокко? Возможно. Но точно – **рококо**.

- Сон Иакова – легкая гамма, свобода перетекания одного цвета в другой – рокайльно. Реальное – более плотно, сон – «подкрашенный воздух».

* Капелла Сакраменто, Собор в Удине – монум. декорация 17 века вспоминается.

Усекновение главы Иоанна Крестителя 1732-33 – театральность.

Мадонна дель Розарио со Св. Домиником; Мадонна с доминиканскими святыми – мадонна напоминает готическую

Перенесение домика Богоматери в Лорето – только боцетто сохранилось. Если Поццо границу стирал, то здесь есть граница, он всячески ее подчеркивает.

* Зрители, наблюдающие Перенесение домка Марии – церковь Санта Мария деи Назрает (деи Скальци). – театральное зрелище. Очевидный прототип – Веронезе.
* Палаццо Лабиа – бальный зал. + М. Колонна. 1745-47

- Пир Клеопатры – чередование реальной и иллюзорной архитектурой, М.Колонна – арх. обманка. Клеопатра растворяет жемчужину.

Дальнейшее тиражирование этой композиции.

Антония – римский латы, Клеопатра – платье 16 века.

* Императорский зал архиепископской резиденции в Вюрцбурге – 1751-53 Сюжеты заданы заказчиком – важна история империи. «Бракосочетание Фридриха 1 Барбароссы» + «Передача инвеституры». На потолке – «Свадебный поезд Беатриссы Бургундской». Плафон лестницы: «Аполлон и 4 континента».
* Вилла Вальмарана – античные эпизоды. Программу составлял сам владелец. Общая аллегорическая тема – (чрезвычайно характерная для 18 века) **тема 4х видов любви**.

Из 4х великих поэм (Энеида, Илиада и пр) выбираются нужные сцены любви.

Очень небольшое по размеру.

Комната Илиады:

«Принесение в жертву Ифигения» – колонны написаны М. Колонна, неглубокая лоджия с алтарем. Почти все герои в пространстве лоджии. Облако с ланью, посланное Артемидой – в пространстве зрителя. Не просто созерцаем, но находимся внутри театр. действия. Мы смешиваемся с иллюзорными зрителями-статистами, но все же больше их масштаб + нематериальность за счет колорита.

«Эфрибат и Табфибий приводят Брисеиду к Агамемному» - жестокая любовь, завязка Илиады. Персонажи на 1м плане – натуральны, задник – плоскость, театр.

«Гнев Ахиллеса» и «Фетида, утешает Ахиллеса» - просто сидит в пространстве зрителя.

След. Комната:

«Анжелика и Медор у пастухов» - большее участие Жандоменико Тьеполо.

Комната Энеиды:

Дидона и Эней – любовь-заблуждение.

Команата Ринальдо и Армиды

Любовь и долг. Чрезвычайно эффектно

Оттенки тона в каждой комнате свои

* Росписи королевского дворца в Мадриде «Апофеоз испанской монархии» - старый Тьеполо работает только в рисунках, выполняет мастерская. Качество уступают более раннему Тьеполо[[2]](#footnote-2). Суше, тяжелее, жёстче

*Рисунки:*

Рисунки создаются пером и отмывкой. Свободное движение, одно движение. Масса строится отмывкой, разная плотность пятна. Владеет анатомией и перспективой.

* Аполлон, поддерживаемый летящим гением – видит форму даже не прочерчивая ее контур. Свобода свойственна и фрескам.

18 век очень ценит совершенство техники с точки зрения свободы и мастерства исполнения.

У него довольно много пейзажных композиций, в том числе и капричио.

### **Джандоменико Тьеполо**

1727-1804

Сын. Казалось, что он суше и жестче, бледная тень отца, но Оратория ди Сан Поло изменила мнение[[3]](#footnote-3).

* Оратория ди Сан Поло. Крестный путь Христа – 19 картин, написано им в 19-22 года. Сюжет для Венеции 18 века не характерно. Они маленькие по меркам Тьеполо 170х170.

Очень подробно изображает этапы Крестного пути.

1. Христос перед народом

14. Положение во гроб

+ алтарь и еще 4 картины

Молодой художник. Живопись на переднем плане очень плотная, более материальная, дальний – прозрачный, цветопроницаемый как у Джованни. Но не менее экспрессивный.

«Плат Вероники» – одна и самых сильных сцен. У Вероники очень пышная драпировка, как у Клеопатры у Джованни. Палач – зверское выражение лица, острые и жесткие штрихи.

По характеру решения этот цикл не очень похож на то, что было в 18 веке. Максимально пытается сделать зрителя сопричастным.

Он более эмоционален, менее подвержен барочной театральности. **Проторомантические идеи** – реальность и конкретность, разрыв между реальностью и идеалом.

В других работах следует манерам своего отца, помогает ему на велле Вальмарана.

* Апофеоз святых Фаустино, Иофиты, Бенедикта и Схоластики. Брешия. Собор св. Фаустино и Иовиты.
* Росписи Студиоло дель’Аббате Брешиа – имитация гротесков, неоклассичстические тенденции.
* Вилла Вальмарана – работает в домике для гостей (отец – сам дворец). Часто разворачивает героев спиной к зрителю, существуют независимо от нас. Не стремится нас вовлечь. Как колорист не хуже отца. Одно из помещений – *китайская тема*, чрезвычайно популярна в рококо.

Зал Сезонов – разные фазы любви, от зарождения до прощания. Разные времена года и времена суток.

Много работает в отдельных жанровых композициях (можно назвать продолжателем Лонги). Перемешивает реальных героев и различные маски.

* Менуэт
* Шарлатан
* Салон виллы в Дзаниго, собственная вилла Тьеполо – вилла разрушена, фрески перемещены в реконструированное помещение.1759-97. Писал в течении 30 лет в свободное время. Отражается разные оттенки темы и разную иконографию. Общий замысел – неоромантический. Это своеобразная игра с реальностью, пародия на традиционные темы.

«Зал Пульчинеллы» - любимый персонаж Тьеполо.

Птицы вылетают из живописи, заходят на арх. элементы. На косяке двери были написан попугай.

«Новый мир» в Дзаниго- в главном зале. Упираемся в спины зрителей, которые смотрят на запуск воздушного шара. Ирония – не видно, что происходит, так как достижение нового закрыто толпами зрителя. Скептицизм к реальности.

Плафон с Аллегорией Венеции.

«Менуэт» - очень гротескно. Странные большие чепцы были в моде на самом деле. Странность и неестественность происходящего.

«Зала гротесков» - посвящение античности, открывают Геркуланум и Помпеи. По всей Европе уже торжествует неоклассицизм. В Венеции это не особо заметно. Панели на стенах в технике гризайль – имитация античного рельефа и в то же время рисунок, в котором он силен. Античные сюжеты, сатиры и нимфы. Сатиры гораздо более экспрессивны и барочные по поведению = параллель к Пульчинелло. Античность и современность = две стороны одной медали, романтические тенденции.

* Рисунки «История Пульчинелло» -- не просто персонаж комедии делла’арте, а человеческая жизнь. Рождается из яйца. Есть пародии на распространенное мотивы, вплоть до Положения во гроб.
* Работает в карикатуре – крайний романтизм.

**= развитие от барокко к романтизму.**

### **Джованни Антонио Гварди**

Шурин одного Тьеполо и дядя другого.

* Три пары в турецких костюмах. Завтрак султана. 1742-43- экзотизмы, связи с востоком. Живопись не совсем рокайльная, тёмный, приглушённый, коричневатый, мутный и нервный колорит и активная светотень.
* Триумф Дианы из палаццо Барбариго - нет сияющей светлой цветовой гаммы, гамма тяжёлая, грязноватая, невнятная, дробный и нервный рисунок.
* Эрминия находит Танкреда - масло. Колорит не рокайльный, а фигуры в менуэте.
* Брак Товия

В 1750е Джанантонио и его брат Франческо работают вместе. Роспись органа – небольшие деревянные панели с масляной живописью. Нервный, тревожный контур и дробная светотень.

## Пейзаж 18 века

Жанр **ведуты.** Преимущественно был распространен в Венеции. Зародился в Италии в начале XVI века – их делали художники, которые ехали в Рим зарисовывать руины по дороге.

### ТРАДИЦИЯ 16- 17 ВЕКОВ

### **Мартин ван Хемстек**

Был в Италии в начале 1530х, оставил 2 альбома с рисунками. Так как он северянин, он воспринимал итальянские памятники не совсем так, как это делали итальянские мастера. Рисовал всё так, как оно было – поэтому его «Виды Рима» получили широкое распространение. Стали плодиться подобные гравюры.

### **Маттеус и Пауль Бриль**

Пауль – картограф, а Маттеус – пейзажист. Писал эмалево-яркие пейзажи. Отдельные детали можно разглядеть.

* Фантастический пейзаж - слева над обрывом базилика Максенция-Константина. Но пейзаж целиком сочиненный.

У Аннибале Карраччи тоже в ранний период довольно много пейзажей. В мастерской братьев Карраччи начинают формироваться принципы классицистического построения. Доменикино – пейзаж со святым Иеронимом

Это всегда населённые пейзажи, ещё со времён 16 века любимый сюжет пейзажа – это святой Иероним в пейзаже. То есть пейзаж всё ещё не самостоятелен, хотя фигуры стаффажные.

### **Агостино Тасси**

Мастер идеального пейзажа и параллельно куботурист. Традиция пейзажа **кубатура** – пейзажа как некой декорации: в академии пейзаж архитектурный и природный не различались.

### **Клод Лоррен**

Использует и арх, и природные мотивы. Это может быть пейзаж, опирающийся на реальные виды. Главное – не точность, а декоративная выразительность. Эффекты естественной среды. Но пленерными эти эффекты называть нельзя – потому что не было красок в тюбиках.

Художники писали реальные виды города во время всяких праздников и процессий – традиция запечатлевать крупные городские традиции. Большинство выходило из мастерской куботуристов.

### **Вивиано Кодацци**

* Вид площади собора святого Петра - праздник закладки фонтана, собор изображён таким, каким он *никогда не был* – с 2 колокольнями.

Голландцы славились как лучшие пейзажисты, их специально приглашали

### **Гаспар Ван Виттель**

Писал как правило узнаваемые места города, но делал акценты не на руинах, а на жизни города.

* Вид Рима - Всё построено на нейтральных серо-коричневых тонах

В каком-то смысле он учитель будущих пейзажистов 18 века, в том числе Луки Карлевариса

### ТРАДИЦИЯ 18 ВЕКА

### **Лука Карлеварис**

Из Пармы, его кличка – Ка Зенобио – по названию дома, который его спонсировал.

Влияние Сальваторы Розы и караваджистов. Абсолютно сочинённый пейзаж.

Потом приезжает в Венецию и осознаёт потребность в создании городских видов (для туристов – как в Риме 16 века). В поздних работах интерес к света-воздушной среде и караваджистскому освещению. Использует **камеру обскура**

* Серия видов Венеции
* Каприччио с видом средиземноморского порта. 1714. Част.колл.

По гравюрам Карлевариса свои картины будут делать будущие художники.

То есть венецианская ведута зарождается как коммерческий жанр (для туристов – в первую очередь англичан) – но это не плохой жанр.

Карлеварис открывает множество вариаций этого жанра, в том числе сочинённые пейзажи со средиземноморскими и античными мотивами – виды лагуны, покосившиеся дома и прочее.

### **Антонио Каналетто**

Самый яркий представитель жанра, ученик Карлевариса. Работал до сер 1760х. Сын театрального художника. В ранних работах – влияние театральной декорации + Рима (1719-20) – Джов.-Паоло Панини.

Ранние работы с караваджистскими рудиментами.

* Площадь Сан Марко – в Венеции всегда всё обшарпано из-за высокой влажности, при которой плохо держится штукатурка.

К началу 1720х - раннекараваджистский этап Каналетто. Карлеварис прежде всего рисовальщик, для него важнее всего перспектива и линии, а света-воздушная среда второстепенна. У Каналетто же очень важно соотношение цветовых масс, света-воздушная перспектива. Гамма становится светлее и яснее постепенно.

* Камерные виды Венеции – тоже построены на тонких градациях приглушённых неясных тонов.
* Двор каменоломни
* Вид Пьяцетты -по заказу Адама Смита – английского консула в Венеции. Он стал главным заказчиком Каналетто. Этот жанр видов Венеции в этот момент больше всего ценился англичанами.

Каналетто стал ориентироваться на их вкусы – стал писать парадные виды, караваджистские черты всё яснее, но есть свет и воздух. Часто повторялся в наборе тем.

* Возвращение Бученторо – возвращение с праздника обручения с морем, где каждый владелец галеры пытается перещеголять другого.

Сам Каналетто не только штампует виды Венеции, в начале 1740х совершил поездку в Рим, где зарисовывал римские памятники – пытался сочетать здесь традиции венецианских и римских ведут, но в Риме всё же главная роль отводится самому памятнику, а не стаффажу. Прежде всего Каналетто остаётся тонким **колористом.**

* Римские руины с аркой Константина
* Храм Диоскуров
* Прибытие французского посланника в Венецию. - тоже часть городских видов

С другой стороны – влияние фантазийного пейзажа- «каприччио» – не парадные, не очень узнаваемые виды.

* Венецианское каприччио – вид лагуны с горизонтальным разворотом пространства, куда вписываются реальные и сочинённые памятники, где главное – тоновая живопись и светотеневые оттенки.
* Каприччио с воображаемым видом Риальто – смесь каприччио и ведуты. Этот храм восходит к гравюрам 15 века с фантастическими видами.

К концу жизни, нарастает драматизм и сложность освещения в его работах.

Переезжает в Англию. Продолжает работать в жанре ведуты, но другой объект изображения.

* Замок Варвик – немного новый жанр, потому что для Венеции не характерен портрет загородной резиденции.
* Панорама города через арку Вестминстерского моста - новатор. Маньеристы тоже пытались соединять очень близкую и очень далёкую точки зрения. Это даже не сам мост, а леса для его строительства. Всё это выглядит очень естественно и натуралистично, картина имела множество подражаний – от Гейнсборо и Тёрнера.
* Интерьер Сан Марко - **жанр церковного интерьера** мы тоже можем отнести к ведуте – потому что это панорама узнаваемого памятника.
* Лестница гигантов.

2/2 18 века – в Венеции проторомантическое ощущение.

Любимые сюжеты романтиков – **катастрофы**. Ночные пейзажи – тоже под влиянием этих тенденций в творчестве Каналетто.

* Вилия Сан-Пьетро. 1760е. Берлин. Гос. музеи
* Крыши Венеции. 1730е - В гравюре и рисунках Каналетто более свободен в выборе жанра. Его рисунок носит несколько импрессионистический хар-р – он действительно пытается передать ощущение воздуха, света и тени – ему не так важен венецианский колорит. В Венеции нет земли – либо полы, либо балконы – поэтому прачки, сушащие бельё – типичный мотив, но он здесь появляется попутно. Каналетто интересует изменение освещения в условиях морского климата.
* Вестминстерский мост -другой подход к рисунку – более парадный и сухой.

Именно Каналетто поднимает на профессиональную высоту жанр ведуты, зародившийся в начале 18 века, потом он будет много тиражироваться.

### **Бернардо Беллотто**

Племянник, после смерти дядюшки берёт себе его имя, но он больше не живописец, как сам Каналетто, а график. Жёсткая сухая графичность. Всегда пользуется камерой обскура.

Прославился тем, что *распространил жанр венецианской ведуты по Европе* – в том числе восточной (Дрезден и Варшава).

* Риа деи Мендикати. 1738-40.
* Площадь Нового рынка в Дрездене. 1749. Дрезден. Кар.галерея
* Вид Варшавы от королевского дворца.

Но его живопись выходит за рамки живописи и становится иногда маниакальным запечатлением всех мельчайших деталей событий = за это его и ценили заказчики.

### **Мариески**

Учитель Франческо Гварди. Его больше интересует не парадная, в отличие от Каналетто, а повседневная жизнь Венеции. Больше караваджист по типологии, делает очень много каприччио.

* Каприччо с руинами триумфальной арки. Ок.1741. Гал.Академии

### **Франческо Гварди**

Станет одним из главных мастеров венецианской ведуты. Последний крупный венецианец- ведутист – ученик Мариески, самый младший из семьи Гварди, получил образование как кубаторист. Впитал именно настроение – по большей части эмоциональное.

* Приёмная женского монастыря - одна и ранних работ

Помимо пейзажей и сакральных сюжетов **пишет жанровые картины** – линия Пьетро Лонги. Трактует жизнь венецианки во всех её проявлениях. Посещение монастыря в Венеции – тоже своего рода развлечение – потому что там есть молодые красивые воспитанницы школы для девочек и хоры.

* Ридотто - белая маска + чёрная накидка – уравнение всех сословий. При том, что официальная Венеция остаётся строгим олигархическим гос-вом, где практически невозможны браки между представителями разных сословий и есть тайная полиция. Богатство и роскошь + обнищание, карнавал + тайная полиция.

До смерти старшего брата в 1760 Франческо Гварди не работал самостоятельно, а в 1760 ему уже около 40. Он никогда не был финансово самостоятельным, его всегда опекали братья. Но к 40 годам всё-таки имел уже семью и мастерскую.

* Лодки на лагуне -жанровый венецианский мотив, но жанровые признаки не очень акцентируются. Основная роль отводится воде и небу, которые написаны очень близко.
* Ночная процессия на пьяцца Сан Марко -выбирает всегда очень высокую точу зрения, отчего зритель чувствует себя чужим на празднике жизни.
* Пьяцетта, вид на Сан Джорджо Маджоре -отчасти видим из-за спины, изнанку праздника.
* Мост в Доло

Есть виды более камерные. Контуры иногда вообще пропадают. Штрихи задают романтически-тревожное ощущение.

* Вид Моло и рива дельи Скьавони - галеры, вид – всё как обычно, но ощущение тревожное.
* Пьяцца Сан Марко -более контрастное освещение – чёткие границы, линии тени, но всё равно это не Каналетто – купола отражают свет так, что кажутся призрачными. На старых прокурациях тоже мелкие штрихи – трепетно-тревожное настроение. Много голубых тонов, уравновешивающих тёплый колорит.
* Мост в Канареджо

Конец 1760х, более зрелый период для Гварди, когда он достигает **колористической точности**. Основной тон вновь совершенно другой, чем у Каналетто, чувствуется мелкая вибрация света и воздуха. Ещё одно отличие – у Каналетто проблемы с водой, а у Гварди вода более живая, тонко вписывающая в себя все оттенки всех цветов в отражениях. 3 массы – земля, небо и вода – являются основой колорита.

* Аудиенция дожа, 1769 -большой приём в честь избрания дожа. прокураторы в красных мантиях и вся остальная толпа – обе части – официальная и нет - Венеции. Обе безликие.
* Гондола на лагуне -совсем небольшое произведение, поэтому так выглядит. Работает очень жидкой кистью, одни лессировки, контрастирующие с отдельными ударами плотных пастозных мазков – «пишет подкрашенным дымом», как сказал Дидро о ком-то другом (Тьеполо?). Большую роль играет лак, который он иногда накладывает даже руками. Отношение к колориту напоминает тициановское.
* Каприччио с венецианскими мотивами- делает целые серии рисунков каприччио.

Некоторые работы становятся импрессионистическими.

* Сан-Джорджо Маджоре
* Праздник на площади Сан Марко -арх. кулисы превращают город в театральную декорацию, мы не видим лиц персонажей – имперсональная толпа – как актёры. Это хорошо отражает состояние Венеции в конце 18 века – город, живущий призраками прошлого, сам становится призраком. Туристическая популярность уже тоже пошла на спад.
* Вид Моло - мирно припаркованные галеры кажутся агрессивно набрасывающимися на берег.

Художник уже не фиксирует то, как есть, а **навязывает образ и своё собственное видение** – это то, чем романтизм отличается от проторомантизма.

Даже в поздних работах Гварди в основном выбирает из реальности то, что ему нравится. Пишет «дворики» (их так называют коллекционеры).

* Морская таможня - из-за контражурного освещения стена таможни кажется более плоской.
* Галаконцерт -вся картина состоит из пятен. Здесь даже не маски, а фантастические существа – нет ощущения реального праздника, зато странная мистическая атмосфера карнавала.
* Запуск воздушного шара -из глубины сцены мы наблюдаем наблюдающую толпу. В отличие от Джандоменико, Франческо верен себе – мы видим достаточно хорошо и толпу, и панораму, поскольку высокая точка зрения – человек как часть толпы, а не действующий герой – декоммунизация, человек всегда чувствует себя потерянным.
* Пожар масляных складов на Сан Маркуола, 1789 -катастрофа как зрелище.

В 18 веке ведута распространяется повсеместно. Рим остаётся туристическим центром тоже, там ведута более косервативна.

### **Джованни Паоло Панини**

Ведущий римский ведутист, по возрасту ближе к Каналетто. Учился как кубатурист. В Риме попадает в окружение французского посланника (как в Венеции англичане, так здесь французы). Поэтому на вершине карьеры стал одновременно главой академии святого Луки и главой французской академии.

По мотиву больше Каналетто, а по дистанцированности ближе к Фр. Гварди. Мало интересуют его зрители, никаких масок. Фигуры маленькие, важнее архитектура.

* Посещение кардиналом Мельхиором де Полиньяком собора Св.Петра
* Интерьер Пантеона
* Каприччио с классическими руинами

Продолжают изображаться традиционные руины. Вводит в моду своеобразный жанр каприччио с суммарным изображением самых известных римских памятников в одном месте, с единством пространства и освещения. Колорит напоминает Каналетто, но всё равно всегда суше и графичнее.

Активно работает до начала 1760х. Изображает в том числе современные памятники.

* Санта Мария Маджоре - здесь тесно пересекается с Пиранези – и тот и тот изображают один памятник с одной точки зрения. Но Панини не пользуется гравюрами Пиранези, потому что Пиранези всегда добавляет больше памятников на лист, чем можно увидеть в реальности, Панини больше документалист.

Римская ведута больше связана с гравюрой, рисунком, живопись чётче, суше, графичнее. Искусственное освещение, искусственная среда. Основное достоинство – документальность. Панини ближе традиции (идущей ещё от Ренессанса), он родственен неоклассицизму, хотя не точно к нему – поэтому его относят к его отцам-основателям иногда.

* Интерьеры галерей - традиция пришла тоже от 16 века. Выполняли роль своеобразного каталога. На стенах здесь помещает только собственные картины с видами Рима.

## Неоклассицизм в живописи

В Италии мало что можно про него сказать – только в отношении определённого круга художников, которые по преимуществу **сами не итальянцы**. Италия остаётся к неоклассицизму как минимум индифферентна, а неоклассицисты считают её недостойной наследницей великого прошлого.

### **Марко Бенециал**

Римский мастер первой половины 18 века, известный тем, что резко критикует рококо. Выступает за возвращение скорее барочных традиций.

### **Помпео Батони**

Единственный последовательный и главный итальянский неоклассицист, сын тосканского ювелира.

* Триумф Венеции –ранняя работа. Редко пишет на сакральные сюжеты. Кульминацией выбирается один момент, который служит демонстрации добродетелей древних.
* Христос -ощущается связь с академией, суше построена живопись.
* Экстаз святой Терезы (на слайде написано Екатерины)
* Святое семейство со святой Елизаветой из Эрмитажа -в Эрмитаже его много, потому что Зубов любил Батони. Фигура сзади <– Джулио Романо, лицо мадонны – Рафаэль, но не совсем, Пуссен, благостная Мадонна напоминает Караччи. Подражание классике. Всё идеально выстроено, есть ось симметрии, окошко как в Ренессансе, Иоанн Креститель – пасторальная деталь*. Всё очень надумано* – это главное качество Помпео Батони и неоклассицизма в Италии. Эта живопись строится на рациональном, использует многослойное цитирования, традиции академизма, но в отличие от Караччи нет барочного пафоса, всё немного наиграно и театрально.
* Ахилл и кентавр Хирон - опять по вертикальной оси сбалансированная комп-я – выбор между чувственным и духовным представлен через идеальный заглаженный рисунок.

За каждой работой есть определённая программа.

* Свадьба Амура и Психеи -бывают чисто литературные сюжеты
* Самсон и Далила -цитата Рубенса. Но они любят не стихийную чувственность Рубенса, а его классическую основу.
* Великодушие Сципиона

Его потребителями становится английская знать. Англичане вводят моду на гран-туры – путешествия по Европе, благодаря которым разносятся знания о памятниках типа Пестума.

* Портрет сэра Уильяма Легга

К концу жизни Батони обвиняю в том, что сам он пишет только маску лица, а всё остальное – ученики, причём с заранее поставленных манекенов (много одинаковых поз). Всегда на фоне римского пейзажа. Практически исчезает колорит, цвета никак между собой не взаимодействуют, белый жилет всегда белый – такого не было даже у академиков, они не все следовали программе подражания Тициану. Были и атрибуты типа книги, трости, плаща – **формируются своеобразные штампы**.

* Ричард Нил
* Чарльз Кроули -известный меценат, путешественник, знаток древностей.
* Джорджиана Пойнтс -женские портреты более камерные. Обычно портреты поколенные или даже погрудные – чем меньше, тем дешевле, цена также зависит от степени участия мастера. Есть кокетливость рококо, но тяжёлый резкие цветовые контрасты говорят о том, что это всё-таки не рококо.
* Мэри Фокс -в женском портрете рокайльные традиции всё же больше проявляются – розовые бантики на сером платье – рокайльные традиции костюма, а написаны они опять жёстко и локально.
* Леопольд Тосканский - обласкан влиянием монархов
* Френсис Бессет -один из поздних портретов. Портрет в рост, дорогой, но доля участия сводится к элементам лица.
* Разумовский
* Голицын
* Зубов

Левицкий и Рейнольдс переняли схему

Батони задаёт модный тон официального просветительского портрета с классицистической программой: *элегантная поза, намёк на род занятий.*

### **Антон Рафаэль Менгс**

Немец, работавший в Италии и Испании. Основные этапы деятельности - Рим и с 1761 Мадрид Друг Венкельмана (потом поссорились).

* Парнас на вилле Альбани -эклектика. Рафаэль в основе, но есть и братья Караччи, античность в разных вариантах. Рисовальщик он более слабый, особенно в ранних работах.
* Суд Париса
* Юпитер целует Ганимеда - эскиз из галереи национальной античного искусства. Менгс попытался воспроизвести технику и тему фресок, обнаруженных в Стабиях. Винкельман упоминает эту фреску как подлинную, как и все друзья Менгса. Потом Менгс всё-таки признался, что это он сам написал, но Викельман очень обиделся.

Портреты ближе к барокко, чем у Батони. Рокайльного здесь тоже больше.

* Доменико Анибальди
* Певец
* Папа Климент XIII -чёткая линеарность, но массивность и пластичность – осязательная материальность.

Испанские работы: романтизм и иск 19 векаУже очень сухо и декоративно. Такая нарочитая демонстративность не свойствена 18 веку.

### **Ангелика Кауффман**

Приехала из Австрии

* Ариадна брошенная

У них с Рейнольдсом есть взаимные портреты.

### **Тишбейн**

* Портрет Гёте в Кампанье
* Странник (в том числе по другим эпохам).

### **Трепизиани**

Долгая жизнь. Начинал еще с традиционной барочной живописи

" благочестивый сентиментализм" так определяют его искусство. С одной стороны- патетика, любит перспективные эффекты.

* Ангелы, с орудиям страстей

- Любит нарушение композиционного равновесия. Основная диагональ - тело Христа, а далее гирляндой - ангелы.

- Перегруженность нижней зоны, перепады, неравновесные композиции.

- Мощные контрасты света и тени, в отличие от ломбардцев, которые ими делают персонажа весомее, здесь 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

### **Бенефиал**

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.

* Св.Крещенций убивает дракона.

# Французское искусство

Вторая половина 17 века – пик могущества и влияния. В отличии от эпохи барокко, «классической» культуру 17 века во Франции назвали сами академики того времени. Классический = образцовая, а не копирование классической античности. Современная считается выше, чем античное. Уважали сами себя.

Оппозиционна Италии 17 века. Разный путь развития.

Италия: маньеризм и контрреформация. > источники искусства.

**Франция:**

Вся вторая половина 16 века – (официально 37 лет) идут религиозные воины. Католики + протестанты. Очень важная политика королевской власти. Франция – централизованное монархическое государство. Король нейтральная сила в религиозных спорах.

Генрих 3 – нет наследника. Еще при жизни короля – борьба за престол наследников. Его 19цатиюродный брат – Генрих 4 (по мужской линии восходит к Людовику Святому) – глава протестантской партии, но принимает католицизм как религию своего народа. Господствующая линия – католицизм, но крайнюю ветвь контрреформаторское крыло Франция отвергает!

Отношение с Римом и иезуитами у Франции сложное. Французы вообще не очень страстно верующие.

Во Франции была довольно сильная собственная традиция Возрождения. э

* Замок Фонтенбло – была маньеристическая живопись итальянских мастеров. Французы, глядя на этот маньеризм, делают свои выводы – более античная линия.
* Западный фасад Лувра – учатся у маньеристов, соединяя их традиции с античной линией (в это время издается трактат Витрувия)

- Зал кариатид – не знали оригинала, создали только опираясь на текст Витрувия и на известные античные подлинники. Если присмотреться к отдельным фигурам – маньеризм точно есть. *Классицизирующий вариант маньеризма.*

Дальше – начинаются религиозные воины. Период, когда маньеризм в Италии доходит до своего пика, Франция проскакивает.

* Дворец Тюильри – проект, трудно сказать, что было сделано. На такие инициативы уже нет денег. Ж. Андруэ –Дюсерсо.

Протестанты разрушают религиозное изобразительное искусство. Конец 16 века – развитие частных резиденций. Типология замков главенствует.

В период р. войн формируется упрощенная утилитарная традиция – небольшие компактные особняки, закон симметрии, центральные выделенные ризалиты, рустованные углы (известны по теоретическим трактам Дюсерсо) > утилитарная архитектура, трудно отнести к одному стилю.

*Генрих 4*

Король не просто хочет стать правителем, но получит некое одобрение народа. Устремление новой династии – восстановить прежнее могущество. Тоталитарная страна, укрепление королевской власти и центр. государства.

Пафос восстановления, утверждения новой династии, но реставрации того, что было.

Если Италия стремится разорвать с прошлым и выработать новый язык, то здесь - преемственность традиций. Не отрицают ренессанс и маньеризм.

Многое приходится восстанавливать и достраивать то, что было начато его предшественниками.

**Фонтенбло** – возвращается, его резиденция. Пафос продолжения традиций. Не просто хочет там жить, но хочет создать худ. школу. В основном фламандцы.

# Вторая школа Фонтенбло

Много «наследства» незавершенного в плане архитектуры.

* Фонтенбло – достраивает ансамбль.
* Большой нижний двор Фонтенбло – плоски стены, ритмически организованные фасады, чередование форм и пр. Продолжение старых норм. Все из кирпича. Дань уважения традициям, реставрация.
* Ворота дофина – 1606-09. Ворота старой части. Есть явно маньеристические традиции- узкие пилястры. Заимственно из современных традиций Италии.
* Галерея оленей – бронзовые копий знаменитых ватиканских статуй (Франческо Приматиччо 40е гг 16 века).
* Галерея Дианы – отсылка к ренессансным традициям, к 1й школы Фонтенбло. Не фрески, а аль-секо, сильно пострадали.

**А. Дюбуа** – заставлет всспомнить Карраччи. Вытянутые тела и пр

* Кабинет короля – цикл фрески «история Теагена и Хариклеи» 1608-10. **А, Дюбуа**. Искаженные тела, заставляет вспомнить нимф Фонтенбло. Маньеризм. Фигуры вываливаются с первого плана, в сложных позах. Пока задачи поддерживание традиций (реставрации), а не новых худ. поисков.

## **Тусен Дбюрей**

* Портрет Генриха 4 – римские одежды, но танцующие позы.

Консервативный потенциал, больше устремлен в 16 веке. Сложные фигуры, ракурсы. Маньеризм как переходный этап между 1 и 2 школой Фонтенбло. Часто заимствует позы у Россо Фьорентино. Работает вместе с Амбуазом.

Цикл из 78 картин, декорация замка Сен Жермен ан Ле – появляется **масло** и это важно. Сюжет «Франсиада». «Гианта и Климена за туалетом», «Гианат и КЛимена..» - маньеристические опыты со светом, из которых потом в Италии вытекает караваджизм.

## **М. Фремине**

Почти исключительно мастер монументальной сакральной живописи и алтарной картины.

* Капелла Троицы в Фонтенбло – основная тенденция – маньеризм, как связ. нить между старым и новым. Прямые цитаты Микеланджело.

Но больше новых тенденций.

* Поклонение пастухов 1603 – караваджистские ангелы, противопоставление темного и светлого, уроки Караваджизма, которые он впитал в себя в Италии, застал еще самого Караваджо в Риме.

# Архитектура раннего 17 века

Франциск 1 перестраивал крыло Лувра. Проект отдельного дворца для Екатерины Медичи.

* Галерея между дворцами Лувр и Тюильри – сложный, неудачный проект, который достался Генриху 4 в наследство. Достраивает. Возобновляют работу -1595. Галерея завершается Павильоном Флоры – на углу, возле дворца Т.

- Малая галерея Лувра - нет данных, когда была построена, скорее всего, в конце 16 века Муфтированный рустованный ордер. Перегруженная декором архитектура – характерна для 16 века.

- Большая галерея – фасад почти полностью переделан в 19 веке.

-Павильон Флоры – завершение.

* Проект нового моста – связал бы Север и Юг единой осью. Маскароны
* Площадь Дофина – неправильный треугольник. Не барочная архитектура, утилитарная линия позднего 16 века. Элементарные, необходимые части, минимум декора,

*Идеальная симметрия и ритм.* Нижний зоны арочные, два этажа одинаковые. Французская архитектура 17 веке берет принципы **регулярности, рациональности, симметрии.** Социальное жилье из отдельных ячеек.

Хорошо соотносится с философской мыслью *–* найдя единицу, из которой строится целое, можем понять, как это устроено.

* Площадь Вогезов - проект **Кл. Шитильон**. Прямоугольник близок к квадрату, замкнутый со всех сторон одинаковыми фасадами. «Павильоны» (традиционная название) короля и королевы. Помимо одинакового чередования нижних этажей + крупный ритм блоков кровли. Нижний этаж – для проезда, крупные арки. Сложное чередование. Чередование форм фронтонов. Регулярность, симметрия, ритм, однородностью всего целого – не барочные черты. Арх-ры (предположительно): Жак II Андруэ-Дюсресо, Луи или Клеман Метзо, Клод Шатильон.
* Проект Площадь Франции - Самая барочная из всего, что было спроектировано Ш. Игра с пространством, узел сходящихся осей – перекличка с Римом. Не пошла дальше проекта.

Регентство Марии Медичи 1610-1614

К власти пришла женщина. Она хотела вернуть всё на пути контрреформации и сделать Францию адептом Рима

1610-1625 – от смерти Караваджо до смерти Урбана VIII и начала работы Бернини и Борромини главный проект – Люксембургский дворец Королева вновь не очень ладит с сыном и строит отдельную, скорее даже загородную, резиденцию. Повторение одного из проектов книги Дюсерсо. То есть в плане типологий ничего нового по отношению к 16 веку. Структура французская: основной корпус, 2 крыла и ограда

## **Саломон де Бросс**

* Люксембургский дворец –центральный купольный павильон. Прототип – палаццо Питти.

Парковый фасад – скульптура кариатид верхний ярус. Подчинение системе ордеров (условно-тосканский, ионический, коринфский).

Парк при дворце – чисто итальянская черта. 19 век – добавлен пейзажный парк.

Для оформления приглашается Рубенс.

* Маньеристически-барочный эксперимент. В большой степени Барокко – в церковной архитектуре. Замки всегда больше ориентируются на местную традицию, а церкви более восприимчивы + влияние католического Рима.

Редко строятся на пустом месте, а *доделывание и переделывание готических церквей.*

* Сен-Жерве-Сен-Протен – 1616-1626. Внутри – готика. Пристраивается фасад. Ордер, 3 яруса колонн (дорика-ионика-коринф). Точное следование указаниям Витрувия. Но фронтон раскрепованный. По сути колонны – высокие контрфорсы, которые поддерживают часть разгрузки.
* Церковь Сен-Поль-Сен-Луи – 1627-41. **П. Дюран**. Вытянутая по оси запад-восток. Небольшой хор и угловые капеллы. Но в целом – план Иль Джезу. Простенки между капеллами по сути – контрфорсы. Перекрытия – нервюрный свод > готический интерьер сохраняется.

Фасад – сильно деформированный фасад Иль Джезу. Другие пропорции, так как готические остаются. Готика + традиции 16 века.

## **Жак Лемерсье**

1585-1654

* Проект перестройки Лувра – значимые проект. Идея расширить основную часть Лувра.

17 век, повторяя формы из ренессанса, не сохраняет идеи Ренессанса – мироздание, построенное по регулярным законам. Рациональность, симметрия, повторяемость элементов. Идея была продублировать «ренессансное» крыло. – западный фасад.

Павильон часов – самая барочная часть. 1620е. Саразен, Гарен – скульпторы.Архитектор. Треугольный + лучковый + треугольный фронтоны = мотив, взятый с Иль Джезу повторяется и усложняется.

Это барокко подчиняется законам симметрии, чередованием осей и пр. Очень умеренное барокко.

* Оратория Лувра - 1621-30 Боковые валюты – аркбутаны. Заметного нарушения классической логики здесь нет.
* Капелла Сорбонны – прозрачно план напоминает Сант Иво алла Сапиенца. Внутренний двор – регулярная ритмичная.

Трансепт по центру - мемориальная капелла самому себе – Ришелье. Две оси – соперничество сакральной и светской власти. Но в конце концов нет задуманного диалога двух ветвей власти, так как надгробие Ришелье перенесли в алтарь, а не в правое крыло трансепта.

Фасад довольно сильно насыщен монументальной декорацией и пластикой. Купол = собор св Петра, ориентация на барочные купола. Самое барочное – надгробие Ришелье (ск. Жирардон). Все остальные элементы чисто классистические.

* Пале де Кардинал (Пале Руайаль) –?
* Замок и город Ришелье – проект. Надо вспомнить, потому что эта же идея будет в Версале. Практически ничего не было построено. Замок-город.

## **Франсуа Мансар**

1598-1666

Обращается к барокко, но постепенно идет развитие классицизма. Сакральное строительство -> барокко. Светское -> классицизирующие направление.

Большой вопрос – был ли в Италии?

* Капелла Визиток 32-34 – основное центрическое пространство обнесено капеллами по рукавам креста + две овальные в западной части. Использование неправильных форм. Идея центрической именно КРУГЛОЙ капеллы – совершенная форма Ренессанса. Барокко сосредотачивается на периферии плана. В Париже строят из «гри» - серого камня, пористый, легко впитывает на себя грязь ☹ Непрерывный процесс чистки. Нет валют и поэтажного ордера. Только портал. Очень хорошо виден главный полусферический купол > не пытается уподобить собор св. Петра. Изначально декорация задумывалась более сложной.

Возникает впечатление, что фасада овальный, вытянутый наверх. Это происходит из-за нагромождения сферических форм, нарастание по оси – хотя ни одной чисто овальной формы здесь нет.

Здесь барокко выходит за рамки декорации (в отличии от капеллы Сарбоны, где барокко только от декорации). Ассоциации с Борромини. Все правильно и очень плоско. Нет насыщенности итал. барокко, верность плоскости.

Если декор есть, то в интерьере. Накладывается на архитектуру, самостоятельное значение. Стекает вниз (сталактитовый характер).

Игра света и тени – абсолютно барочно. Многослойный полусферический купол. Скрытые окна в куполе, темное пространство, очень сильно освященный фонарь. Световая игра, позаимственная у Борромини.

Использует барочные принципы и создает оригинальную постройку.

* Церковь и монастырь Валь де Грас – работает с Лемерсье. Анна Австрийская задумывает, наряду с Эскариалом, аналогии с собором св. Петра. Аналогии с иезуитским фасадом

Трансформирование идеи Сорбонны. Кессонированный свод внутри.

Центрическая часть буквально подражает собору Св. Петра. Пилястровый ордер – классическая арх.

* Проект усыпальницы Бурбонов в Сен- Дени – готический собор+ усыпальницы, повтор. План собора св. Петра. По сути это Микеланджеловский проект собора св. Петра. Восьми-лепестковый план, нет ничего барочного. Борьба с классическими и барочными тенденциями.

Барокко компромиссно усмиряется классицизмом.

В изобилии строит замки. Подъем феодального землевладения. Первые его замка – продолжение линии рациональных маньеристически-ренессансных построек.

* Замок Баллеруа– такой тип.
* Крыло Гастона Орлеанского в замке Блуа – 1635-38. Активное перестраивание ренессансного замка, наполовину Мансар успел сломать часть ренессансного фасада. Готически фундаменты, толщина стены 6 стен – дорого сносить. Ограничились небольшой частью. Просто врубаются одна в другую – так недолжно было быть. Центральный вестибюль + боковые ризалиты. С первого взгляда – полностью классичный фасад. Казалось бы, никакого барокко. Но если начинаем рассматривать детали: портал разрушает линию карниза, между сандриком окна и карнизом – скульптура, места которой там недостаточно.

-Бастионы – тоже по проекту Мансары. Символический характер, дворец-крепость. Антиклассические вещи есть – нарушение системы. Особенно ярко это в нижнем ярусе, где колоннада со сдвоенными колоннами, совершенно самостоятельна по отношению к фасаду. Некоторая игра формами, которая нарушает классику – фасад со двора.

-Лестница – самый барочный интерьер. Купол полностью скрыт под внешними кровлями, незачем не нужен, нелогичное барочное сочетание форм.

* Замок Мезон – 1641-60 Когда-то был обширный парк. Необычен для Франции, не имеет боковых галерей и внутреннего двора. Это – отдельно стоящий объем. Украшен поэтажным ордером – незыблемые витрувианские принципы. На уровне отдельного все верно, на уровне цельного – нет. Углы ризалитов вогнутые. Игра ордерными, не совсем верными частями.

Парковый фасад – нормативность ордера, но вся плоскость играет выступающими и уступающими частями.

Интерьеры: не сразу лестница, новое для 17 века пространство – вестибюль, декорированный античными мотивами.

Сложная с точки зрения инженерного решения лестница – все держится за счет силы тяжести, нет опор. Все бы здорово, но пилястры отрываются от карниза скульптурой. Совершенно барочное место скульптуры. Второй этаж – появление королевских апартаментов (приходит из Англии).

Итальянский салон – форма салона нетипична для франц. ансамбля, так как это – зал, а *французы предпочитают галерею*. Ложное пространство создается при помощи зеркал – барочная идея.

Овальный кабинет – между ордерными пилястрами зеркала, которые увеличивают пространство маленького кабинета – сугубо барочная идея.

## **Луи Лево**

1612-70

Парижанин, семья строительного мастера. Француа Дарбе – пригрел его, будут постоянно работать вместе.

* Застройка острова св. Людовика. – застройка в основном на частные средства. Квартал создается по регулярному проекту:
* Сен Луи ан Иль – стоит на перекрестке улиц.
* Отель Ламбер – первая значительная городская постройка. Небольшой камерный садик. Раньше сад в городской планировке садик не был предусмотрен. Не совсем городская схема у этого отеля, в силу необходимости, парковая зона располагается сбоку от дворца. Лестница занимает почти весь центр парадного двора. Помещения связаны собой уже по принципу ***анфилады***, а не апартаментов (на нижнем уровне). Сгорел в 2008 году практически дотла.

Внутренний двор – колонны стоят слишком широко, первон. планировалась просто лоджия, но закрыл ее. Архитектура не так значительна, как живописная декорация.

* Отель Лозен – 1656-57. Типовой проект самого высокого статуса. Сложная игра люкарнами, мотив балкона появляется (переделан). Анфилада – зеркала повторяют окна фасада > в прямом смысле зародыш зеркальной галереей Версаля.

Лувр

–> идея завершения каре Лувра, хотели закончить квадрат. **50 гг. 17 века**. Лево руководит строительством. Западный фасад – главный. Северный и южный – строятся параллельно. Восточный – еще не был начат. Выходит на город = наилучше обозримая часть дворца, там замки знати и аббатство. Места особого нет + остатки старого средневекового рва. Первоначальный проект – *продолжение дублирования одной ячейки*. Все довольно скучно, все это – внутри двора. Но какой образ возникает у зрителя со стороны города?

Северный, южный и западный фасады не обозримы практически.

Восточный фасад – самый видный и заметный.

Проект Лево: Помещает в центр овальный зал – барокко. Сложный выступающие и отступающие формы + соединительные галереи из сдвоенных колонн (этот единственный элемент, которые воплощается в конце концов). Умирает Мазарини – Лево теряет своего покровителя. Массово появляются новые проекты.

Лемерсье предлагает план.

Мансар – участвует в конкурсе на восточный фасад Лувра (6 проектов). Идея колоссального ордера присутствует везде. Последовательно избавляются от криволинейных форм, приходят к простым и классическим.

К. Райнальди и Пьетро де Картона – также делают проекты, один совместно.

Л. Бернини – работает над проектами. Сложные криволинейные формы.

Без всякого конкурса, король назначает архитектором своего ставленника – **Шарль Лебрен** (живописец, учился в Италии). Чуть-чуть измененный проект Лемерсье. Появилось много скульптурной декорации.

**Клод Перро** (младший брат Шарля Перро) – предлагает свой собственный проект. Проект 1676 года был принят за основу и реализован в начале 18 века.

Голая колоннада, колоссальный ордер (два этажа), плоская кровля (заимственная из Версаля). Самый правильный, строгий классический вариант. Тенденция, линия развития 17 века. Строится из немногих элементов классического худ. языка.

Но лоджия создает определенную игру светотени.

Нереализованный проекты Лувра нашли применения в Коллеже 4х Наций Луи Лево.

* Коллеж Четырех Наций – Мазарини заказчик. Капелла и собственная усыпальница. Корпуса, центральная купольная капелла – Лево. Можно узнать один из вариантов проекта Мансары в Лувре. Поэтажный ордер в боковых корпусах, простые повтор. элементы. Четкий и ясный фасад. Простая ритмика.
* Замок Во ле Виконт 1656-1661 Лево и Ленотр. Строит его молодой чиновник Николя Фуке. Это даже не совсем замок, а «вилла суб-урбана»[[4]](#footnote-4). Не замок в традиционном понимании, а скорее вилла, куда приезжает избранный круг гостей, чтобы насладиться радостями сельской жизни. Террасы, каскады, фонтаны. Колоссальный работы, был изменен весь облик местности. Срыта часть холма с восточной стороны, речка введена в правильное русло – поперечный канал.

Отдельно стоящий блок с ризалитами, барочное усилено, центральный портик, полукруглое завершение. Бюсты античных деятелей культуры. Терраса имеет подобие бастионов, бассейн вокруг - замка средневековый ров. Элементы средневековой феодальной архитектуры – статусная вещь. (чем меньше реальных прав на дворянство, чем больше таких элементов).

С парковой стороны, фасад выглядит скромнее. Большой двусветный овальный зал в центральном ризалите. До сих пор ОВАЛОВ не было. Простая и четкая форма. Ясность форм усмиряется барочный характер. Через центральный вестибюль проход сразу в овальный зал > из зала можно выйти сразу в парк. Анфилада парадных помещений. В жилых помещениях не соблюдается принцип анфилады. Повседневное, но не очень длительное проживание.

План компактный, разделяются функции помещений (двор – хоз. помещения, парк – парадные)

Античные бюсты в овальном зале, знаки зодиака на втором этаже > тема Солнца. Центральный плафон – единственный незаконченный к 1661 году. Лебрен (рук. декорацией этого ансамбля).

Анфилада очень короткая, по 3 с каждой стороны + овальный зал. Ось анфилады оказывается открытой, так как заканчивается окном. Эффект искусственного пространства (в буфетной) – многократно отражаемые арки. Прием иллюзорного пространства.

Самая классическая часть ансамбля – парк – портреты, бассейны, чуть-чуть понижается система, потом повышается. Перепады высоты совершенно незаметны. Природные мотивы вводятся в строгую геометрическую форму. Бассейны гладкие, нет каскадов.

Важная мысль: *даже стихийная природа может быть человеческим разумом приведена к правильной форме.* Зритель не видел свободной природы, она была закрыта. Горшечные растения.

Архитектор парка – **Андреа Ленотр.**  Парк пока не открыт по оси (Версаль будет открыт), вся система с одной точки необозрима. Система двигалась, так как включала в себя театр. Представления> от барокко. Но в основе здесь другие принципы – рациональность, приоритет разума, организация логическая, покоритель природы. В центре – образ Аполлона, короля.

Стиль Людовика XIV

## **Версаль**

До прихода туда Людовика XIV это место имело дурную славу, только Людовик XIII построил там охотничий дом. Построен совсем не по Витрувию, дуют сильные холодные ветра, котловины. Всегда ощущается сквозничок.

Нет водоема, который служил бы источником чистой воды. Фонтаны функционировали с перебоями, до сих пор очень сложная система.

Выбирает место, связанное с памятью именно его отца + это совершенно неосвоенное место, помимо тех построек, что остались от Людовика XIII. Процесс преодоления, подавления природы = сделать так, как невозможно делать. Все что угодно можно делать в парке, кроме фонтанов, но именно этот момент превосходства над природой, Богом. Уже идеологический вопрос: королевская светская власть не просто на месте власти церкви, но может заменить собой все. Параллельная религия – религия короля-солнца.

1638 г.

Стандартный типичный французский замок, каре-образный, квадратный двор, корпуса + хоз. постройки.

1668 г.

Ядро этого замка Людовик XIV поначалу не трогает. Король – в старом замке. В новом – придворные. «Версаль в 1668 году» П. Патель

Кирпич + белый камень, совершенно традиционная техника.

***Луи Лево*** – добавляет мраморные бюсты «мраморного двора» - старый двор первого замка. Во Франции мрамора нет, его обычно не используют. По сути дела, это просто мраморная облицовка песчаника. В основном, искусственный мрамор.

- Новый план – «конверт» - расширенный план старого замка. Соединительные галерея, внутри – все старое. Строятся два симметричных новых корпуса. Буквально обстраивание старой части снаружи. Внутренние хоз. дворы. Мужская и женская половина.

Версаль хорошо задокументирован в живописи.

Арочные формы на первом ярусе паркового фасада. **Нет традиционной ломанной кровли и мезонина** – сильное отличие от ранних. Завершение плоской кровлей.

Королевская анфилада - 7 помещений: активно формируется королевская мифология. «Олимпа Короля-Солнца». Ж. Нокре. Каждому члену королевской семьи отводится определенной античный типаж, иерархия. По тому же принципу – анфилада парадных помещений, они связаны с определенными античными персонажам + 7 планет.

Зал Геракла. Земной герой, ставший Богом за его земные деяния. 1й не зал Юпитера (вознесся бы над Аполлоном). В мифологии Короля-Солнца Гераклу отводится важное место. Капелла, потом зал Юпитера (?) – нартекс.

Зал Сатурна. Версаль постоянно меняется.

Зал Венеры и Зал Дианы. Покровительство, это гармония всех частей гос-ва.

Масштаб элементов архитектуры, с которыми человек может себя соотносить (колонны, дверные проемы), чуть больше чел. роста.

Салон Марса – сохранился плафон (вторая кампания росписей апартаментов Версаля). Живопись постоянно поновлялась. Все росписи Версаля – масло на холсте. Структура росписи занесена из Италии, палаццо Питти. Нет иллюзии разрушения потолка, создания другой реальности. Границу реального и нереального всегда чувствуем очень хорошо. Этот стиль вбирает в себя некоторые черты барокко, но вопрос = барокко ли он? В частности, он отрицает иллюзорность пространства.

Зал Меркурия (спальня короля) и Зал Аполлона (тронный). Терраса соединяла два фасада, концы анфилад: спальня королева и спальня короля – довольно неудобно. Удобство – последнее, о чем думает король.

1678-82 год

Вместо Луи Лево (70е гг Лево завершает со скандалом карьеру)

### **Ж. Ардуэн-Мансар**

***–*** предлагает реконструкцию паркового фасада Лево. Террасу предлагает застроить, на ее место – зеркальная галерея. Два зала Войны и Мира. = нынешний вид фасада. Вместо глубокой террасы появляется цельная плоскость, лишь члениться разным ритмом ордера. Поверхность фасадов меняет: пилястры или колонны вместо полуколонн. Определенная иерархия. Центр – портик из 6 одиночных колонн.

**Ордер играет большую роль**. Выстраивает ритм.

Зеркальная галерея:

Зеркало как эффект для создания второго пространства – знак уважения к барокко. Гармонизируется сильно узкое длинное пространства галереи. Ордера много, он держит пространства. Он задает нам четкую границу, нет никакого желания пройти в «окна». Структурная ясность, ложное пространство не вводит нас в заблуждение.

Галерею могли посетить зрители – средство визуальной демонстрации власти. В отличии от Италии, эта пропаганда очень агрессивна.

Плафон – аллегории 19 лет правления Людовика XIV. Достаточно внятная понятная система.

Зал Войны – большой медальон с Людовиком-победителем. Можно вспомнить барочный пример, Бернини- разрабатывал скульптуру Людовика на коне. 1678-81 Вся декорация – очень плоскостная, она не разрушает поверхности стены. Барочный язык подчиняется новым нормам. Ш. Лебрен и Ж. Ардуэн-Мансар

Зал Мира – все то же самое. Ш. Лебрен и Ж. Ардуэн- Мансар. Тема триумфа постоянно в Версале.

Людовик провозглашает Версаль новой столицей. Само значение города меняется. Двор сильно увеличивается. Сама жизни короля превращается в ритуал, некое культовое действо.

Протяженность фасада со стороны парка огромная = плоскости парка.

Со стороны города – сложная структура. Формируется большой ансамбль с королевской площадью и 3 осями. Правда для Версаля эта система вспомогательная. Между осями – версальские конюшни, Северные (малые) и Южные(Большие), одинаковые фасады – впервые принципы, актуальные для буд. рококо. Ордера нет, горизонтальный руст, который перетекает по объемам, нивелирует тектонику. Очень много декорации, но плоскостной (также характерна для буд. рококо).

«Городской» фасад – постепенно сокращающаяся воронка, состоящая из разных дворов. Наружный двор – бывший двор хоз. помещения.

Северное, крыло министра – снаружи двор ограждался, внутренний замковый двор – также своя ограда. Мраморный двор – туда мог войти только король или приглашенные именно им +актеры, часто превращается в театральную сцену. 3 основных двора – ***министров, посланников, мраморный***. Со стороны дворов фасады – кирпичные и камерные (схема первоначальных фасадов Людовика XIII). Северное крыло министров – ордера нет, филенки – сложный ритм и нарядность. Чередование вертикальных эл. никакого барокко, только чистый ритм, регулярность.

* Павильоны Габриэля – 30 годы 18 века. Палладианство 18 века. Южный перестраивает только до половины. Старый фасад 17 века.
* Зал королевской гвардии («Бычьего глаза») – основной цвет стен белый. Ордер деградирует, он мыслится как декорация стены, поэтому с ним можно делать что угодно. Потолок – большей части во дворце – зеркальный свод с падугами – падуги полностью закрываются рельефами с путти. Это антиклассично, так как – декорация. Простенки между окнами закрываются зеркалами. Стены не остается, в отличии от той же Зеркальной галереи. Но это не барокко, **начало деградации стиля Людовика XIV – второй стиль Версаля.** Путь к рококо. НЕ барокко, так как реальной пластики нет, разница с интерьерами, например, Борромини. Так как здесь стена все равно видна, но она украшена.
  + Капелла Версаля – 1 неф, хоры по периметру всего зала (выходят в зал Геракла). Интерьер – приверженность ордеру и тектоники. Колонны строятся по всем нормам Витрувия. Ордер имеет место на ряду со всем остальным.

Парк:

***Ленотр***

Своя идеология. Постоянные реконструкция. 6 инструкций Людовика XIV по осмотрению парка.

- Водный партер – 5 ячеек, гора Парнас в центре Аполлон и Музы. По 4 статуи на оставшиеся 4 ячеек (времена года, страсти, характеры и прочее) – все подвластно Королю-Солнцу.

ПО сторонам от водного партера – своя программа. Несохранился небольшой прямоугольный павильон – Грот Фетиды – насосная станция. Бассейн наверху павильона – самая высокая точка ансамбля.

Все постройки парка развивают тему дворца.

* Оранжерея (Мансар) – все растения должны быть на пике своего цветения, идеальный парк = полностью трансформированная природа. Как только растение отцветает – заменяется. Любимые растения Людовика XIV – цитрусовые, единственные растения, которые могут плодоносить зимой. Зимой, когда ничего нет, в королевском саду все плодоносит – в оранжереи. => власть человека (короля) над природой.

12 ячеек в парке, организованные вокруг главной оси.

* Бассейн Латоны - асс. с королевой-матерью – Фронда, правосудие Латоны – Гаспар и Бальтазар де Марси.
* Зеленый ковер – вдоль него сейчас скульптуры, которые располагались в Водном партере ранее.
* Бассейн Аполлона - большой канал (продолжается главной осью). Глади воды и зеленой травы, фонтан – 1670. Ж.-Б. Тюби. Аполлон обращен с запада на восток, поднимается над водой, лицом ко дворцу – восход солнца – движение с запада на восток, Людовик подчиняет себе даже движение солнца.

Во времена Людовика **боскеты** (стены зелени) полностью закрывались аллеи. Только топиарные растения. Почти все растения перевозит из Во ле Виконта. Полностью искусственная система.

* Лабиринт Версаля – уничтожен. Скульптуры – Басни Эзопа. Небольшие фонтаны. Лофантен (?).

Боскет Бального зала – небольшой античный амфитеатр, созданный из природных форм. 1692. А. Ленотр.

Ленотр не терпел архитектуру в парке, только скульптуру. Уезжает на какое-то время.

* Боскет колоннады. Ардуэн-Мансар. Строит в отсутствие Ленотра. Колонны чередуется с чашами. Сам фонтан – колоннада с чашами. Вода – арх. элемент, струя своеобразная колонна. Скульптура – вольная копия Бернини «Похищение Прозерпины.
* Фонтан Анселада – 1677. А. Ле Потр – самый барочный. Беседка с растениями – по кругу. (Фонтан – Энкелад), Гигант - тема наказания, покусившегося на мировой порядок = постоянно в Версале.
* Боскеты Жирандоль(1668) и Обелиск (1680е) – нет никакой арх. и скульптуры. Множественные струи воды, которые образуют определенную форму. Даже вода поддается рациональности.

С точки зрения идеи – противоположный посыл от барокко. Подчинение, размеренность, четкая мат. система. В то же время эта система обожествляет правителя. Берет барочные темы, но подчиняет их рациональности.

На периферии системы образуются свои собственные подсистемы. Дополнительные элементы.

Другие постройки Версаля

* Фарфоровый Трианон – 68-70. Луи Лево. Не сохранился. В плане – чисто палладианская вилла, довольно камерных размеров[[5]](#footnote-5). Для хранения коллекций. Трианон – название деревни на этом месте.
* Большой Трианон – сохр. павильон, который превращается в парковую виллу на границе Версаля. Версаль – городской дворец, внутри которого может формироваться еще виллы и дворцы. Лично для себя строит Трианон (находится мог только король и личные гости). Довольно несимметричная схема. Одно крыло – хозяйственное.

Ардуэн-Мансар. Колонны + арки по двум сторонам от балки – антиклассично. Но у зрителя не возникает диссонанс. Ордер. Четкое и ясное.

Над оконными и дверными проемами УЖЕ появляются отдельные мотив перспективы рококо – раковины, гирлянды, очень плоские.

Интерьеры ампирского времени. Галерея – простенки между арочными окнами заполнены 24-28 картинами на тему видов парков Версаля.

* Марли – Ж. Ардуэн-Мансар камерный. Отдельно большой центральный павильон короля, 12 (по шесть с каждой стороны), павильонов для придворных. По сути только апартаменты в павильонах. Частная жизнь, которая отсутствовала в Версале вообще. Марли предполагал мало скульптуры.

Был ансамбль, бассейны и пр. Берег Сены. Есть 1 небольшой перепад уровней, а не терраса.

Регулярный парк Ленота – **о*тсутствие перепада высот***.

Продление центральной оси Большого парка и перенос в 1701 году спальни короля в центр ансамбля завершает формирование системы Версаля как «рационально организованной бесконечности». Людовик больше не играет в Аполлона – он мыслит себя таковым. Бесконечность в философских категориях Декарта принадлежит только Богу. Преодоление Природы т.о. было завершено, Людовик помещает себя на уровень космических категорий.

### **А. Куазево [Скульптура]**

Своеобразная трансформация барокко Бернини.

Бюсты – явный контрапост. Усиления пафоса. В этом явно виден бюст Людовика XIV работы Бернини. Но черты лица – очень конкретны (ранний Бернини):

* П-т принца Конда 1688 – не скрывает недостатки внешности, но и не акцентирует их.
* П-т Ш. Лебрена 1676

Из всего искусства Людовика XIV, Куазево – самый барочный.

* Надгробие Мазарини 1692 – барочное начало, возраст, черты лица, патетический жест. Но в то же время очень классическое надгробие. 4 добродетелей по периметру, по-античному сидят у постамента. Пирамидальная статичная композиция.

### **А. Ленотр**

* Парк Версаля
* Парк замка Со – регулярный парк. Не любит резких перепадов, геометрически простые террасы. Почти не было скульптуры. Вся геометрия и архитектура = в самой природе.

- Каскад – самый «ленотровский» каскад. Довольно протяженный. Каждый перепад уровне 20-30 см. большая площадь чаш. Вода стекает практически идеально ровной поверхности. Лишает каскад стремительности и энергии. Вода становится податливым материалом.

*Ж. Ардуэн-Мансар -* Главный архитектор Версаля. Курирует все строительство. Сеть королевских площадей по всей Франции – классические.

### **Клод Перро**

Издает перевод Витрувия 1673. Невероятно детальный и подробный. Пропорции ордера – не могут изменяться, чего нет у Витрувия, но очень соответствует стилю Людовика XIV = научные дебаты.

Перро – с античностью можно обращаться по-всякому. Новое важнее, чем старое.

Фр. Блондель – настаивает на незыблемости античности.

В Италии забываем про античность вообще, для Франции она важна.

# Архитектура конца 17 века

* *Триумфальные арки* - почти все до нас не дошли. Связаны с временными сооружениями – праздники, парадные въезды. Большую роль играет театральные мероприятия.
* Ворота Сер Дени – Блондель и Ангье. Ориентация на пропорции арки Тита. 1672 Была переведена в камень.
* Арка Сен Мартен Бюле и Жирардон 1674 – тема Версаля.
* *Большие городские площади* - Возобновляются после 50 летнего перерыва.

80е г – градостроительство снова важно.

* Площадь побед 1686 – частный заказ жителей района. Ардуэн-Мансар – овальная площадь и трезубец => перестройка Рима 16 века, но эти оси очень короткие. Арочные общественные этажи, два яруса под одним ордером, мезонин = гибрид площадей раннего 17 века + ордер главенствует. Были скульптурные медальоны.

Скульптура – король с пленниками, пленники у основания постаментов (Лувр)

* Площадь Людовика XIV (Вандомская). Париж. 1699. – Ардуэн-Мансар. Идеальная градостроительная система зрелого стиля Людовика XIV. Статуя короля на основной оси (уничтожена революционерами) – Жирардон – классическая по духу.
* Ансамбль Дома инвалидов – Людовик постоянно воюет, неудачно, ветераны и инвалиды массово стекаются в Париж = проблемы в городе.

**Л.Брюан (1670-76)**

**А.Ленотр**

**Ж.Ардуэн-Мансар (1676-1706).**

- Внутренние фасады – лишены декора, только чередование арок.

- Капелла Инвалидов – А.-Мансар – продолжает. Узнается проект усыпальницы Бурбонов Ф. Мансара.

Центрический план с куполом, идеи ренессансного проекта Собора св. Петра. Купол с высокой стрелой подъема. Фасад двойственный. Верхняя часть – барочная, нижняя – ордерная. Сложная игра поверхности = самая барочная, напоминает 1 половину 17 века. Барочный фасад сохраняет влияние даже в эпоху Людовика 14.

* Капелла Сальпантриер – **Брюан**, очень необычный план. 8 отдельных ячеек по периметру, 9я в центре, увенчана куполом. Скромные простые фасады, нет декора. Чистая форма. Утилитарность. Важная черта – функция определяет форму. ***Изнутри-наружу***. Чумной госпиталь, чем меньше будет сообщения между частями, тем лучше.

# Архитектура 18 века

## Рококо

Проблема рококо в архитектуре? А было ли рококо самостоятельным стилем?

Новые принципы формообразования. Изменение приоритета. Важно вспомнить то, что видели в Марли. Граница между 17 и 18 веками очень размыты. На рубеже можем увидеть скрытую оппозицию стилю Людовика XVI.

1700 годы – активно застраивается Париж, это уже не столица, но в него потихоньку возвращаются из Версаля. Наряду с продолжением строительства Версаля, в Париже строительство особняков, рассчитанные на одну семью.

Имеют внутренний двор с корпусами по периметру. От улицы здание **отделяется глухой стеной** – рокайльные особняки. Неприкосновенность частной жизни.

Большие окна – света не хватает, а вот тепло сохраняется. Во Франции – «английские окна», во всем мире – «французские». 18 век будет обожать огромные окна. Увеличение значения малых видов искусств, которые оформляют жизнь.

* Вандомская площадь – рубеж 18в. В основном замкнутая, ограниченный объем. 4хэтажные фасады, та же схема. Новое можем заметить – на нее выходят разные части особняков Отель Креза (1702) и отель Д'Эвре (1707) **П.Бюле**. Форма и функция теряют связь – результат кризисного состояния системы.

Рокайльные особняки

* Отель Лебрен 1700 – **Ж. Боффран[[6]](#footnote-6).** Переходная эпоха, есть классические элементы. Но ордера уже нет. Практически гладкие стены, нарушение линии карниза порталом – антиклассика. Это не возвращение к барокко, а отказ от ордерной системы.
* Отель де Роан 1705-09[[7]](#footnote-7) – **П.-А. Деламер**. Два особняка, соединены парковой зоной. Сада в городе раньше не было (один раз – отель Ламбер Луи Лево). Целый комплекс, созданный по принципам *загородной*, а не городской резиденции. Сближении этих типологий. Постройка организована вокруг внутреннего двора, на улицу – глухая стена. Закругление у двора- удобно для подъезда карет.

Высокая 3хчастная форма, никакого ордера, большие окна, рустованные углы. Горизонтальный руст нивелирует тектонику. + хоз. вход, в него введет портал. Над порталом – рельеф «Аполлон, запрягающий коней» (Р. Ле Лорен). Удивительно то, что он на конюшенном дворе. Рельеф становится еще более плоскостным чем то, что мы видели в Версале.

Интерьер изменен довольно сильно. Сохранились отдельные помещения 1730 годов – зрелое рококо. = «Зал сезонов». Нет пилястр или карнизов, стена – поверхность, расчлененная тонкими филенками. Это искусство избегает прямых углов, мы понимаем, что это орнамент.

[Зачатки этого стиля, зрелого рококо. есть в Версале «Столовая» - филенки и позолоченные орнамент. Все, что войдет в арсенал дек. мотивов рококо. Орнамент превращается в целую науку. «Кабинет графа Беленского, проект 1734 Мейсоннье» – окно в простенке, окно на над камином. На месте структурного элемента – ложное пространство].

Парковый фасад – вполне версальские черты. Портик, регулярность, ордер. Переходные – новые и старые черты.

* Отель Субиз - **Деламер и Боффран**. Многие принципы стиля Людовика XIV деградировали, но не умерли окончательно. Портик с колоннами – версальская тема и колоннада по периметру внутреннего двора. Закругленный план двора - утилитарная потребность. Скульптура – Времена года и Слава и Величие на фронтоне – Робер Ле Лоррен.

-Парадная спальня принцессы. 1735-38. **Ж. Боффран. Ф.Буше (живопись), П.-Ш. Тремольер (десюдепорты), Н.-Себ. Адам - скульптура (стуки)**. Место живописи – парные композиции, камерные, небольшие по размеру. Тема – любовные похождения Юпитера. Потолок плоский, небольшой участок падуги. Не можем сказать, где заканчивается стена. Нет огранивающего карниза. Максимально стремится уйти от тектоники. Плоскость – для украшения.

-Салон Принцессы – место карниза занимают картины на тему Истории Психеи. Картины на месте антаблемента – раньше не было никогда. Лишение тектоники. Имитация беседки

Во Франции рококо - это безусловно САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ стиль.

- Салон принца – военная арматура, интеллектуальная деятельность. ***Рококо терпеть не может резких контрастов цвета***. Фон и декорация со временем сближаются настолько, что «белое на белом» «Черное на черном» = другая, нежели барокко, система.

Интеллектуальная система, а не пластическая. Ориентация на изысканный, изощренный вкус.

Рождается понятие «дизайна», все, что окружает человека – искусство.

Для рококо нет второстепенных элементов архитектуры.

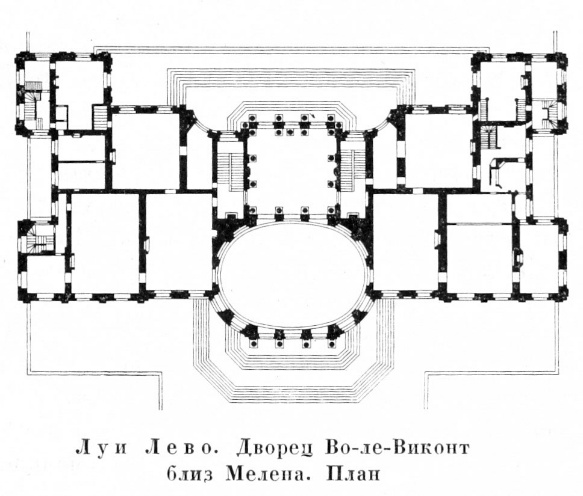
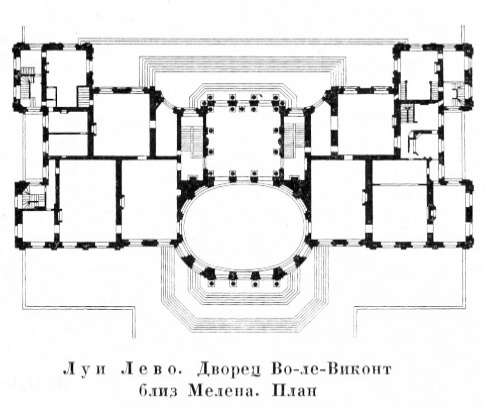
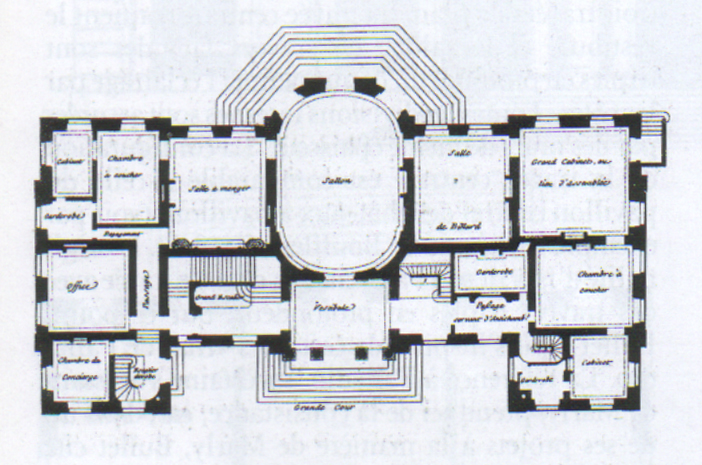
* Замок Шантийи

- Конюшни – своего рода дворец. Можно увидеть аналогию с конюшнями Версаля – горизонтальный руст. Ломанная мансардная кровля – сложная игра объемов + удобны. Плоскостный декор, изобилие декора.

-Обезьянья комната – 20е годы. К Юе (? Не подтверждено) – мотивы китайщины. Обезьянки разыгрываются восточные сценки. В основе этих мотивов – античные гротески.

Исходят из античности, отсылают к востоку. Изысканная эффектная игровая среда. Предел эстетизации.

* Замок Шамс-сюр-Марн – 1702-07. **П. Бюле, Ж. –Б. Бюле де Шамбен, Сад Кл. Дего** - план Во ле Виконта Лево! Будет использоваться постоянно.

Центральный зал, анфилады парадных помещений + жилые комнаты по принципу апартаментов.

Горизонтальный руст, мы не видим портик, колонны и пр. Зато мелкие детали проработаны весьма тщательно.

Интерьеры – 40 гг., когда он принадлежал маркизе Помпадур. Красиво + удобно.

- Будар (К. Юэ)– изобретает рококо в 18 веке. Монохромная живопись на восточные сюжеты. Единая цвет. гама.

- Большой музыкальный салон – панели Буше. По его эскизам – мебель. Барометр = век посвящения, интерес, познание.

Рококо рождает новые типы градостроительства.

* А.-Кл.Молле. Елисейский дворец[[8]](#footnote-8) 1718-22.– наружные фасады декорируются как интерьеры. Плоскостная декорация. Обширная парковая часть. Полноценный парковый ансамбль, который примыкает к городскому дворцу.
* Отель Матиньон. Париж. 1722-26. **Ж.-Б.Куртон**. - варьирует тему Во ле Виконта. Главная ось здесь не совпадает. План не симметричный. Построено так, как было удобно. На улицы все выходит под углом. Каждый фрагмент занимается нужными для хоз. помещениями. Парадный фасад похож на боковые фасады Елисейского дворца. Ни намека на ордер.

***Рококо – антиклассический стиль.***

* Отель Мора-Бирон, Сен-Жерменское предместье – **Ж. Обер и Жак V Габриэль.** 1728-30. Зрелый рокайльный особняк. Горизонтальный руст, покрыв. все стены снизу-доверху. Никаких элементов ордеров, но богатая скульптурная декорация. Парковый фасад – во фронтоне «Амур и Психея». Рококо никогда не натуралистично, всегда трансформирует природу. Природа должна пройти обработку искусством.

Вестибюль – классический, вестибюль и порталы последнее, что утрачивает ордер.

-Овальный салон – дубовая обшивка. Интерьер 40 годы. Пилястры – часть декора.

* Сен-Жермерское предместье. Фонтан Гренель (Четырех рек). 1739-45. **Э.Бушардон, Дж.Сервандони**
* Ансамбль площадей, г. Нанси - к существующей ***площади Карьер*** пристраиваются с двух концов ***Площадь полукружия*** перед губернаторским дворцом и площадью Карьер, которая выходит на здание ратуши. Ансамбль состоит из трех площадей: Карьер, площадь Станислава Лещинского и площади полукружия. Два главных градостроительных узла соединились. В качестве литейщика - декоратора помогает **Жан Ламур** - он создает решетку, детали декора фонарей, фонтаны. Фонтан Нептуна - позолоченные детали решетки. Образуют закругления по углам площади.

Возвращение к идеям Версаля, параллельно с архитектурой Людовика XIV еще оказывает на Францию влияние классическая архитектура. Полукружия площади – ширма, напоминает колоннаду Версаля, образует курдонер.

Площадь Станислава окружена решетками, в теории, ее можно запереть и превратить в замкнутое частное пространство. Камерность и замкнутость.

Идеи версаля не забыты, возвращение к классике, но и английское палладианство.

[Ансамбль был задуман при герцоге Леопольде I Лотарингском (нач. XVIII), под руководством Ж. Боффрана (гл. арх-р с 1711 г.). Он снес одно крыло герцогского дворца, разделявшего площадь Карьер и начал строительство «Нового Лувра» и перестройку площади Карьер (отель де Бово-Краон). После смерти герцога проект затормозился и был реализован после назначения (1738) Станислава Лещинского герцогом Лотарингским. Автором проекта Э.Эре де Корни при сотрудничестве с Ж.Ламуром (худ.ковка), он перестроил Новый Лувр в Интендантский дворец, добавил полукружия, унифицировал фасады старой площади Карьер, установил Триумфальную арки, липовые аллеи, фонтаны и решетки.

- Губернаторский (интендантский) дворец. Ж.Боффран, Э.Эре де Корни.

- Полукружия губернаторского дворца. Э.Эре де Корни.

- Площадь Станислава. План.

- Нанси. Ратуша. 1752-55. Э.Эре.]

## Неоклассицизм

40-50-е годы

*Ордер снова начинает появляться.* Белое на белом, тонкие детали.

**Жак Анж Габриэль**

Сын Жака V, и внук Жака IV Габриэля, родственник (внучатый племянник?) Ж.Ардуэна-Мансара. Образование получил в семейной мастерской. С 1730 г. Сменяет Р. Де Котта на посту главного архитектора Версаля. С 1742 года – первый архитектор короля и глава Королевской Академии архитектуры.

Первый сделал попытку осуществить охрану памятника. Часть фресок были сняты и перенесены на холст и хранились в подвалах дворца.

* Военная школа 1751-82- характер проекта – задуман в 1748 г. после завершения войны за австрийское наследство – выявила нехватку квалифицированных офицерских кадров. Работы велись очень медленно. Фактически Арж-Жак участвует до 1768 г. Заканчивает в 1770-е Э.-Л.Булле. Мотивы берутся либо из мотивов неоклассической Италии, либо из неоклассической Англии. Состоит из системы трех дворов
* Площадь Согласия - выигрывает конкурс на постройку площади, посвященной Людовику XV. Строится она там, где заканчивается ось, ведущая от Версаля к Лувру. С запада и востока площадь не имеет архитектурной границы - зрительно ничто не ограничивает перспективу. С юга выходит на набережную Сены, и Габриэль планирует строительство там моста. Получается, что архитектурная часть сосредоточена на севере - два симметричных здания. По сути, площадь открыта и находится на развязке важных городских магистралей. На площади Согласия сейчас находится отель Клиньон, но изначально там задумывались два административных здания с одинаковым фасадом. Жак Габриэль предлагает забрать корпуса новыми фасадами, которые бы соответствовали **палладианскому вкусу**. Но в итоге деньги закончились у короля и проект Габриэля отложили в долгий ящик.
* Крыло Габриэля в Версале -С 1730 года сменяет Робера де Котта на посту главного архитектора Версаля. Производит реконструкцию старых крыльев. Театр, опера и служебные корпуса.
* Французский павильон. 1750

Король увлекался очень ботаникой, но королева далеко от себя его не отпускала и построила рядом небольшой парковый павильон. Это место понравилось Маркизе Помпадур - оно находится недалеко от Трианона.

* Малый Трианон 1762-68- заказчицей выступала Маркиза Помпадур, но она умирает, стройка затянулась до конца 60-х. В 70-е годы павильон отдается семье наследника престола и становится потом резиденцией Людовика XVI и Марии Антуанетты. Ясность, четкость, классичность и симметрия характерны для фасадов. Реконструкция более-менее реалистичная. В интерьерах есть рокайльные мотивы - светлое на светлом, темное на темном. Но все же присутствуют кадуции, арматура - античные элементы, которые вплетаются в ройкальные. В целом интерьер классицистический, но с элементами рококо.

Это не чистый классицизм в подражании античности - *здесь опираются и на барокко.* Но из античности тоже много берут, на нее опираются. еще одна составляющая - бытовая сторона открытия Геркуланума и Помпей - повседневная жизнь античности с ее подробностями и камерными повседневными моментами.

**Ж-Ж Суффло**

Жак-Жермен Суффло. С начала 1730-х до сер 1750-х с небольшими перерывами находится в Риме. Испытывает влияние Палладио и английского палладианства. Протеже маркиза де Мариньи. Принимает участие в сооружении площади Согласия (h.de la Marine).

* Церковь св. Женевьевы-Пантеон. Париж - обет Людовика XV – 1756, реальное начало строительства – 1758. После смерти Суффло (1780) достраивают Ронделе и Бребон, а затем – нач. XIX в. Реставрирует Шальгрен.

Главное его собственное произведение. Отношение к религии в 18 веке сложное - особенно в Италии, где все строится вокруг фигуры папы. Место, на котором расположена церковь, очень значительное. Ранний проект - форма здания необычная, в форме равноконечного креста - по сути, крестово-купольная система. Но в итоге, тело храма сильно удлиняется под латинский крест. Серьезно в итоге изменились боковые фасады по сравнению с первым проектом. Фасады утратили декорацию во время революции и были переделаны позже. Купол напоминает форму ротонды => купол лондонского собора св. Павла.

Металл дешевеет в 18 веке. появление новых технологии подвигли Суффло использовать ***скрытые металлические связи в куполе***. Реально несущим является параболический внутренний купол. Купол Пантеона - самая обозримая точка Парижа. Он важен и как градостроительная точка.

Фасады, выходящие к Пантеону, тоже проектирует Суффло. Особенность неоклассиков - они все стремятся сделать архитектурный ансамбль. В рококо - иначе, они постоянно стремятся отделиться и оградиться.

**Шарль Луи Клериссо**

Большое влияние на него имела античная архитектура. Ученик Ж.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 Сплите, античные пам-ки в Ниме (нач. 1780-х). В 1775 выполнил в Париже отель Гримо де ла Риньер, по мотива Р.Адама (путешествовал вместе с ним в Италии. В 1785-89 г. выполняет проект Капитолия в штате Вирджиния по заказу Т.Джефферсона – американского посла в Париже. Был приглашен в Россию Екатериной II, член российской Академии художеств.

* Отель Гримо де ла Реньер - погиб во время революции. Вообще особняки неоклассицизма очень пострадали во время революции, потому что принадлежали тем, кого отправляли на гильотину в это время. – первый пример архитектурной декорации в **Помпеянском стиле.**

**Николя Леду**

* Ранние декоративные работы: Café Godeau (Militaire) (1762), отель Юзес (1768). – оба здания разрушены. Леду выбирает для декора военную тематику -античную, римскую. Кажется, неоклассицизм. Но! В углу находится зеркало. Чувствуется антиклассическое рокайльное веяние.
* Отель гаймар
* Павильон мадам Дю Барри - напоминает малый Трианон.

После поездки в Англию в середине 70-х его творчество меняется. Он переориентировался с частных домов на общественные постройки. Сильно увлекся английским палладианством.

* План перестройки королевских солеварен - за этим стояли большие деньги. Для Николя Леду этот поселок солеваров становится важным с точки зрения модели мирозданья.
* Сначала все сооружения мыслились как квадрат.
* Во втором проекте - отказ от квадратной схемы, открытый полуциркульный город. Четкое зонирование жилого сектора, пространственного. Есть отсылки идеи барочных площадей. Все, что связано с солеводством отгорожено фасадом. Леду проектирует дома-комунны с жилыми ячейками и общественными зонами - кухнями, канализацией. Церковь там должна была быть, еще дом образования. Все это образовывало полукружие из 5 корпусов. Арк-е Сенан - дом директора и производственные помещения. Дома рабочих более всего напоминают рокайльные постройки - здесь только руст, выделяющий центральные части и высокие кровли. Но в целом постройки носят новаторский характер.
* В третьем проекте он дополняет проект до круга и обносит его утопическими постройками. Создает своего рода дома- утопии. Эта архитектура апеллирует простыми геометрическими формами и создает конструкции, независящие от основных традиционных стилистических типов.
* Проект идеального города Шо
* Театр в Безансоне
* Застава Дю Трон - здесь нет ни одной правильной формы, все Леду создает из собственной фантазии, беря из античности лишь основной принцип. Он берет из античности самые общие идеи и создает утопические вещи
* Застава Монсо - напоминает толос, Темпьетто Браманте. Хотя колонны не имеют соответствия никакому из античных ярусов. Более геометрическая, стерильная архитектура. Готическая руина+пирамида.

**Р-Л Жерарден**

* Парк Эрменовиль - идеальный образ пейзажного парка с кучей аллегорий и ассоциаций. Интерес к готике. Деревушка Марии-антуанетты - там устраивались сельские праздники. Была игра в сельскую жизнь, идеи сениментализма.

Жак Гондуэн

Хирургическая школа. Париж. 1771-74/86.

Дворец Пале-Рояль. Перестроен в 1773-78 гг. под рук-вом П.Кантена д’Иври.

Сад Пале-Ройаль. 1780-е.

**П.Руссо**

* Отель де Сальм - структура идеи особняка взята из римских терм.

**Булле**

* Отель Александер - сохранился, встроенный в современную постройку. Только фасад сохранился. Он вполне себе *палладианский*.
* Проект церкви Мадлен - предлагает увеличенный многократно Пантеон французский.
* Проект перестройки национальной библиотеки
* Кенотаф Ньютона - стерильная по форме, утопическая по идее, революционная по содержанию архитектура - к этому приходит.

# Живопись ½ 17 века

ЛОТАРИНГИЯ: Период не единый. Много разношерстных мастеров, каждый ищет свой путь.

К концу 16 века Лотарингия отпадает от Франции и превращается в отдельную область с очень сильным влиянием контрреформации и Италии.

Она - путь всех завоевателей, поэтому постоянно разрушается и перестраивается.

**Жак Белланж**

Многие его рисунки представляют странные женские фигуры в сложных позах. Пристрастие к необычным, гипертрофированным, экзотичным персонажам - это маньеризм.

* Жизнь Марии - цикл гравюр - здесь можно узнать черты, которые были в его рисунках. Странные позы, прически - попытки экспериментировать с пространством и светом. Пытается в графике передать сияние головы ангела.
* Алтарная картина - Оплакивание - непонятно, для кого написана. Изображение оплакивания с фигурой донаторов. Здесь очень странные типажи сопровождающих. сравнить можно с Ла Туром. Стоящий спиной с факелом - это чистый маньеризм. Смешение старого традиционного и нового, актуального. Очень отражает общество - старое и патриархальное, но ориентированное на Рим и новые течения.

**Жак Калло**

(1592-1635)

Неизвестно, где учился. В Италии с 1611 года (сначала с цыганским табором, но был пойман и возвращен обратно). Сначала обучается в Риме офорту в Антонио Темпесты, а резцовой гравюре у Филиппа Томасена (из Шампани). С 1612 года – во Флоренции в мастерской Джулио Париджи.

Сначала работал в техники резцовой гравюры, в дальнейшем в технике офорта.

*Резцовая гравюра* - высокая профессиональная техника, маэстровая. Техника требует хорошо поставленной набитой руки и блестящего владения ювелирным мастерством. Офорт же в течение всего 16 века рассматривается как техника второстепенная. В 16 веке офорт рассматривался как способ копирования, дешевого тиражирования. И лишь в конце 16 века начинает обретать вид отдельного вида искусства.

Изменение структуры лака очень сильно повлияло на легкость его штриха.

Вырабатывает новые приемы и новый художественный язык. Он работает не в Риме прогрессивном, а во Флоренции. она более консервативна. Во Флоренции маньеризм задерживается.

* Фердинандо I Медичи под стенами африканского города Боне. 1614-20. «История Ф.Медичи».
* Представление перед церковью Санта Кроче. 1616. Альбертина.- барабанщик на первом плане и контраст с задним - это трюки с пространством. Для Калло это возможность увидеть мир в микроскоп и в телескоп. 1615-20. Выполняет 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.
* Каприччио - самая большая серия работ. маленький формат. У Калло формат совершенно разный. Капиччио - по сути дела, городские пейзажи. Но это сценки из жизни, увиденной очень точно и разнообразно. Ассоциация скорее с Брейгелем - не по художественному языку, но по изображённому миру с индивидуальными фигурами. Толпа у Калло не безликая, но разнообразная.
* Ярмарка в Импрунете - огромный формат. ИмпрунетЕ - пригород Флоренции, где традиционно проводилась самая большая ярмарка. Вселенское обозрение - черта скорее Ренессанса, а даже не маньеризма. Изображено более тысячи персонажей, кроме того 65 лошадей, 45 ослов и 137 собак.
* Балли ди Сфессания 1620-22. - цикл, посвященный комедии Даль Арте. Обычно сценка строится по принципу диалога персонажей на переднем плане и группы на заднем. Маски у него разные, смешанные - вопрос, откуда он их видит. Любимым персонажем становится капитан - лихой забияка который много хвастается подвигами, а в реальном бою оказывается плох. Все персонажи находятся в резком движении и диалоге - он воспринимается не только как пластика жеста, но и эмоциональное взаимодействие. Подготовительные рисунки говорят о том, ***что движение для Калло очень важно.***
* Серия «Карлики» 1616 (рис.) 1620-22 (гравюры) - имеет давние корни. Подобные персонажи встречаются в северном искусстве, у Босха. Тема анти-идеала встречается еще в ренессансе.

1621 - умирает покровитель Калло. Ему приходится вернуться в Нанси, где ведется активная перестройка. Город проектировался по регулярной планировке с гипподамовой системой. Там даже подвизался Клод Лоррен. Но ничего из этой застройки не сохранилось - в 18 веке переделан город.

* Карьер в Нанси. 1621.
* Партер в Нанси. 1625. Спб. Эрмитаж.
* «Большие страсти». 1626-28.
* «Малые страсти». Бичевание. Эскиз – Лувр, отд.графики. Если есть большая и малая серии, то малая - обычно для бедных, такая же. У Калло в больших и малых страстях совершенно разные эффекты.
* Нищие - интерес к персонажам со сложной судьбой. У Калло этот интерес выливается в своеобразную трактовку - почти за каждым персонажем можно выстроить линию жизни, личностное гуманное обращение. Нищий в аристократической одежде, старый и со старой собакой. Шляпу надвинул на глаза. Калека -ужасы войны.
* Серия «Дворянство». Ок. 1620-23/25. Дворянин, соскочивший с коня. Дворянин, завернувшийся в плащ.
* Цыгане - к ним было отношение настороженно негативное. Но у Калло этот цикл показывает сострадание к людям, которые живут вне норм общества.

1625-28 - командирован во Фландрию. Делает гравюру из 6 досок на тему Осады Бреды.

* Осада Бреды. 1625-28 - это одна из немногочисленных побед испанцев, почему они ей и гордились. Это еще и карта - ювелирная точность нужна. Это все топографически точно привязано к местности. В этом есть пережиток ренессанса.
* Осада Ла Рошели. 1628-29.

Калло портретирует новые постройки Парижа, построенные в эпоху Генриха IV - таким образом, прославляя его. Но портретирует их довольно странно - вместе с жизнью города в непрезентабельных сценках.

* Новый мост в Париже. 1629. Спб. Эрмитаж.
* Большие бедствия войны - армии все равно, что грабить. Дисциплина достигается радикальными методами - многочисленными казнями. Крестьяне мстят солдатам, превращаясь в таких же бандитов. Последний лист - король награждает победителей. Калло показывает *изнанку войны*, понятную для соотечественников. К этим листам будут обращаться Гойя, Пикассо, художники-романтики.
* Малые бедствия войны - камерный вариант острее - меньше персонажей, мы воспринимаем более остро главную сцену. 7 листов, включая титульный, гравированный А.Боссом после смерти Калло. 11.5 х 5.5 Сюжеты: сражение, грабеж на большой дороге, разграбление монастыря, разграбление деревни, месть крестьян, госпиталь.
* Искушение св. Антония - свобода обращения с человеческой формой и демонической.

КАРАВАДЖИЗМ

**Жорж де Латур**

Реально работы его нам более-менее известны, хотя атрибуция спорная и хронология непонятна - он не датировал произведения. Латур был человеком не очень приятным - сын булочника, выскочка, женился на аристократке. Постоянно судился с соседями и был коллаброционистом. Про картины документы не говорят ничего - мы не знаем, кто был его заказчиком.

История открытия: Был заново открыт в 1915 году Германом Фоссом (на основании 2-х картин из музея Нанта и одной из Ренна). В 1934-35 гг. в Париже в музее Оранжери состоялась выставка «Живописцы реальности в XVII в», которая вернула Латуру славу, которой он пользовался при жизни.

* Рылейщик. Нач. 1630-х. Нант, муз.из.ис-в. 162 х 105. Одна из первых 3 открытых картин Ж.де Латура.
* Драка музыкантов 1625(?) - фигуры сугубо маньеристические. Явные диспропорции. Он видимо соприкасался с маньеризмом. Два героя находятся во взаимодействии, но назвать это действие взаимодействием - довольно трудно. Композиция будто собрана из отдельных независимых фигур. *Ритм* в картинах Латура будет очень важным. Здесь есть изокефалия, но очень четкие акценты и паузы.
* Гадалка - сюжет строится на четком ритме, на рядоположенности фигур. Есть противопоставления типажей. Сюжет не караваджо, а караваджистов.
* Шулер - более сложная композиция - три фигуры сидят вокруг стола. Но сидят они неправильно - фигуры на дальнем плане должны быть меньше. Лицо правого мальчика напоминает лицо Марио Менитти, любимой модели Караваджо - здесь встает вопрос об итальянских истоках - о поездке ничего неизвестно, может, ориентировался на копии. Пристрастие к некоторой типизации. Излюбленный женский **тип луноликой красавицы**. Лица женщин написаны очень условно. Его характерное качество - он сочетает в себе очень условные, иногда иконные, детали с деталями крайне натуралистическими.

Это говорит об отсутствии школы - он не имел систематического понимания живописи. Видимо, он учился на копировании - возможно, скульптуры. Некоторые его формы будут иметь прямые отсылки к скульптуре. У Караваджо было действие, завязка, интрига.

Совершенно деревянные складки рукава. Ненатуральное и неосязаемое тело, но при этом очень натуралистично написаны предметы и детали одежды. Но держит она рюмку совершенно неестественно. Соединение реального и условного - сохранится во всех его работах.

* Игроки в кости - выглядят более живыми, лучше связаны с пространством. Вариант композиции, близкой «Отречению апостола Петра» его же руки.

Основная тема его творчества все же сакральные сюжеты.

* Апостол Фома - его сакральные однофигурные натуралистические работы хочется сравнить с Рибером.
* Читающий Св.Иероним. Лондон. Кор. Кол. Хемптон-Корт. - он не всех святых изображает - есть группа предпочитаемых. Иероним, Магдалина, Франциск - так сказать, народные святые. Отсюда можно примерно вычислить круг его заказчиков - скорее всего, это небольшие монашеские общины или частные лица - для молелен или как вклад в церковь. Заказы скорее всего провинциальной среды. Молебный образ сохраняет определенную дистанцию со зрителем. Хорошо проработан сам мотив читающего человека - лист просвечивает, это абсолютно неестественно для освещения в картине.
* Кающийся Иероним - пишет несколько вариантов. Он зависает в воздухе. Нога деревянная, а тело натуралистичное. Явно списано с маньеристического сюжета.
* Кающаяся Магдалина - их у него 4, каются все одинаково, перед свечой. Тиражирование композиции говорит о коммерческом успехе художника. Рука совершенно деревянная. **а вот лампада передана очень точно**. Он хорошо пишет открытое пламя. Композиция Латура всегда жестко статична и зафиксирована. Сочетание моментального и вечного.
* Иосиф-плотник - тема воспитания богоматери или детства Христа ему тоже близка. Перед Иосифом сложно сказать кто - вроде, не мальчик, хотя должен быть Христос. Статика момента препятствует. Перпендикулярные линии дают статику. Потрясающие детали. Рука, закрывающая огонь - любимейший мотив Латура.
* Воспитание Богоматери, Нью Йорк кол. Фрик- никаких атрибутов сакральности здесь нет - лишь книга, свеча и корзина. Это может быть совершенно обычная жанровая сцена, но состояние внутренней наполненности говорит о сакральности. Детройт – очень похожая фигура Богоматери, но без 2-й женской фигуры. Варианты во Франции – в Дижоне и в Бордо (возм. копии ?). Копия в Лувре.
* Новорожденный - сложно сказать, идет речь о Марии или Христе. Две женщины **одного типажа** и разных возрастов. Она держит свечу и прикрывает ее, младенец становится источником света. Младенец написан очень натуралистично. Женщины - неестественно. Иконная условность всего остального. Это такой иконный вариант караваджизма.
* Иов и его жена. Эпиналь, гор.музей. - сюжет весьма условно атрибуцируется. Свеча абсолютно неестественна, фигура женская - тоже.
* Женщина, давящая блоху - жанровая сцена, но обладает теми же чертами, что и сакральные. Сосредоточенность и отсутствие всякого действия. Спешка здесь не имеет места. Возникает противоестественность происходящего действия - абсолютно жанровая сцена трактуется как сакральная.
* Поклонение пастухов - вопрос о взаимодействии Латура и столичного караваджизма. К Христу наклоняется овечка, которая больше похожа на собачку.
* Св. Себастьян и Св. Ирина, Лувр - пропорции уже куда лучше - видимо, подучился наконец-то. Полная индифферентность ко всему остальному. Обнаружена в 1945 году в ц-ви в Bois-Anzeray (Eure). Почти наверняка картина – та, что была заказана Латуру в конце 1549 года маршалом La Ferté, губернатором Лотарингии.
* Отречение апостола Петра. 1651.

**1610-20 годы** караваджизм в Италии ведущее направление. Французские художники, в основном, находятся в русле влияния академии.

## **Валантен да Булонь**

Типичный представитель караваджистского жанра. Крупнофигурные жанровые сцены, трактиры, концерты и пр. Приземленная жанровая трактовка, характерная и для сакральных сюжетов.

* Отречение апостола Петра 1620 годы. - пластические взаимодействия. Солдаты играют в кости на постаменте с античным рельефом (еще появится не раз). Некое внутреннее ощущение классичности.
* Концерт с античным барельефом. 1622-25. Лувр.

Очень типичный, стандартный, по своим приемам. Везде одинаковый.

Большие размеры, крупные фигуры, караваджистский фрагментарный свет. В более поздние годы проявляются какие-то тенденции классицизма.

* Мученичество св. Процесс и Мартиниана 1629 – алтарная картина для Собора св. Петра. Парную к ней композицию будет исполнять Пуссен.

Работал в Риме. Типичный римский вариант караваджизма.

## **Клод Виньон**

Тоже караваджист. Стр.51

## **Любен Боген**

Его мастерская выполняла натюрморты. Интересно, что Франция не имела свою натюрмортную традицию. Больше натурализм – Испания + Голландия, нежели Италия. Испания – статичная четкая форма. Тарелки с вафлями – от Голландии, приближена к зрителю, внесение динамики. Ничего особо оригинального.

* Нат-т с бутылью. 1630-е. Лувр.

Расцвет французского натюрморта только в 18 веке.

## **Луи, Антуан и Матье Ленен**

Братья. Из восточной провинции. ок. 1630-32. Луи и Антуан умирают от чумы в середины века. Матье – работает. Влияние фламандцев (мастерская Рубенса) читается.

* Аллегория победы – барочная аллегория.

40е гг – наиболее интересный период их работы. Мало известно, но много написано (в том числе и художественный роман). Где учились неизвестно, по одной версии у отца-витражиста, либо у голландского мастера – голландское влияние довольно сильное.

Интересует разделение ролей – невозможно понять кто что писал. Почти всегда датировали картины, но подписывали только фамилией.

* Семейный портрет в интерьере 1647 – некоторые явно портретные, но сидящие люди – это просто фигуры-типы, образцы, повторяются еще ни раз. Сочетаются очень странно, если мальчик встанет окажется выше мужчины, то же с сидящей женщины. Есть постоянные детали интерьера – камин и каминная полка. Она изображается неправильно в перспективе. 1647 год, конец их творческое биографии, так как в 1648 умирают двое старших братьев.
* Акадения или собрание любителей 1640 – вообще нет никаких проблем с перспективо и с построением.
* Музыкальное собрание 1642 год – позже, и больше проблем, но явно меньше. Чем в Семейном портрете.

Антуан – портреты, Луи – композиция, Матьен – ученик, академист. = версия распределения ролей, не всегда укладывается в хронологию.

* Курильщики – свеча, которая отбрасывает свет на ночную сцену = караваджизм. Статика, застылость, позируют.
* Кузница – наряду с караваджистским жанром, это рабочие интерьеры или крестьяне перед столом за трапезой. Фигуры позируют. Интерес к необычному (караваджист.) освещению, бликами свет падает на лица – но довольно странно, не последовательное караваджистское освещение.
* Возвращение с крестин 1642 – в одном и том же интерьере изображаются разные группы персонажей – крестьяне в интерьере, жанр. Довольно странное расположение. Мужчина напрямую обращается к зрителю, фланкируется двумя женщинами – молодой и старой и двумя детьми. Реального действия нет, изокефалия. Трапеза – как правильно только хлеб и вино = символические подтекст.

Версия: заказчиками картины братьев занимались церковные братства или светские объединения – спонсоров благотворительных учреждений. Картины с жизнью народа – необходимость напомнить о благодеяниях, морализаторский подтекст. Невозможно эти картины трактовать как реальную сцену.

Сочетание разного по освещённости пространства.

* Посещение бабушки – животные такие же статичные. Почти изокефальная композиция. Плохо соблюдена перспектива. Такое ощущение, что дом – картон, со всех сторон падает свет. Стремление создать сложную световую среду – совершенно нереалистично.
* Семейство крестьян в интерьере – типовые фигура (мальчик с флейтой), собачка и так далее. Пустая посуда на переднем плане. Идея напоминания о необходимости благотворительности. Довольно сложная световая среда – помимо скользящего света по переднему плану, огонь в очаге. Дети у очага – другое пространство, намного дальше, чем должно быть = самостоятельное значение света.
* Повозка – 1642. Картина как бы на пленэре, большая группа сцен в пейзаже. Эволюция отношения к свету, которая проявлялась в интерьерах. Здесь пейзаж написан отдельно, а *фигуры отдельно без всякой связи с пейзажем*. Дети на телеге не могут присутствовать, так как телега должна опрокинуться, они просто зависают в воздухе. Снова мальчик, играющий на флейте. Фигуры освещены более контрастно, чем пейзаж.
* Семейство молочницы – ок. 1641. ГЭ. Лица уже встречали, типажи, даже висящий на плече бидон уже видели. Все это помещается в странный пейзаж: совсем неясно, где все находится. Кажется, что ослик может рухнуть в пропасть. Передний и задний план соединены искусственно. Но задний план – натурален, можно определить реальное место. = эскизы, которые искусственно соединены в пейзаже.
* Отдых всадника – девушка с кувшином (античненько), бессюжетно, не можем увидеть фабулы.
* Крестьяне перед фасадом дома – фигура на переднем плане в искусственном свете. Стена дома и фигуры там – совсем другие, легкие светлые пятна без черных теней, естественный свет – почти импрессионизм. Граница понимания пленэра как особой световой среды. Мы не можем сказать кому конкретно из братьев свойственно это.

**Антуан и Луи – основатели второй французской академии,** 1648 год, незадолго до смерти.

АКАДЕМИЗМ

Почти все художники начинают с караваджизма.

## **Симон Вуэ**

В юности был лидером французского караваджизма. Попал в Италию по пути в Константинополь, не доехал до туда. Оседает в Венеции, перебирается в Рим, примыкает к крылу франц. караваджистов.

* Автопортрет 1615
* Гадалка 1617 – копируя технику Караваджо, быстро меняется.

Подвизается в жанре алтарных композиций.

* Тайная вечеря из Лорето – пятки на переднем плане – единственное, что выдает следы Караваджо. Все остальное – очень четко и хорошо выстроено композиционно. Теплый и насыщенный колорит Бельведерский торс – апостол спиной. Академ. нотки.

1624 – глава римской академии св. Луки (основное проф. Объединение римских художников – скорее традиция средневекового братства, чем Академия французская).

**Академизм + караваджизм.**

На него обращает внимание Ришелье (не любил, когда французы заграницей получают известность). Предлагает ему пост главного придворного художника.

* Время, побеждаемое красотой, Любовью и Надеждой 1627 – лица аллегорий очень натуралистичны, связь с Карраччи, и Пьетро де картона

Во Франции в это время Рубенс

Приехав во Францию, возглавил большую мастерскую, с которой выполняет крупные заказы. Росписи королевский резиденций. Проблема в том, что живопись на местах во Франции не уцелела.

* Сретение 1640 года[[9]](#footnote-9) – идеально выстроенная треугольная композиция, прекрасный рисовальщик. Достаточно тонкий колорит. Локальный и декоративный, но знакомство с Венецией не прошло даром. Строит цветовую гамму на сочетании перехода тонов. Очень красивое сочетание цветов. Чувство цвета французам не очень свойственно.
* Аллегория Богатства 1640 гг.
* Аполлон и музы – откровенная цитата Парнаса Рафаэля, колорит Тициана. Правильная академическая живопись. От Микеланджело меньше всего. Изысканная декоративность Корреджо.

Работает в техники шпалеры – более традиционной для Франции, чем масло. Тенденция развития шпалеры – сближение с монументальной живописи, утрачивание *соответственно языка шпалеры.*

* Дочь Иефая – шпалера по картону Вуэ. Ренессансная традиция.

Помимо всего прочего он **учитель целого поколения**. Но ученики не были ему благодарны, его не любят во Франции. Самолюбивый, заносчивый, жадный. Поэтому создание *Академии 1648 года* (скорее больше существует на бумаге, чем реально) – своеобразный бунт учеников против диктатуры Симона Вуэ. Как некая альтернатива.

*Две волны академизма:*

1. Вуэ

2. Его ученики.

## **Филипп де Шампень**

Фламандец, Родился в Брюсселе, не принадлежал к мастерской Рубенса и обучался у художника-пейзажиста. В 1621 году приезжает в Париж (до Рима так и не добрался!), и одно время пользуется покровительством ген Лальмана вместе с Пуссеном. С 1629 года – личный художник Ришелье (которого портретировал 11 раз). С 1648 года попадает под влияние янсенистов. В конце жизни отказывается от занятий живописью.

Очень много работает в *алтарной живописи, мастер шпалеры* . Крупный портретист

* Портрет Ришелье 1639 – традиции Ван Дейка и мастерской Рубенса + своя портретная традиция Франции. Самостоятельная, весьма яркая фигура как портретист. Несколько разных портретов Ришелье. Ван Дейковская линия узнается очень хорошо. Умеренная класс. барочная линия – насыщенный колорит, занавес, драпировки. Но это не бурная экспрессия Рубенса или Бернини = ***умеренный вариант барокко***. Ему присущ алый холодный цвет, который отличает и Ван Дейка. Светло-красный, переходящий в белый.
* Портрет Ришелье в 3х проекциях – для скульптурного портрета ок. 1640 года. (Берннини делал портрет НЕ по эскизам Шампеня). Большая доля идеализации, Ришелье умирает уже в 1642. Почти не видим морщин, глубокий вхзгляд, хорошо проработанная линейная форма. Заглаживает индивидуальность (что свойственно и Ван Дейку)

Портретирует нобилитет Парижа

* Портрет Омера Талона 1649 – и барочное начало, снова, и сдержанность, внутренняя статика – класс. линия.
* Портрет неизвестного 1650 год, Лувр – камерные портреты, которые прямо продолжают линию развития 16 века, которые в свою очередь перенимают 15 век. Новое – контропостный сложный ракурс, рука, лежащая на парапете (мотив давний), появляется ракурс.
* Ex-voto. 1662. Лувр. (П-т Кат.-Агнес Арно и Сюзанны де Шампень). – его дочь и проповедница. 1662. Монахини. Двойной портрет. Текст на стене – вотивный посвятительный портрет, своего рода. Довольно сложная диагональная композиция. Сложный колорит. Очень сухая и серая работа, почти монохромная, гризайлевая. Кроме красного теплых тонов нет.

Строгость и скованность – академизм во Франции есть, но он развивается в более класс. умеренном ключе. ***Без барочных крайностей, натурализма и динамизма.***

## **Эсташ Лезбер**

Поколение учеников Вуэ. Самый талантливый из них, после ухода от Вуэ, становится местным лидером второй академии (официально – Пуссен, но он в Италии).

* Введение Богородицы во храм 1641 – более декоративный, менее жизненный чем Вуэ.
* Житие св. Бруно – 4 картины, картины должны были располагаться по периметру клуатра монастыря, арочный формат. Холодновато, светло голубой колорит. (по колориту похоже на фрески Фра Анджелико монастыря Сан Марко). Очень холодная атмосфера. Трудно назвать барокко, скорее классиицизм.

Прославился как мастер декоративной композиции.

* Росписи отеля Ламбера де Ториньи 1646-47 История Амура – в декоративной живописи такой же как и в религиозной. Декоративно и холодно.

## **Лоран де ла Ир**

Самостоятельный мастер. Никогда не был в Италии. Учился на примерах французской живописи 16 века. Более живой человеческий мастер академизма. Галерея Франциска 1 в Фонтебло => классическая живопись, начинает восприниматься именно так.

* Жертвоприношение Авраама – ориентируется, все же на Караваджо.

Испытывает очень большое влияние Пуссена. Избегает излишней экпрессии, стремится придать этическую подоснову.

* Иов отказывается от имущества – морализирующая линия единственное, что отличает это от барокко. Пуссен очень тщательно выбирает сюжеты, например, Метомарфозы. Это сюжет в духе Пуссена, хотя и Ветхий завет. Идея стоической бедности. Голова Иова – голова философа античного. Уже почти чистый классицизма.
* Дианы и нимфы в пейзаже – идиллистические композиции.

# Живопись второй половины 17 века

## **Николя Пуссен**

И караваджизму и академизму свойствен отказ от крайностей, определенный тип построения композиции, опирающий на античный рельеф. Пластический язык, достигающийся не колоритом. Почти все к цвету равнодушны. Пренебрежение светом и цветом = объясняет появление живописи Пуссена.

Родился в 1594 году близ Лез Андели в Нормандии, в семье дворянина, получил хорошее образование в иезуитской школе. Но мало знаем о его художественном образовании. Маловероятно, что учился живописи в родной провинциальной среде. Возможно, первые уроки живописи (Золотов!) получил у Quentin Varin – мелкого маньериста, расписывавшего церковь в Анделисемье.

Написал 7 изображений апостолов для своей иезуитской школы – не сохранились. Почти не знаем ничего о его живописи до поездки в Рим. Неуспешно пытался делать дворянскую придворную карьеру. Поступает слугой к некому дворянину в Пуату. Дважды пытался доехать до Италии. **1624 год** – ему удается, благодаря поэту Марино, достичь Рима. Знаем, что копировал фрески Приматиччо, штудировал ренессансную и маньеристическую живопись в Фонтенбло.

* 14 рисунков из Виндзора – атрибутировано Пуссену. Мифологические сцены, битвы. Начаты до переезда в Италию, закончены как раз по приезде. «Полифем, Асид и Галатея» - метаморфозы. В каком-то смысле заимствует линейность от школы Фонтенбло, но более экспрессивно. Не очень хорошо владеет рисунком. Старается строить устойчивую композицию. Не барочное начало, оно скорее в сцене битв.
* Битва израильтян с амореями ГМИИ – начало 1620 года. В молодые годы не очень хорошо с перспективой. Маньеризм, караваджизм (темный колорит, резкие контрасты, дробная светотень, драматизация композиции) = влияние на него в Италии, источники. Плохо выстроенное согласование фигур, они написаны отдельно и наложены друг на друга = застылая формула. Это характерно для всех французских непроф. художников. Связь с античными барельефами.
* Битва израильтян с амалькитянами ГЭ
* Вакханалия. Сер. 1620-х. Мадрид. Прадо.
* Вакханалия путти 1626– одна из главных тем. Не просто изображение процессии, идея буйства природных сил (античная тема). Тема некой жизненной силы.
* Детство Бахуса (Малая Вакханалия) – небольшие малофигурные композиции, одна из подтем Вакханалий Пуссена. Более спокойно и гармоничная. Спящая обнаженная женская фигура (Античная статуя «Спящая Ариадна (Клеопатра)»). Традиция Джоржоне, Тициана – типаж вакханки на переднем плане. Сочная красная драпировка – Тициан. Спящая фигура – статика. Задняя группа – спокойный круг. Кольцевая композиция. Вписано в геометрию, пустынный пейзаж. Совсем не рубенсовская вакханалия.
* Вакханалия с гитаристкой 1627-28[[10]](#footnote-10) – все на фоне пустынного пейзажа, повисает в воздухе. Изокефалия, развороты.

В Вакханалии меньше динамики, экспрессии.

Тема Метаморфоз. Художник думающий. ***Всегда продумывает композиции с точки зрения смысла и содержания.*** Трактата не писал, но есть переписка с интеллектуалами. Много высказывается об искусстве. Много почитателей в Риме, например, Беллори (часто приписывает Пуссену свои собственные мысли).

Делит сюжеты на вакхические и героические.

Вакхические: вакханалия и метаморфозы. Стихийное природное начало. Единство жизни и смерти. Вечная природная тема, закон природы.

20-30 годы много сюжетов на тему Аполлона и Дафны, Аполлон и Мидас. Морализаторский сюжет тоже есть

* Аполлон и Дафна 1625 – также как в вакханалиях, динамика выглядит очень строго организованной, выверенной. Дафна действительно на наших глазах превращается в дерево. Но здесь действия, момент, как у Бернини, нет. Все вписывается в пирамидальную композицию. Более караваджистский свет, чем будет позже.
* Аполлон и Мидас – просит Аполлона освободить его от дара. Мотивы вакханалии (спящая вакханка, Силен, играющие путти). Ощущение остановленного движения, а не момента, как у Бернини. Аполлон – Аполлон Бельведерский. Уравновешенная законченная композиция, Фигура, купающегося в реке – следующий момент события, когда Аполлон приказал Мидасу омыться в реке, чтобы смыть проклятие. В отдельных фигурах движения много, в реальность, полном – нет.

Помимо академизма, учится непосредственно у Ренессанса (Рафаэль, Микеланджело интересует мало, Тициан – на короткий срок), Колорит со временем становится более однообразным.

Пуссен не любит нарушать границу между пространством живописи и зрителя – не барокко.

Пуссеновский колорит – **красный, желтый, синий.** Три цвета дают статику.

* Парнас. Ок. 1530. Мадрид. Прадо.
* Вдохновение поэта. 1629-30. Лувр.
* Избиение младенцев
* Успение – зависла в воздухе по центру, никуда дальше не двинется. Рама в раме – облака, саркофаг, колонны. Идеальная абстрактная сцена, зритель никак не вовлекается в это действие.
* Мученичество св. Эразма – алтарная композиция для собора св. Петра. Академизм (комп. построение на диагоналях) + караваджизм (мученичество в откровенном натурализме). Диагоналей много, но они все друг друга замыкают. Все остается в пределах изображения. Колонны на дальнем плане, стоящая фигура – вторая рама. Изобилие фигур, но жестко скомпоновано и идеализировано. Нет активного акцента, только красный и синий = выверенная композиция цвета. Рациональность барокко. Парное к «Мученичеству Св.Процедия и Св.Мартиниана» Валантена
* Явление Богоматери св. Иакову в Сарагосе
* Чума в Ашдоде 1630-31 – одна из первых больших «программных» картин. Редко обращается к библейским сюжетам. Тема человеческих пороков, слабости, наказания. Дальний план – почти копия трактата Витрувия?, фрагмент, посвященный 3м видам сцен, комическая сцена – городские кулисы, портик, много классической архитектуры, образ античности вообще – героическое прошлое человечества. Прямая центральная перспектива. Двое, несущие умирающего – будет повторяться. Умирающая женщина и ребенок, склонившийся мужчина на первом плане семья мужчина и женщина с детьми. Несколько групп, каждая отдельно построена, ясно и внятно выражает движение. Выражение одно конкретной эмоции в каждой группе. Зритель сразу должен однозначно трактовать состояние героя, исходя из движения.
* Танкред и Эрминия[[11]](#footnote-11) – ГЭ, к.1620-30гг. Литературная тема с подтекстом. Момент душевного перерождения, лучшие чувства возобладали над агрессией. Построение со всеми канонами Пуссена – треугольник (три фигуры) или круг, внутренние границы (лошади), колорит: синий, красный, желтый. Четкое равновесие теплого и холодного. Темный фон и контрасты – рудимент караваджизма в его системе в 20 годы.
* Ринальдо и Армида ГМИИ – кон. 20 годов (по Золотову, есть другие версии). Снова треугольник, тема заблуждения. Есть более ранний вариант – более барочный, ок. 1626 года (более контрастная, караваджисткая).
* Смерть Германика – ок. 1627-28, ***влияние на будущий неоклассицизм***. Сюжет очень показательный. Историческая тема из римской истории (Германик несправедливо обвинен в измене, добровольно исполняет приказ императора, принимает яд и умирает). Как фриз на переднем плане. Граница – синее полотно. Граница от зрителя соблюдается очень точно. Центральная фигура – клянущийся солдат (клятва от своих воинов верности императору). Семья Германика – возвращает движение обратно. В центральной фигуре эти два движения сходятся. Четкий ритм фигур. Ритм копий продуман. Ясность, четкость, то, что присуще класс. архитектуре.
* Великодушие Сципиона. 2-я треть 17 века. ГМИИ им.Пушкина. - своего рода разворот композиции смерти Германики. Также четко, ритмично, ясно. Просцениум как будто, средний план, по 4 фигуре в каждой группе. В каждой группе есть моральный импульс.
* Эхо и Нарцисс – очень натуралистично по-караваджистки трактовано мертвое тело.
* Селена и Эндимион – экспрессивное движение колесницы в глубине.
* «Большие вакханалии»:

- Триумф Флоры, Лувр[[12]](#footnote-12) – к. 20-н.30 годов. Прямо цитируются ренессансные прототипы (Пуссен очень хороша знает раннее искусство), Колесница Флоры сопровождаются странными персонажами – Аякс (в доспехах), нимфа (превратилась в крокус), Венера с Амуром, Адонис (из его крови вырастает цветок) – ее сопровождают мертвые персонажи, превратившиеся в цветы. Колесницы движется справа-налево, по медленной линии. Две лежащие фигуры – созерцают, зрители.

- Царство Флоры - те же персонажи, Аякс, Нарисс. Колесница Аполлона – новая тема, часто присутствует у Пуссена в 30 годы. Людовик XIV еще не родился, но идея организованной природы уже есть. Идея равновесия жизни и смерти, мировой порядок.

* «Маленькие вакханалии» 30 гг, маленькие, камерные:

- Венера, фавн и путти

- Вакханалия – стеклянный шар, тема ванитас. 1630-31. Вакханалия абсолютно обратная Рубенсу. Скорее не дионисийское, а аполлоновское.

* Вакханалия со статуей Пана – в 30 годы Пуссен обращает на себя внимание Ришелье. Одна их первых работ Пуссена, которая попала в коллекцию Ришелье. По заказу кардинала Ришелье для декорации замка в Орлеане. Инспирировано Тицианом и фресками на вилле Альдобрандини в Риме.

В 30 годы помимо таких отдельных тем героических и вакхических, ***Пуссена занимает проблема построение сцен.***

* Золотой телец. Ок. 1634. Лондон. Национальная галерея. - группа танцующих на переднем плане. Каждая фигура зависает в воздухе в единственно возможной позе.
* Похищение Сабинянок. Ок. 1636. Нью-Йорк. Метрополитен музей. – два варианта, из Лувра и Метрополитена. Не узкий просцениум, а глубокая сцена. Выверенная точность фигур. Два направления движения = пирамида. Движения много и фигур много, движение групп взаимно компенсировано. Этот урок учили многие художники, в том числе и Брюллов. Есть действие, но нет хаоса.
* Разрушение Иерусалимского храма. Ок.1637. Вена. Kunsthistorische Museum.
* Аркадские пастухи – 1638-40. «И я в Аркадии», жизнь и смерть. Тот же самый вариант идеальной композиции Пуссена. Квадрат вписан в спокойный прямоугольник фона, посредине линий горизонта и вертикальная, открытая, ось. Три пастуха и женская фигура – дискуссия о том, кто она. Сюжет не предполагает ее наличие. Может быть, персонификация Смерти. Кладет руку на плечо пастуха, он смотрит на нее с ужасом. Но более справедливая интерпретация – муза, увидим ее же в этом образе на другом портрете.

Ришелье заказывает ему цикл из 4 картин для своего замка, 1636 году, на тему Триумфа античных богов.

* Триумф Пана, Триумф Нептуна и Амфитриты (кусками заимствует мотивы из Рафаэля, все организовано опять же), Триумфы Аполлона и триумф Вакха (?).
* Геркулес обучающийся игре на кифаре – заполнено длинное бесполезное пространство. Для большой галереи Лувра.
* Время, спасающее истину от происков зависти и раздора - заказана Ришелье для декорации плафона Большого Кабинета в Пале де кардинал (с 1642 – Пале Ройяль).
* Чудо св. Франциска Ксаверия.
* Тайная вечеря - Христа и апостолов он писал, а архитектуру Симон Буэ

**40е гг переломный момент.**

Пытается найти другое, иное - обращение к Христианству. В 30е были практически только мифологические темы, а здесь начались библейские - 7 таинств.

* «Семь Таинств» цикл – для Поля Фреара де Шателу.
* Тайная вечеря -пишет сначала обнаженными, интересны как скульптура.
* Вознесение Марии. Лувр.- прям аппликация. Прототип Аннибале Карраччи.
* Вознесение ап Павла.

40-50гг это драматизм, конфликт противопоставление светлого и темного.

* Автопортрет. Раньше не писал портретов. 2 автопортрета.

Пейзаж у Пуссена

В 40е годы появляется пейзаж как своеобразный выстроенные мир. Имеется стаффаж и сюжет. Всегда кулисное построение пространства. Равновесие основных природных стихий. Архитектурные мотивы всегда – могут иметь аналогии с реальностью, но не изображение конкретного пейзажа. Равновесие стихий. Неподвижная гладь воды

* Пейзаж с пастухами – спокойствие. Неподвижность. Постоянство времени, размышление об идеальной гармонии природы.
* Пейзаж с Орфеем – почему считается, что это Орфей? Потому что фигура девушки в центре напомнило Эвридику в момент укуса змии.
* Пейзаж с полифемом ГЭ – заставляет вспомнить метаморфозы, хотя сюжета мет. не видим, видим идею = слияние человека и природы.
* 4 картины из серии Времен года – отражение времен года, суток, разных стадий жизни человечества. От сотворения Евы до момента Всемирного потопа. Можем увидеть параллель с Микеланджело - тема Сикстинского потолка. Идеальное состояние первозданности. Утро, весна– Адам и Ева в раю (прямая цитата творца). Реально колорит соответствует правдивому состоянию природы в конкретное время суток и года. Лето – Руфь и Вооз – статичная, доминирует горизонтальное движение. Осень – сбор плодов в Земле Обетованной – тонкий, прохладный колорит, что не было свойственно Пуссену в ранние годы. Зима – потоп, изображает момент бурного катаклизма, что ему не свойственно. Вспоминаются рисунки Леонардо в конце жизни. ***Гармония разрушается***. Она невозможна. Тема потом – у Леонардо и позднего Лоррена, и у позднего Пуссена популярно.
* Аполлон и Дафна 1664 – самая последняя работа. Незакончена. Фигуры справа практически сливаются с зеленью – разрушение природы.

## **Клод Лоррен**

Родился в крестьянской семье. По неподтвержденным данным первые уроки получил у брата – гравера. В 1613-14 г. отправляется в Италию, где нанимается в дом Агостино Тасси учеником повара (согласно легенде изобрел пирожное мильфей). Учился в Риме у Агостино Тасси, затем в Неаполе у Готфрида Валса (1617-21). В начале 20-х годов путешествует по Италии, на короткий срок (ок.1625-27) возвращается в Лотарингию, затем уезжает в Рим.

Система Пуссена четко продумана и просчитана. У Лоррена не так гармонично.

*30 гг – лучший период*. Достигает идеального равновесия. Затем эта система разлагается, рассыпается на составляющие. Только начинает свою карьеру, когда Пуссен на пике слава. Работает на разных путешественников. Пейзаж в Италии – туристический жанр.

*40-е гг –* поиск более напряженного сложного драматичного решения. Но это в любом случае система, основанная на рациональности. Но больше такого абсолютного классициста, как Пуссен, не будет в 17 веке.

В период ученичества испытывает много влияний. ***Караваджисткие мотивы в пейзажах есть***. Влияние голландцев – «Мельница», не характерные для Италии мотивы.

* Мельница. Ок. 1631. Бостон.
* Пейзаж с нахождением Моисея. 1639-39
* Серия морских портов
* Форум Романум (campo veccio). 1636. Лувр. – один из немногих реальных пейзажей. Возможно, был сделан по какой-то гравюре, потому что с этой точки форум изображали очень часто.
* Пейзаж с прибытием в Остию Св.Паолы. 1639-40. Прадо.Мадрид.
* Отплытие Св. Урсулы. 1641. Лондон. Национальная галерея.
* Пейзаж с торговцами. Ок. 1630. Вашингтон. Нац.галерея

Французский классицизм зарождается в Италии, французскими мастерами. Косвенное влияние Калло во время поездки во Францию.

Начинает вырабатывать свой собственный худ. язык. И похож, и непохож на Пуссена. Это тоже идеальный пейзаж, придуманный и продуманный, рационально выверен. Стаффаж всегда есть, пишут в зрелых работах другие художники.

Общие наброски + рисунки отдельных мотивов, из которых потом компонует пейзажи. Ему совершенно неважно в какой реальной ситуации античный мотив существует, просто декоративный прием.

Отношение к цвету – у Пуссена нейтральное, у Лоррена можем встретить разные. И ночные пейзажи, и контрастное освещение. Некоторые редкие эффекты, оптические иллюзии, например, во влажном воздухе (два солнца и прочее). За это Лоррена любят романтики. Миф о пленэризме Лоррена, но, конечно, это невозможно. Все картины сочиненные и сделаны в мастерской =>эффект ложного солнечного диска.

Работает практически до самой смерти. Он эволюционирует в определенные десятилетия. Какой-то момент более караваджисткий, какой-то более классический. Но в целом, система, которая сформировалась к середине 30 годов – меняется потом мало. Только в выборе определенным мотивов, оттенков. Только в поздние 70-80 годы – более драматизированное освещение, холодные зимние пейзажи. Раньше – солнечно-летние пейзажи.

Где-то в 40 годы авторы стаффажа Лоррена могли повторять фигуры Пуссена: Поклонение Золотому тельцу. 1653. Карлсруэ. – группа с танцующими = прямая цитата из Поклонения Золотому тельцу Пуссена.

* Пейзаж с похищением Европы – 4 версии, в ГМИИ самая драматическая по колориту. Этот драматизм связывают с караваджизмом.
* Четыре времени суток/года 60-70гг – связываются с 4 времени суток Пуссена, но отличие в то, что у Пуссена – сразу подразумевалась как серия, а цикл Лоррена пишется с большим промежутком, сначала две, потом еще две.

-Отдых на пути в Египет (полдень). 1661. Эрмитаж. – спокойствие.

-Вечер: Товий и Ангел. Эрмитаж. 1663. – теплый солнечный закат.

-Утро: Пейзаж с Иаковом, Лией и Рахилью. 1666. Эрмитаж. – идея завершенного цикла очевидно, навеяна циклом Пуссена. По колориту эта картина больше всего напоминает колорит Пуссена (Сбор плодов в Земле обетованной).

-Пейзаж с Иаковом, борющимся с ангелом (ночь). Эрмитаж. 1672 Самый драматичный из всех, темный.

В конце жизни обращается к теме потопа – хаос, разрушение гармони. Сгущаются краски, драматические, сумрачные тона, голубовато-сиреневые тона. Стаффажные сюжеты тоже становится более драматическими

* Нума Помпилий и нимфа Эгерия. 1669. Неаполь. Нац.галерея Каподимонте. – философское размышление
* Пейзаж с Асканием и Сильвией. 1682. Оксфорд. Эшмолен Музей. – последняя работа.

У Пуссена эмоциональность пейзажа – вторичность, у Лоррена – всегда будет, важно. Она есть в цвете, свете, состояниях. Просто в какой-то момент он больше акцентирует ее.

* Система Лоррена и системы Пуссена очень похожи. В этой природе нет ничего случайного, но стихийность в Лоррена присутствует больше, чем у Пуссена. Движение и тревога: может быть холодного или жарко, туман, движение стихий присутствует, НО универсальный характер. Это все мало зависит от человеческой природы. Но все же во главе – идеальные, рациональные принципы.

АКАДЕМИЯ

## **Шарль Лебрен**

Ученик Симона Вуэ.

* Мученичество Иоанна Евангелиста у латинских ворот 1641-43.

Знает и понимает Пуссена, хотя он не абсолютный авторитет для него. По возвращении во Францию на короткий период останавливается в Лионе, затем (1646) переезжает в Париж, где благодаря протекции Сегье получает титул peintre et valet de chambre du roy. В 1648 году вошел в число отцов-основателей Академии.

* Мученичество Св. Андрея 1645-47 Нотр-Дам, Париж – в отличии от Пуссена более открытая композиция -> барочная линия.
* Моисей, источающий воду из скалы 1648-50 – долгое время считалась одной из картин 2го цикла истории Моисея работы Пуссена. Только документы подтвердили авторство Лебрена.
* Галерея Геракл – 1646-50 – отель Ламбер. Под воздействуем галереи Геракла Пуссена. Было мнение, что гризайль. Но живопись это полихромная. Связь с итальянской барочной живописью
* Салон Геракла. Во ле Виконт – 1659-61. «Апофеоз Геракла». Живопись довольно теплая и тонкая (слайды в интернете искажают колорит). Лебрен не относится к цвету как к нейтральному элементу. Мимо зрителя, почти изокифальная. Определенная упорядоченность движения, но не статика. Появляется рама. Декоратор: синтез барочной и пуссеновской традиции.
* «Комната муз» Во ле Виконт

- Сидящая муза (Талия) – рисунок, умение строить форму и линейно организовывать композицию.

Рисунков Лебрена дошло несколько тысяч. Может имитировать разные материалы. Понимаем, что имитация – ощущение рациональности и упорядоченности есть.

- Триумф истины- композиция Пуссена

- Спальня короля – «Время, освобождающую истину» - плафон, Реставрация ампирная. Более легкое и тонкое. Чем-то напоминает будущую рокайльную двуцветку.

- Сон Эндимиона

Наследует классические традиции, традиции Пуссена вносит живописность. Пуссен мыслит скорее скульптурными категориями. Получается более классично. Во ле Виконт – самый классицизирующий памятник Лебрена, здесь он работает самостоятельно, в последующих памятниках он – руководитель и организатор.

- рисунок Дворец солнца – плафон. Язык аполлоновской мифологии Короля-солнца.

* Галерея Аполлона в Лувре – аполлоновская символика. «Морфей», «Триумф Нептуна и Амфитриты».
* Эскиз для шпалер «Охота Мелеагра» - шпалера фактически приравнивается к масленой живописи по своим худ. качествам. Можно узнать Пуссена «Смерть Германика». Изокефальная композиция, ритм. Только более экспрессивное, демонстративное движение тела Мелеагра.
* Портрет канцлера Сегье 1655-61 - выполнен по гравюре, которая была частью серии гравюр в честь торжественного въезда короля. Портрет точный, но личность канцлера не важна, только символика короля, королевский блеск и так далее. Построен по законам классического рельефа, шествие четко организовано. Цветов немного, но много оттенков. Золотой + синий = геральдические цвета.
* Эскиз шпалеры «Великодушие Александра» - цикл Александра Македонского. Эскизы - это почти самостоятельные произведения. Античная аллегория монарха. Масштаб огромный – для шпалер просто нет стены. Огромные композиции. Масштаб замыслов растет, достигает колоссальных. Всегда работает маслом. Можем узнать Рубенса – по масштабу и характеру композиции (много аллегорических фигур),восходящая диагональ. Фигур много, но хаоса нет. Правда у Лебрена диагональ останавливается обратным движением.

Спустя 50 лет они заметили Рубенса! Рубенсизм можем констатировать как факт.

* Битва при Гранике 1669г – тонкий колорист. Только мягкая нежность Корреджо ему не свойственна. Много эскизов Битве при Гранике. Творческий метод остается скульптурным, линейно-пластическим. В этом – пуссеновское начало.
* Зеркальная галерея, Версаль - работ Лебрена почти нет, интерьеры часто переписывались, реставрировались. Масло – не пригодно для монументальной живописи. Ему приходится контролировать работу, от этого не работает сам, падает качества исполнения.

Отстраняют от руководства Академии – 80е гг. Фактически задуманная им идея галереи завершается мастерской.

Прославления личность короля и его деяний в первый 19 лет правления. Не аллегория, не религиозная, а историческая тематика. Сюжеты идут не по хронологии, а по символике и значимости истории короля. Большие картины окружаются малыми медальонами. Структура росписи довольно сложная. Рамы. Барочные декоративный язык, но рамы ограждают живопись.

Лебрен тонко варьирует тектоническими приемами. Композиции опираются на карнизы.

- Завоевание Франш-Конте 1674- есть эскиз и картина, выполненная учениками. Отличаются. Ученики создаются композицию претдстояния, убирают динамическое движение и пр. Усиление статики. Композиции Лебрена более динамичные, барочные.

- Взятие Гента 1678 – Людовик уже не просто под покровительством Аполлона, а сам Аполлон. Почти утеряна барочная динамика, образные качества уже другие, не барочные. Стиль Лебрена очень сложно характеризовать. Это не возврат к барокко Пьетро де Картона, а это скорее синтез, но неустойчивый. Усиливается то одно то другое. Репрезентативное, статическое начало усиливается.

* Зал Мира, Версаль – живопись. Аллегория Милосердия, аллегорические композиции с участием олимпийских богов. Идея претдстояния. Демонстрация королевского величия. Классицизированное барокко.

Вырабатывает систему, в которой каждому типу характера соответствует определенное животное = ***General Expression***(1670). Его лекции 1668-70 г. Expression des passions, были изданы в 1698 г. (после его смерти) в виде академического учебника: *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* (1698),

* Воздвижение Креста - Вольная копия с Рубенса. В Ренне – Снятие со Креста. 1689.

В Академии развивается дискуссия между пуссенистами и рубенсистами – пластика и колорит. Сам Лебрен не вступал в дискуссию, но все его ученики – к Рубенсу. У позднего Лебрена – прямые цитаты из Рубенса.

* Поклонение пастухов 1869 – два, для капеллы Лувра и для своей домашней капеллы. Характерная двуцветка, витьеватая линия движения – эволюция к рококо.

## **Пьер Миньяр**

После отставки Лебрена занимает пост Академии. Уч-к Симона Вуэ и вечный оппонент Лебрена. В Риме с 1636 по 1657!!! В 1663 – купол Валь-де Грас. С 1683 г. – возглавляет Академию, после смерти Лебрена – все его титулы.

* Персей и Андромеда – лицо Персея = Людовика 14, андромеда переписывалась в соответствии с тем, как меняли фаворитки.
* Семейство великого дофина – не в образе божества + с супругой и детьми. Семейный портрет. Возрастает роль портрета и внутри портрета – семейный, женский и детский.   
  *Постепенное движение в сторону камерного начала с 80х годов.*

## **Бон Булонь**

Возвращение к ранней Академии братьев Карраччи. На практики, пуссенистов было меньше, чем рубенсистов. Глава французских «Пуссенистов».

* Природа и ее четыре элемента. Кон. XVII в. Версаль- заказ Людовиком XIV для Большого Трианона.
* Ш. де ла Фосс, Б.де Булонь. Купол Инвалидов. Людовик XIV вручает корону и меч Христу. 1690-1708

## **Шарль де ля Фосс**

Глава мастерской Лебрена. Выполняет все заказы.

* Ш. де ла Фосс, Б.де Булонь. Купол Инвалидов. Людовик XIV вручает корону и меч Христу. 1690-1708
* Капелла Версаля – выполняет мастерская после смерти Лебрена. Сложная декоративная композиция. Резкие цвета и резкие контрасты света и тени – Шарль де ля Фосс, конец 17 века. А. Куапель – начало 18 века, больше света, утрачивает весомость и конкретность пластики.
* Семейство Дария перед Александром. Копия с Лебрена в падугах салона Марса.
* Спасение Моисея. Лувр. 1710.

# Живопись рококо 18 век (+проторомантизм)

## **Фр. Лемуан**

* Апофеоз Геракла 1733-36. Версаль. Зал Геракла. – совсем нематериально.
* Персей и Андромеда

## **Шарль-Жозеф Натуар**

* Отель Субиз – история Психеи, Салон принцессы. Ш. –Э. Натуар – совсем маленький объем, несколько картин на месте карниза, разрушает архитектуру. На живопись почти не обращаем внимания.
* 1747 Триумф Бахуса. Лувр.

Масштаб живописи сокращается очень быстро, любовные сцены из античной мифологии. Жанровые сцены становятся сюжетами для монументальной декорации – 30 годы 18 века. Декорацию можно вытащить и перетащить в другой интерьер. Из категории декора живопись становится предметов мебели, камерность, декоративность.

## **Клод Жийо**

Маленькие камерные сценки, высмеивающие пороки и грехи.

* Две кареты. Лувр. 1707.

## **Жан Антуан Ватто**

Учился у Жийо. После Жийо (1708 ) поступает с мастерскую Клода Одрана, где делает эскизы гротесков.

А.Ватто. 1707-08. формат 0.80 х 0.39

* Обезьяна-скульптор – продолжение темы гротесков и бордюров. Пародия, ирония, гротеск – характерно для 18 века, нет желания убедить и обмануть зрителя, нет желания учить, только пародировать.
* Бивуак ГМИИ – нет самой битвы, просто бытовая сценка. Не изнанка войны Калло, не триумф, а повседневное существование военного лагеря. Нейтральные арх. кулисы. Нейтральный серо-коричневый колорит. Две линии – стоящая фигура в красном жилете, красный корсаж женщины + похожая линия только уже синего цвета. Колорит организуется вокруг двух противоположных цветов.
* Радости войны и тяготы войны – пары, характерно для 18 века, не серия, а именно парность. Уже заложена декоративная задача. Вполне станковые произведения декоративную идею содержат уже по своей организации. Нет ярких цветов, фигуры ничего не делают. В какие-то отдельных темах можно увидеть параллели с Калло.
* Савойар с сурком – 1716. Караваджистский жанр, изображение фокусников и прочее. Ничего осуждающего и критического здесь нет. Вполне симпатичный молодой человек, явно позирует. Более нейтральное, позитивное отношение к миру. Очень камерный формат.
* Сидящие женщины – одна и та же модель в разных ракурсах. Итальянский карандаш, сангина и новый мел. В этих рисунках очень важно, что он не пытается передать яркую эмоцию, у Ватто – оттенки, тонкий жест. Характер подготовительных моделей. Тонкие, неопределенные оттенки.
* Рисунок девочки – разные ракурсы.
* Этюды голов, Лувр – есть любимые типажи, качающие из картины в картину.
* Актеры французского театра 1711-12 – те же типажи. Очень любит театр, театр комедии и масок. Герои играют определенные роли. Не можем сказать это реальное событие или театральная сцена. Мир есть некая сцена, на которой разворачивается игра.
* Итальянская комедия, Французская комедия – 1715. Часто сопоставляет два этих театра. Франция – театр литературный, сюжетный, где прописаны роли и конкретны герои. Италия – нет конкретной фабулы, прописанного действия. Мрачный колорит.
* Мецетен- 1717-19. Момент иронии, игры, пафосности. Сзади силуэт – либо реальная возлюбленная, либо ее образ или скульптура. Не пытается убедить нас в том, что это реально. Особое отношение к цвету, нюансы сливаются почти воедино. Полоски красного и синего цвета = 18 век любят полосатые ткани. Зрительно цвет сливается в единый цвет.
* Арлекин и Коломбина – 1716-18. Пятна одежды сливаются, не можем сказать какого она цвета, рефлексы, отражение цветов. Совсем не понятно и не интересно, знать фабулу. Нам не важно, что было до и будет после. Все это в условной природной среде, то ли театральной, то ли реальной.

Эта живопись – естественная реакция на перенасыщенность аллегориями версальскую живопись. Ватто совершенно не аллегоричен.

Театральный жанр является частью более общего жанра – «Жанр галантных празднеств», не всегда празднества, но некие сцены, которые разыгрывают герои. Вся фабула – внутреннее взаимоотношения, нюансы, любовная игра.

* Неверный шаг[[13]](#footnote-13) – 1716-18. Около 24см. Линия горизонта достаточно низкая, но на мужскую фигуру смотрим снизу, а на женскую сверху. Фигуры балансируют на грани пространства. Вертикальная ось проходит четко по центру картины, но на нее попадает только рука. Все качается и балансируют рядом с осью, но не попадает. ***Синий и красный*** - основа колорита. В Фигурах нет ни одного яркого цвета. Мужская фигура более теплая, женская – холодная. Источник света определить не можем. Отражение света, которое свойственно скорее пастели, чем маслу. Ватто работает почти без лессировок, пастозно. Названия в картинах Ватто всегда придумывал последователи. 18 век обожает двусмысленность, чего 17 век терпеть не мог. Дама оступилась или еще нет? Кавалер помогает подняться или оступиться.
* Две кузины 1716– жанровые картины, позднее опять же название. Построено вопреки всем законам композиции. Три фигуры, кавалер и дама, а главная героиня повернута к нам спиной. У Ватто часто не видим лица главного героя. Все равно чувствуем эмоции этого героя. Очевидно, что дама смотрит с неодобрением и ревностью на эту сцену. Более-менее точно обрисовывает место действия, что не типично для него. Можно представить, что все на ***периферии версальского парка*** (статуя на заднем плане). Но это совсем не важно, история не важна.
* Капризница ГЭ ок.1718 – фигура дамы строгая, но лицо теплое, фигура кавалера очень текучая. Понимаем смысл разговора, шутливое неодобрение.
* Затруднительное предложение 1715-16 – мир абсолютно изолирован от зрителя, существует сам по себе, в своих рамках. Ощущение дистанции- важно для 18 века. Двое - явно главные герои, трое – комментирующие. Везде небольшие нюансы, ритмическая пауза, фигура отклоняются от своей оси.
* Праздник любви – повторяет типажи. Кавалер из «Капризницы», повторяет «Неверный шаг». Оттенки эмоций набирает из других отработанных сюжетов, получая более отработанное произведение.
* Отплытие на остров Киферу 1717- самое масштабное произведение, картина для поступления в Академию (требовалось на мифологические или исторический сюжет). Момент отплытия влюбленных на остров любви, сложно назвать эту сценой античной. Есть обнаженные амуры и герои, одетые в современную одежду + пасторальные персонажи. Главное действие разворачивается на переднем плане, не очень близко к зрителю. Амурчик начинает движение (на холме), разворачивается одно конкретное движение, история. Амурчик – ребенок с луком. Паузы и повороты, витиеватое движение рокайльного завитка. Очень странный мифологический сюжет, в которой этой мифологии практически нет.

Картина была принята, Ватто получает самый низкий статус «Причисленного к Академии», уже к концу жизни.

К концу 10х годов картины больше по формату + появляется рубенсизм.

* Пастораль. 1717-19. Замок Шарлоттенбург. Берлин. – сцена с крестьянами – прямая цитата из Рубенса. Пастораль, опять же не знаем сюжета, деревня, крестьянские персонажи. Танцующая пара – скорее уже танцующие герои. Барышня на качелях – в модном шелковом платье. Социальный статус совсем не важен, объединяются. Не важно также, чем они занимаются.
* Нимфа и сатир (Юпитер и Антиопа) 15-16 вв – отреставрировано Буше, влияние рубенсовской вакханалии. Сатир – природной начало, нимфа – отделена от природы. Пластика сатира динамичная, а нимфа спящая. Двойственность, двусмысленность.

Писал и аллегорические произведения. По тематике традиционные.

* Времена года – небольшие по формату, отдельные станковые картины, изображают фигуры в неконкретной дымке, Ватто терпеть не может четкий графический рисунок.
* «Равнодушный» [[14]](#footnote-14) и «Спинет» ок. 1717 - поздние названия. Скорее всего, аллегория музыки и танца. Способность работать маслом как пастелью. Фактура сама по себе очень тонкая, но **без лессировок**, не жидкое масло, но тонкая кисточка. Поверхность вибрирует и отражает свет, но фактура гладкая.

Декоративность. У кавалера тонко пойманная поза.

Ездил в Англии, но простудился и быстро скончался по возвращении в Париж.

* Жиль (Пьеро) 1717-18[[15]](#footnote-15) – непонятно почему называют у нас Жиль. Во Франции – «Пьеро». Это театральная вывеска. Большая фигура почти в человеческий рост. Конкретное, обращенное к зрителю произведение. Низкая точка зрения, это как будто помост как в театре. Пространство неглубокое, но состоит из двух изолированных зон. Герой расположен ПОЧТИ по центральной оси. Не строго статичен, плечи на разной высоте. Будто уходит в глубину, ощущение неуверенность. Костюм Пьеро[[16]](#footnote-16). Необычная для Ватто лессировочная техника в глазах, на лицо его мы смотрим в последнюю очередь. Трудно поднять взгляд, встречаемся только с теми персонажами на заднем плане = человеческое одиночество.
* Вывеска Жерсена – 1720. Большая по формату, тоже жанр вывески. Своеобразное завещание. Размышление о судьбах искусств. Интерьер лавки Жерсена, весьма типичен для парижских лавок. Реально существующие картины, Рубенс, Веласкес и пр. справа – картины 18 века, слева – 17 века. Убирают в коробку портрет короля. «Актуальное» искусство рассматривают знатоки, со спины, не видим лиц, но хорошо чувствуем придирчивое настроение. Дама одета в старый костюм (чепец времени Людовика XIV). Правая группа - выбирают драгоценности. Интересуются истинными ценностями, а не картинами☺. Дама, поднимающаяся по лестнице, в платье совершенно неопределенного цвета. Ценность искусства очень случайной приходящая, одно приходит, другое уходит. Послание о смысле искусства, пессимизм и меланхолия.

Мастер, который собирает все проблемы 18 века. Есть и декоративный, мифологический, бытовой, театральный, пасторальный жанры. Зарождение рокайльного колорита. Отличает Ватто глубина и тонкость понимания чувств. Он чрезвычайно популярен в 18 веке, были «ваттески». Условно – раннее рококо, на грани. Полностью в категорию стиля рококо не вписывается, это характерно для 18 века – всех мастеров очень трудно определить к конкретному стилю. (кроме Буше – рококо, и Давида – неклассицизм). Внестиливая линия.

## **Франсуа Буше**

1703-70

В ученичестве познакомился с искусством Ватто через гравирование его работ. Заканчивает Академию, едет в Италию.

* Геркулес и Омфала 1735 год. ГМИИ – судя по технике – ранняя работа. Композиция полностью скопирована у Рубенса. Из-за того, что копия – все еще сильное эмоциональное начало, не характерное для 16 века. Линии фигур вторят линиям драпировки. Вся линия вписывается в прихотливый завиток рокайльного орнамента. Рубенсизм внешний и декоративный.
* Ринальдо и Армида – нет героической темы Пуссена. Тема очарования. Игровая тема, играющие путти. С этой картиной был принят в Академию

Середина 30 годов – популярный мастер, монументальные проекты.

* Отель Субиз, спальня принцессы – для Буше одинаково важно и сценки, и бордюры. Сценки пасторали, на лоне природы, пары, но более конкретные, чем у Ватто. Существует фабула, но все равно театральная сцена.

Заимствует технику Рубенса – ***лессировки***. Заглажены.

* Венера в кузнице Вулкан – 1732. Это лессировки, тонкая фарфоровая живопись. Хороший рисунок, достаточно условный. Фигуры часто обобщает и стилизует. Декорация отеля Fr. Derbais, адвоката парижского парламента. Парная к ней – «Аврора и Кефал» сейчас находится в музее Нанси.

Колорит Буше: художник розового цвета, обожает во всех оттенках.

* Юнона и Венера – парные, не известно для какого помещения. 1730-е годы. Де сю де порты. «пандан» (?) - два типа любви. Источник – тема лежащей Венеры Джорджоне и Тициана.

Использование колорита для трактовки образа.

* Рождение Венеры

**40е годы**

* Купание Дианы 1742 – сам он пишет только фигуры, Жан Батист Кудри (?) – все остальное.

Качество его работ имеет качество хорошо сделанной вещи. Написано очень красиво. Рокайльный интерьер – набор хорошо сделанных вещей. Буше понимает свое искусство как ремесленник, переводит из одного вида искусства в другое, тиражирует и прочее. Универсальный язык рококо => в любом виде искусстве сохраняет ремесленное качество.

**50е годы**

Предпочитал разнообразные жанры.

* Аллегории времен года, Фонтенбло – большие панно, путти, играющие с атрибутами времени года.
* Серия «Охота» - символы континентов. Охота на Крокодила. Камерно. Тема шуаназри.
* Осенняя пастораль – 1749. Пастораль характерно для 18 века.

- Едоки винограда – сделана статуэтка. Ремесленность подхода. Легко тиражируются мотивы.

Пишет пейзажи, особенно в 50 гг.

* Мельница – нереальны по колориту и освещению, по героям (костюмам), но улавливаются реальные места. Природный мотив превращает в иное и искусственное.
* Пейзаж в окрестностях Бове
* Завтрак – бытовой жанр. 1739. Девушка с грушами? – типаж картины Шардена.
* Туалет 1742 – тот же тип жанровых сцен. Часто внешняя сценка. Его типажи тоже тиражируют.
* Одалиска с черными волосами 1745– часть серии. Фривольность – очень в духе эпохи. На все смотрим с большой дистанции.
* Девушка с корзиной цветов (портрет дочери Мари-Эмилии). 1756. Лувр.
* Портрет маркизы де Помпадур – масса разных оттенков. Красиво по колориту. Два портрета, идеализация. Типаж его «куколок».
* Аллегория наук и искусств 1761 – пытается сделать в духе новой моды. Просветительская. На тему античности. Забавно. Была хорошо принята.
* Вертумн и Помона 1763 – ничего классического в паре нет.

Буше мастер одной темы, одного жанра, в каких бы видах искусства он ни работал. Отражает культуру рококо.

Рококо не пытается проповедовать высокие темы, все в виде игры.

## **Жан Батист Симеон Шарден**

Воспринимают как мастера второй половины века, но он на 4 года старше Буше. Пик его расцвета – параллельно Буше. Ремесленник, но в другом смысле. Шарден работает исключительно в масле (но в какой-то момент все же берется за пастель). Картина для него – хорошо сделанная вещь.

Ученик П.-Ж. Казеса (историч.жив) и Ноэля Куапеля (брата Антуана). Учился ремеслу как подмастерье, выполнял атрибуты в исторических картинах. Всю жизнь прожил в Париже. С 1724 года член парижской Академии Св.Луки, с 1729 – по протекции Ларжильера – член Королевской академии. Секретарь и казначей (С1755) года Академии.

Неизвестно никаких его поездок дальше Версаля. Получает образование в классе натюрмортов и анималистики -> работает на рынок, мастер среднего класса, совсем другой уровень, чем у Буше.

18 век – всплеск интереса к голландскому искусству.

Произведения известны не по дате написания, а по дате продажи.

* Натюрморт со скатом – и от голландского и от фламандского натюрморта + испанский. Своей традиции натюрморта у французов не было. Что-то есть от рокайльной темы.
* Буфет 1728 (продажа) – рокайльный колорит. Тема охоты и декоративного натюрморта.

В основном камерный мастер. В 1731 году принимал участие в реставрации фресок Галереи Франциска I в Фонтенбло под руководством Карла Ван Лоо.

* Натюрморты с атрибутами наук и искусств - большой формат. Де сю де Порта. Экспериментирует с разными традициями.
* Обезьяна- художник и обезьяна-антиквар – в духе молодого Ватто. Часто повторяет свои работы = на рынок.

30-40 гг – жанровая живопись, от голландцев.

* Прачка – традиция голландских интерьеров, когда затемняется первый и высветляется задний план. Контрастное освещение. Такие работы – подражание голландцам 17 века, пользовались большой популярностью.
* Возвращение с рынка – более рокайльная композиция. 1739 год. Усталая, но в то же время манерная поза. Шардена мало интересует тема труда. Для него важно эмоциональное состояние и взаимоотношения между героями. Предметный мир отдельно от человека.
* Молитва перед обедом (Benedictus)[[17]](#footnote-17) 1740 – камерная, домашняя сцена. Девушку видели у Буше. Старшая девочка уже молитву причитала, а младшая очень старается это сделать, учится. Между героями формируется доброжелательная эмоциональная связь. Максимально возможная степень комфорта. Это не навязчиво, а где-то в подтексте = напоминает Ватто, только в другой теме.
* Трудолюбивая матушка – парная по теме, учит старшую девочку вышиванию. Открытая дверь, но закрыта ширмой. Собачка – символ верности и домашнего уюта. Оттенки полутонов синего и красного.
* Гувернантка 1739 - общение взрослого и ребенка, название придуманное. Хороший ребенок, открытая дверь – молодой человек уходит в большой мир. Повторяет урок с закрытыми глазами.
* Туалет 1739 – девочка собирается на прогулку с матерью. Девочка оценивающим взглядом смотрит на себя в зеркало = тонко увиденный интимный момент, с некоторым юмором.

Нам никто не указывает на то, что нужно сделать или выучить.

* Канарейка – две версии. Внешняя живописная важно. Момент воспитания, но камерная и домашняя сцена. Нью-Йоркский вариант – зеленый цвет.
* Удовольствие частной жизни – 1750е название точно для всех произведение Шардена.

Цветовая гамма варьируется небольшими нюансами двух полярных противоположностей. В смысле колорита, Шарден – рокайльный. Но рококо не свойственна определенная мера назидательности. Цветовая линия, цветовой строй становится объектом осмысления НЕ рококо, мастер думающий. К процессу созданию картины подходит очень серьезно, не только в смысле качества. ***Момент назидательности, художник эпохи Просвещения.***

* Юная учительница – часто тиражирует свои работы. Девушка учит младшего брата. «Хороший сюжет».
* Мыльные пузыри – 5 или 6 авторских копий. Другой пример. «Неправильное занятие», старший отнимает мыльные пузыри у брата, не дает возможности играть. Можем понять об этом по контексту, особенно в сравнении с парной работой, Юная учительница, обычно об этом выясняем по формату.

Иногда трудно сказать портрет это или жанровая работа.

* Мальчик с юлой – портрет Августа Габриэля Годфруа, салон 1738 года. – точно портрет. С некоторой улыбкой и пониманием относимся к шалости мальчика.
* Карточный домик

+

* Юный рисовальщик
* Карточный домик и мыльные пузыри – символы Ванитас. Уже появляется оценка. Лицо размывается, деградация. Обычно старается дистанцироваться от изображения, для него все одинаково интересно.

***Натюрморты:***

В 50-60 гг почти не пишет жанровые, больше натюрмортов.

20е гг – период активного изучения натуры, животных, традиция пришла из Фландрии. Заканчивает академию по классу животных и предметов, ему интересна активная реакция. Более ранние натюрморты более динамичные, сюжетные, есть какая-то тема.

В зрелом творчестве более статичные натюрморты. Хочется сопоставить с Удри (постоянно пишет натюрморты для Буше. Для него натюрморт – декоративное начало).

* Тушка кролика 1728-29. – Шардена интересует нечто иное, натурализм. Много пишет натюрмортов с битой дичью. Его интересует конкретно тушка кролика. Как при помощи живописи показать фактуру, оттенки цвета.

Импрессионисты любили Шардена***. Погружение в природу, фактуру предмета***. Пишет простые вещи в 30 годы, кухонные натюрморты.

* Кастрюля, ступка, перечница и яйца 1733 – любит писать яйца, так как трудно соблюсти их форму, фактуры и пр. Старается извлечь максимально полезной информации из любого предмета.
* Медный бак – очень маленький формат, но ощущение значимости, масштабного произведения. Это сделано с ювелирной точностью. Рококо с точки зрения колорита. Сезанн тоже почитал Шардена, у них во многом схож аналитический подход. Природный мир - это не объект для получения удовольствия, а объект почти научного исследования.

Действительно мастер эпохи Просвещения. Начинается выстраивать более сложные схемы.

* Табачный ящик – фаянсовая посуда, из-за стенок кувшина ясно, что не фарфоровая. Трубка создает восходящие и нисходящие диагонали. Понятно сразу, что никакой аллегории здесь у нет. Они интересны художнику сами по себе = это тоже рациональный 18 век, в отличии от 16 века, который насыщен подтекстами.
* Сервировочный стол 1556 и второй вариант 1563 – в 50 годы пик драматической композиции. Вариант 63 года больше по размеру. Статика превалирует, постоянное ощущение выстроенности композиции. У Сезанна драматургия предметов развивается еще больше, продолжая ту же линию.

60 гг – появляются другие герои в натюрмортах. Появляются более дорогие предметы, но его не интересует стоимость, но более сложные для написания предметы.

Например, появляется хлеб. Его писать очень трудно, нейтральная не бликующая поверхность. + персики, сливы и все фрукты, которые имеют бархатистую или восковую поверхность. Эти предметы сложны в отношении света и цвета. Их же любит Сезанн. + емкости с налитым в нее содержимым. Прозрачное стекло и то, что налито. Можем понять по плотности написания что это за жидкость, пытается передать тактильность. Элементы, которые для живописи невозможны.

* Корзина персиков 1768 –сопоставление фактур.

Линия усложнения живописных задач. А также = появление аллегорий со смыслом. Аллегорические натюрморты.

* Натюрморт с атрибутами искусств – аллегоризм влияние нового этапа просвещения, это период проникания во Францию неоклассицизма, через английское палладианство и прочее.
* Натюрморт с атрибутами музыки
* Натюрморт с атрибутами искусств 1760е (?) ГМИИ - трудности датировкой.

Целый ряд гризайливых панелей. Ему интересна имитация в одном виде искусства другого. Античная тематика.

* Нимфа и путти 1769 ГМИИ – непросто подражание классическому рельефу, а поиск соотв. языка живописи, который мог бы это выразить.

В 70 года Шарден теряет зрение и страдает от дрожащих рук, отказывается от масла, не может позволить себе писать плохо. Берется за пастель. Появляется много автопортретов. Эти портреты очень вдумчивые и аналитические. Подходит к себе как к предмету, которые интересно изучать.

* Автопортрет и парный портрет его второй жены Франсуаз Маргарит Шарден 1775 – точная характеристика личности. Портрет - это личностная задача, передача внутреннего мира человека - для неоклассицизма.
* Портрет старухи – копия с Рембрандта - 1776 – классицизм 18 века совсем равнодушен к Рембрандту, зато очень много значит для романтизма. Поздний Шарден прозревает проторомантические тенденции.

Прожил почти 80 лет, по-своему отразил все этапы эволюции живописи, все стилистические веяния. Отразил абсолютно индивидуально, остается самим собой. Никого не копирует. Рококо, сентиментализм, классицизм.

## **Ж.-Б. Грез**

1725-1805

Если Шарден не производил особое влияние на худ. жизнь, то Грез восхищал и заказчиков и художников. Его покупала Екатерина. Модный художник. Получает хорошее образование.

* Штудия фавна 1755 – академических времен. Заканчивает академию в 34 года.

Если мы не знаем ни одного точного рисунка Шардена, так как он работает сразу маслом, то Грез работает в академической системе, подготовительными рисунками.

Посещает Рим и Неаполь, отрицательное впечатление.

* Ленивая итальянка – для Греза это - предмет осуждения. Художник-моралист. Вся цветовая гамма работает на рокайльных, по своей природе, нюансах и переходах.
* Отец семейства, объясняющий Библию своим сыновьям – картина не сохранилась, есть копия копии из частного создания. Художник общается не к одному зрителю, а к большой аудитории.

Формат Шардена очень маленький, у Греза большие форматы.

Грез произвел большое впечатление на Дидро.

* Деревенская помолвка – пишет жанровые картины, выстроенные в единую серию. Если у Шардена его серии – разные стороны одной монеты, написаны одновременно, композиционно связаны и пр. У Греза – литературный принцип. Серии связаны не композицией, а по сюжету, причину и следствия истории.

Образец правильной жизни, положительный пример. Бедная, но честная девушка, парень получает состояние отца. Герои комментируют событие. Идиллия, законность, согласие.

Все напоказ, все сугубо театрально, не камерность Шардена. Примерно соблюдается принцип изокефалии. Все довольно классисистично в пластике, но сентиментально по сюжету. От рококо остается только колорит.

Постепенно Грез будет эволюционировать в сторону рокайльного колорита.

* Сыновий долг или Паралитик и его семейство, плоды доброго воспитания – ГЭ, ок. 1763. Грез обычно свои картины называет сам, очень тщательно подходит к названию. Смысловое продолжение Помолвки. Классическая постановка. Все линейно проработано. Много рисунков к этой картине. Каждого героя отрабатывает в рисунке.

Воспитание – тема, объединяющая и Шардена и Греза. Но у Греза назидательное.

* Баловано дитя
* Строгая мать – дидактизм и категоричность, все четко.

к. 60 гг – античные сюжеты.

* Отцелюбие римлянки 1767 – четкая штудия античности, но невнятное целое.
* Септимий Север и Каракалла – 1769. Античное «дурное воспитание», весьма прозрачное напоминание Смерти Германика. Была разругана Дидро, перестает выставляться в Салоне.
* Бобовый король 1774 – голландская тема, идея доброго воспитания и идеального семейства.
* Отцовское проклятие 1777 – начало серии, «Блудный сын нашего времени» (Дидро)
* Наказанный сын – продолжение 1778. Инвалид, отец на смертном одре. Отчаяние. Никакой темы рембрадтского блудного сына, где главная тема – прощение, здесь нет. Это уже предвестие революции. Между добром и злом нет компромисса. Порок должен быть наказан.

80 гг – сохраняет семейную проблематику, семейный и интимный мир. Тема женской добродетели, невинности и так далее. Есть особый типаж лиц – женских и детских – большие глаза, рот-бантиком, золотистые волосы, сентиментальный, миловидный типаж.

* Посещение кюре (Вдова у своего священника) 1784 –миловидность дам и суровость кюре.
* Мертвая птичка – аллегория потери невинности 1765. Очень гладкая живопись. Сейчас в кракелюре, так как много лессировок => дымка, касается модели, но фактура предметов могут быть написаны очень жестко.
* Разбитый кувшин – 1771 (83?). Та же самая тема.

Античные персонажи, персонификация чувств. И пр. – Психея. Воспоминание и так далее. В большом количестве сохранился в Англии.

* Психея. 1786. Воспоминание. 1787-89. Лондон. Колл.Валлас.

Это уже сентиментализм, выходящий в тираж. Эта вульгарность привлекательность для моралиста, у Буше нет порнографии, у Греза – есть.

**Портрет:**

* Портрет Жозефа
* Портрет гравера Георга Филя – крупные черты, динамичная открытая композиция, уже не барочность, а стремление передать порывистый внутренний мир. Просветительский, класс. портрет + некоторый романтизм.
* Девочка с куклой – умеет передавать нюансы чувств, позирует и ей неудобно. Не только дидактик, в портрете отражает свое понимание человеческой натуры.
* Портрет Павла Строгонова 1778- много портретирует русскую знать. Типаж прослеживается. Если сравнить с девочкой, то это маленький барин характерная натура. Как портретист Грез гораздо выше, чем дидактик.
* П-т графини Екатерины Шуваловой – больше в рокайльных традициях.
* Портрет дамы – явно идеализированная, стилизация под «модный» тип лица. Не нужна индивидуальность, нужно следование модному канону.
* Автопортреты – неоклассические, без романтических импульсов.

## **Жан-Оноре Фрагонар**

Ездил в Италию. Дружит в Робером, под его влиянием пишет пейзажи.

* Большие кипарисы на вилле в д’Эсте

Фрагонара всегда больше интересуют люди. На него влияет Рембрандт.

* Меркурий и Аргус – работа в стиле раннего Рембрандта натуралистическая сценка. Гладкие, пастозные, открытые мазки. Резкие противопоставление света и цвета. Чрезмерная экспрессивная живопись.
* Колыбель (Посещение кормилицы) –тема в духе Греза, тема семейной крестьянской жизни. Злободневная тема. Воспитание младенцев в отрыве от матери – неправильно. После рождения в знатной семье младенца, до 5 лет его отдают в крестьянскую семью. Художника не интересует фабула.

Экспрессия мазка.

Сильное влияние голландского ис-ва (Рембранта, Рейсдаля) на Фрагонара в начале 1760-х годов.

Ранний неоклассицизм, новое направление- начинает влиять на сюжетику, из античности выбирается другой аспект. Важны сюжеты о благородстве помыслов, великодушные поступки, героика, идея самопожертвования.

* Жрец Корес приносит себя в жертву для того, чтобы спасти Калирою. Салон 1765. – у Фрагонара в таких темах много рокайльности, но за всем этим мало смысла. Ее не признали в Академии.

Больше его привлекают традиционные сюжеты. Купание Дианы, Нимфы и пр. Обнаженные фигурки напоминает Буше, рокайльный жанр. Но его интересует динамика, экспрессия, движение, свободная живопись.

* Качели («Счастливые возможности, предоставляемые качелями»)1767 – рокайльная фривольность, ироничность. Фрагонар откровенно повествует о том, что, не нося нижнего белья, качавшиеся на качелях дамы представляли «счастливые возможности».

Фигура девушки зависает на пересечении всех диагоналей.

К. 60 годов – фривольные по содержанию серии картин.

* Огонь и порох («Снятая сорочка», «Дама с собачкой»)– серия, обнаженные фигуры, в окружении пути и драпировок. Откровенно эротичная тема, жанр близок к Буше. По живописи красиво, свободно.

Серия портретов – «воображаемые портреты». Есть придуманные, а есть и конкретные, портреты-типы.

* Портрет Дидро – теоретик сентиментализма, необычный костюм, костюмированный портрет (достаточно обычная вещь для 18 века). Но его интересует Дидро не как идеолог, а как творческая личность.
* Фантастический портрет (аббат Сен-Нон). – для него этот персонаж скорее театральный. Костюм начала 17 века, контрапост, открытое свободное движение мазков.
* Вдохновение – момент просветления гения. Это уже даже не прото-, а самый настоящий романтизм. Противопоставление земного мира и мира вдохновения. Попытка проникнуть в секрет творчества.
* Жан-Клод Ришар, Аббат Сен - Нон в испанском костюме – неоконченная, не считает нужным прописывать все тщательно до конца. Выразив идею – работа окончена. Диаметрально противоположная концепция работе Шардена.
* Возрасты любви – серия. Получается самый большой и самый неудачный свой заказ. Рокайльная тема, восходящая еще к Ватто, галантная сцена на фоне природы => эволюция любовного чувства. Очень большие по формату произведения. Слишком зализано. Заказчице очень не понравилось, разрывает контракт с художником. Проблема в том, что написала он это слишком старомодно (заказчица хотела античность). **Рококо вышло из моды.** Был на гране самоубийства.

Вернулся к этой теме во время Революции, уезжает из столицы, живет в окрестностях Граса. Дописывает еще 4 сценки – 4 вида любви. Для плафона. Эта тема Тьеполо.

* Рой путти – проблема в том, что Фрагонар легко подделывается под чужие манеры.

70-80 годы начинает деградировать, пытается постоянно следовать моде.

Возвращается из Италии и работает под влиянием Робера. Продолжает писать ваттески на фоне природы, но меняются пропорции. Становится больше пейзажа (ДЕКОРАТИВНЫЕ пейзажи) и меньше пасторальные сцены.

Попал под влияние Греза. Пишет жанровые сценки.

Читающая девушка – четкая пластическая форма, жесткая, как у Греза. А колорит еще свой, в технике не сильно себе изменяет.

* Шарманщица – 70-90, менее фрагонаровская, но больше от Греза – по дымке, типажу лица.
* Посещение кормилицы 1775 – тот же сюжет. Появляется не свойственное Фрагонару морализаторство. Это больше от Греза.

После Грез попадает под влияние новых художников-неоклассицизмов. Мало интересуются семейными темами, а если пишут, то в духе классической тематики. У них совсем другая живопись, построенная на пластике, локальном колорите.

* Задвижка – абсолютно локальный колорит, плакатный характер. Совсем другая манера. Хотя сюжет совершенно фрагонаровский. Фривольная сценка. Совсем чужая живопись.
* Поцелуй украдкой – вторая половина 80 годов. Абсолютно «высушенная» фактура. Художник постепенно утрачивает свои собственные качества живописи. Если Шарден под всеми влияниями оставался самим собой, то Фрагонар свои принципы легко меняют.
* Фонтан любви – постепенно работает все меньше и меньше, в 90 годы совсем перестает писать.

## **Юбер Робер**

1733-1808

Проторомантик.

Будучи в Риме знакомится с Пиранези и другими неоклассиками. Поступает в Академию. Осваивает жанр пейзажа (не очень принятый в Академии), продолжая традицию Доменикино, в каком-то смысле и Лоррена.

* Александр Великий перед гробницей Ахилла – сюжеты стаффажный. Главные герои – три известных римских памятника. Вольно сопоставляет памятники, фантазийная трактовка античных мотивов.

Свободно трактует соотношение человеческих фигур и архитектуры. В этом можем сопоставить его с Пиранези. Нечто монументальное, огромное. Образ ушедшего прошлого, по сравнению с настоящим, которое кажется не таким мощным. Романтическая тема противопоставления прошлого и настоящего.

* Вид Колизея – обычно низкое солнце, резко противопоставлены массы белые и темные. Совсем не любит открытой пастозной манеры. Все в дымке и полутонах => наследство рококо и нечто от романтизма, заведомо далекая точка зрения, нереальность, видение.
* Сцена в саду Фарнезе
* Порт Риппета 1766 – Порта Риппета (новый памятник – постамент для древнего памятника) + Пантеон + Сады виллы Медичи (с краю, Ренессанс) Абсолютно произвольное постановка памятников. Главное – Пантеон, античность это главное, современный памятник – постамент для античности, ренессансный – обрамление => взгляд неоклассицизма на современность и античности.

Общая лессировочная прозрачная техника, контуры нечеткие, непонятные. Идеальный образ, воображение.

Ездил в Нормандию, оттуда привез цикл Нормандских пейзажей.

Работает в качестве художник-проектировщика.

* Эрменонвиль. Парк Ж.-Ж.Руссо. Храм философии.1766-76. – создает античные руины.
* Античные древности Франции большой королевский заказ - на одной картине совмещаются памятники, находящихся совершенно в разных местах.

- Храм Дианы в Ниме – правильно воспроизводит памятник, даже не слишком искажает масштаб (чуть больше), но у Робера античность доминирует над человеком романтичная мысль.

* Обелиск и Пейзаж с руинами – воображаемый пейзаж. У Пиранези тоже не всегда можем сказать это реальный мотив или фантазия художника.
* Вид картинной галереи Лувра 1780-е. – он назначается главным хранителем Лувра и ответственным за его реставрацию. Изображает галерею со стеклянными пирамидами наверху – то, что в похожем видеть будет осуществлено при реставрации
* Большая галерея Лувра в руинах 1796 – фантазия, представляет вполне живой памятник в виде поэтики руин.
* Пожар госпиталя Отель-Дье в Париже 1790 – романтики любят катастрофические явления. Предчувствие того, что принесет революция. Это уже чистый романтизм.

Робер слишком близок к королевской семье, какое-то время проводит к тюрьме Сан-Лазар. Эмигрирует. Повторяет свои старый вещи для заработка.

Есть камерные жанровые сценки, изображающие быт узников тюрьмы Сан-Лазар. Старается задокументировать эти события.

* Жан Антуан Руше готовится к отправке из тюрьмы Ст. Пелаги в Сан-Лозен.

# Живопись Неоклассицизма

Два поколения художника раннего и зрелого неоклассицизма.

## **Ж. –М. Вьен**

1716-1809

* Торговка Амурами 1763- вполне себе рокайльный сюжет, если бы не было стены с античными пилястрами, античной курительницы, античность на уровне антуража. Сюжет абсолютно античный – фрески вилы Ариадны.

Открытие Геркуланума и Помпеи познакомила с бытовой античностью, то, что было наиболее близко для современников Вьена. Соединение рокайльного жанра и античного антуража => для ранних неоклассицистов.

* Возрасты любви – заменил Фрагонара в этом заказе. Кукольные античный фигурки, абсолютно искусственный антикизированный фон – совсем слабый и плоский. Как пейзажист Вьен особо не блистал.

«Коронование возлюбленной». Весьма поверхностное понимание античности, они легко накладывается на рокайльный сюжеты. Колорит более жесткий, локальный, линейный рисунок доминирует, сухой и графичный.

* Прощание Гектора с Андромахой – героическая тема. Не очень внятно построенная система. «Не великий художник»[[18]](#footnote-18)

Но это было модно, уловил то, что не смог уловить Фрагонар.

## **Луи Лагрене**

1724=1805

Постарше, ровесник Греза. Большую часть жизни жил в Риме. На него влияла линия неоклассицизма, но с точки зрения живописи попал под влияние французской Академии, Лебреновский вариант Классицизма.

* Аллегория на смерть Дофина 1765
* Марс и Венера, застигнутые вулканом 1768 – рокайльный сюжет, антикизированные тела, доспехи, но все суше нарисовано, локальный колорит, нет игры полутонов.

## **Пьер Пейрон**

1744-1814

Новое поколение. Уже кардинально другие задачи живописи: часть важного общественного мнения, идея воспитание нового человека, гражданина.

Эталон – РЕСПУБЛИКАНСКИЙ Рим. Самоотверженность, аскетизм, ужасно осуждают гедонистическую рокайльную культуру. В соответствии с этим выбираются темы и худ. образцы. Образец – Николя Пуссен. Никаких неуловимых жестов, двойственности трактовок.

Тема человека и власти, человека и общества.

* Велизарий в гостях у крестьянина, сложившего под его командованием 1779 – в преддверье революции актуальная тема. Очень похоже на Пуссена. Фон – арх.кулиса, но весьма показательная. В ней выделены отдельные элементы – не жилище крестьянина, это представление о республиканской римской архитектуре, о которой в том время ничего не знали. Пуссен так не фантазирует, это новое. Воспоминание о караваджизме – темный фон, свет выхватывает отдельные фигуры. Все это гораздо меньше похоже на рококо, чем у Вьена.

(Велизария выставил также Давид, занял 2 место).

Давид и Пейрон продолжают конкурировать на больших заказах в Париже. Конкурсы очень развиты в это время, живописные и архитектурные.

* Смерть Алцесты 1785 – учувствовал в конкурсе, но опоздал. Проиграл Давиду. Сюжет с глубоким смыслом. Она согласилась заменить мужа на смертном одре, из истории Геракла, вернул ее из Аида. Но опять же тема самопожертвования, семейный долг. Сюжет концентрируется вокруг тела Алцесты, в которой можно увидеть Смерть Германика Пуссена в развороте. Фон – тосканский суровый ордер.

Тосканский ордер в римских сюжетах – аскетичный римский дом, в греческих = первозданный ордер.

Скорбь, показательно подчеркнуто демонстрируют эмоции. Мантия Адмета – яркое пятно, все остальное в нейтральных тонах. Плакатность языка. Полное отсутствие полутонов. Предельно четкий рисунок. Скульптурные складки. Чеканная четкость. Концентрация пластики, света и цвета.

* Смерть Сократа 1787 – два варианта, на конкурс, проиграл Давиду. Умирает невинным, несправедливость власти по отношению к мудрецу. Все то же самое по отношении к свету и цвету.
* Смерть Сократа – 2й вариант. Довольно заметно цитирует Давида. Заимствует его принципы

Ничего больше значительного не создал.

## **Жак-Луи Давид**

Сын художника, а по матери – родственник Буше. Два учителя: старый Буше и молодой Вьен

Штудия натурщика – хороший рисовальщик.

Неудачно сначала выступает в римских конкурсах. Ему присудили римскую премию за этюды, так и не смог получить академическую премию за историческую живопись.

* Поединок Марса и Минервы 1771 – очень похоже на ранних неоклассицистов. От неоклассики только сюжет, взятый из Илиады. Сюжет большой с подтекстом. Но трактуется в рокайльном вкусе. Венера на облаках, театральный жест Марса. Все это в теме Буше.
* Смерть Сеники – 1773 Исчезает рокайльная театральность, не так витиевато, но все равно все это еще совсем неестественно, театральное. Очень низкая точка зрения на переднем плане, поднимается к заднему.
* Рисунок натурщика, «Гектор» – 1778 Рисовальщик от бога. Уезжает в Рим. Интересуется не только античностью и Пуссеном, но в том числе и Караваджо. Здесь это видно. Бернини и Караваджо тоже интересовал не меньше, чем античность.
* Велизарий просит милостыню – проиграл Пейрону, очень эклектическая картина. Весь фон и жест воина <– от Пуссена. Еще не до конца сформировался собственный язык.

К моменту возвращения в Париж уже себя находит, в том числе и в портрете.

* Портрет графа Станислава Потоцкого 1781 – закончен, переписан в конце 19 века (лошадка и костюм). От Давида – очень точно найденное пластическое решение. Лошадь движется справа-налево, медленно, если ее развернуть она сразу станется гораздо быстрее. Здесь наш взгляд останавливается и по восходящей диагонали поднимается к лицу. Героизирует персонажа без дополнительных атрибутов.
* Клятва Горациев 1784, Лувр – главное произведение. ОЧЕНЬ большая. Общественный и семейный долг выше дружеских чувств. Классический пример по композиции. Если развернуть, движение сразу приобретает негативный характер. Давид очень хорошо чувствует пластику и динамику – барочная школа, школа Пуссена и личное дарование. Скульптор в живописи.
* Смерть Сократа – 87 год. Каменная стена своего рода аллегория. Все очень четкой организовано. Глубокий проход – удаляющиеся послы, связующая фигура – ученик, который упирается руками в стену. Подчёркнутое противостояние и отчаяние. Все организовано вокруг смерти Сократа.
* Парис и Елена 1788, Лувр – заказная, заказана Юсуповым. Составлена вся из цитат. Пытается изобразить портик Эрехтейона, но ее не видел, поэтому копирует портик Лувра – интерпретация Эрехтейона. Парис и Елена – с вазы. Археологичность, рокайльная любовная тема. Разнообразие в колорите, розово-пепельная.
* Портрет Антуана-Лорана Лавуазье с супругой 1788
* Ликторы приносят Бруту тела сыновей 1789 – сидящий в сумраке Брут еле виден, написан с раннего римского портрета. Добрая богиня сзади взята с помпейской фрески, очень театральный жест матери и сестер.
* П-т графини де Сурси. Мюнхен. Новая Пинакотека. –рокайльно.

Система Давида рассыпается. Археологизм, театральный пафос - уже 19 век. Весь 19 век – кризис исторической живописи, они не могут найти баланс между антуражем и идеей. В Сократе и Клятве Горациев он смог найти, выстраивает весь образ под свое представление о том, как это должно быть. Всегда рассыпается исторических образ на много составляющих.

Взяли Бастилию и живопись 18 века перетекает в живописи 19 века.

# Скульптура 17-18 веков

Пафос восстановления, возвращения к истокам. Возвращение к теме конного монумента.

* Конный портрет Генриха 4 – Фонтенбло 1599, Матье Жак. Динамично, портрет точный, жизнерадостная улыбка. Но ренессансная иконография.
* Фонтан Дианы 1602- Фонтенбло. Бартелеми Приер. Типичный пример реставраторской тенденции. Фигура взята из античности. Копия античной статуи в качестве фонтана. Никакого барокко в помине нет, ренессансная традиция – прямое продолжение.

К половине века барокко осваивают.

## **Мишель и Франсуа Ангье**

Учатся в Риме.

* Скульптурный декор церкви Валь-де Грас – на месте рождения Людовика 14. Мишель Ангье. Балдахин и декор свода с кессонами. Отсылка барокко уравновешивается классическими традициями.
* Декорация Летних покоев Анны Австрийской – живописную декорацию делает Жан-Франческо Романелли, который прямой ученик Пьетро де Картона. Скульптурную часть делают братья Ангье. Имитация медальонов. Стуковая скульптура = пришло из галереи Франциска 1 Фонтенбло. Барочное есть – активно и динамично, фигуры выдаются в пространство. Но сам по себе такой тип декора – еще ренессансный тип.

Франс умирает в с. 60 годы.

* Ворота Сен-Дени, рельеф «Переход через Рейн» - традиция деревянных триумфальных рельефов. Людовик во главе воинов переходит через Рейн – цитата с колонны Траяна (форсирование Рейна), головы лошадей, которые торчат из воды. Набор цитата. Только парик короля выдает новую тему с краю – раненный воин, чья голова буквально вываливается из рельефа => античность себе такого не позволяла. По сути классицизм. Но и барокко. Поэтому во Франции трудно сказать: барокко или классицизм, один стиль с импульсами другого?

## **Франсуа Жерардон**

* Во-Ле-Виконт – скульптурные детали Овального зала. Знаки зодиака в гермах. Тема герм – популярная в эпоху ренессанса. По эскизам Лебрена делает скульптурную декорацию, точно такой же тип декора как у Ангье. Скульптура парка.

Синтетизм искусства барокко и искусства рубежа веков. Скульптура сопровождает архитектуру и живопись, не имеет самостоятельного значения. Программу разрабатывает не скульптор – «король», реализует ее Лебрен. Влияние других видов искусства на скульптуру.

В 60- 70 года – **влияние Бернини на искусство Франции**, на скульптуру, в частности. Французские скульпторы очень сильно подвержены его влиянию => усиление барочного начала.

* Похищение Прозерпины - Жерардон, вольная копия Бернини. Версаль.
* Статуя Марка Куции в Версале – копия эскиза Бернини.
* Надгробие Ришелье – капелла Сарбонны 1675-77 – проект, по которому надгробие должно быть в алтаре, был нарушен, перемещение его в хор – трад. место. Ришелье поднимается над ложем, две плакальщицы. У одной – атрибуты Франции в руках. Эмоциональные фигуры плакальщицы. Стерильно белый мрамор.
* Конный монумент Людовика 14 – перетолкование статуи Марка Аврелия. Барочного – голова с париком. Для сравнения – бацетта Бернини, где барочное начало намного сильнее.

Бюст Людовика XIV Бернини – завершающий этап его карьеры. Самая идеализированная и репрезентативная его работа. В это время король молод и красив – нет надобности идеализировать. Но в то же время активный контрапост и драпировки – внешняя динамика и эффектность.

= порождает целую линию развития портретной скульптуры во Франции.

## **Пьер Пюже**

Более индивидуальный мастер, но все же связан с гос. заказом. Ровесник Жерардона. Из Марселя. Он занимается скульптурной декорацией кораблей – для 17 века это важное делJ, существовала своя школа декорации кораблей. Но почти ничего не сохранилось. Резчик и декоратор кораблей.

* Алтарь собора в Тулоне – в центральной части таких алтарей не сохранилось.
* Атланты ратуши в Тулоне. 1656 Экспрессивно, экстаз. Их основание – напоминает Бернини, тритоны Бернини. Сложное нагромождение мотивов. Более чистая барочная линия.

Южное происхождение и итальянские связи = независимо от Бернини развивает барочную линию скульптуры.

Работает в Провансе в 60 года.

Работает как архитектор в Марселе.

* Нотр-Дам де ла Вей Шарите – 1670. Греческий тип храма в антах, барочная традициях купола, фасад и интерьер – ясность и простота, нет барочного языка. Почти кристальный неоклассицизма.

В 60 годы приезжает в Париж, его приглашают для Во-ле Виконта, но безрезультатно. В 70е годы его приглашают в Версаль.

* Милон Кротонский 1671-82. – поздний период, когда он работает в Версале. Греческая легенда. Хочется вспомнить Берниновского Давида. Явное собственное барокко, не внешний образец.
* Персей и Андромеда 1678-84 – начало движение в сторону 18 века. Барокко становится декоративным. Фигура Персея с драпировками – фон, обрамление для маленькой женской фигурки, которая прорабатывается во всех деталях. Влияние Рубенса – тема прекрасного женского тела, путти и розочки. Начала любовно-декоративной тематики.

Более индивидуальная фигура, чем все остальное. Перепутать Шерардена и Ангье – не большое дело, а вот перепутать их с Пюже…

## **Антуан Куазево**

Из Бретани. Вариант барочного искусства + искусства на грани барокко и рококо.

* Зал войны – медальон над камином. Конная статуя. Видим и Бернини тоже. Фигура разворачивается на зрителя. Своеобразное отношение плоскости и пространства. Голова коня и парик повисает в воздухе. Дальше тон тает, поглощается плоскостью. Своеобразное понимание живописного рельефа, постепенно становится графичным рисунком. Появление плоскости = уравновешивает объем и пространство. Рококо будет все понимать, как плоскость, скульптура подчиняется плоским декоративным задачам. Для барокко – все обретает свою форму.
* Рон (Рона – но на французском это мужской род) – аллегория реки. Типичная поза.

Портрет исходит из раннего Бернини, подчеркнуто реалистичный портрет.

* Принц Конде – 1688 выпученные глаза, но все равно все уравновешивается целым помпезным античным образом. Конкретен и натуралистичен – барокко, но по-своему классичен – наследие античности и ренессанса – идеальный образ военного.
* Портрет Ш. Лебрена
* Портрет Ж.-Ю. Люлли – создатель балетной и оперной традиции 17 века. Очевидные темы от Бернини Небрежно наброшенный парик, характерная внешность. Небрежно расстёгнутая рубаха. НО – античная тога поверх. Очертания бюста – требование классицизма.
* Кенотаф Мазарини – 1692 Коллеж Четырех наций. Очень традиционно, гораздо более традиционный, чем надгробие Ришелье. Вариации ренессансных надгробий. Молящийся Мазарини – традиция готического надгробия. Но Мазарини обращается не столько к Б-гу, сколько к зрителю – взывая об исторической справедливости.

Продолжает работать в 18 веке. Более рокайльно, скрытый рокайльный потенциал.

* Статуи бассейна парка Марли 1705 – Нептун и Амфитрита. Хотя они экспрессивные, сильное движение. Но оно не мыслится слишком активным и направленным, оно больше показывается, демонстрируется. Примерно то же самое, что происходит в живописи. Если Нептун захочет нанести удар, то опоры у него не будет. Амфитрита поправляет драпировку – не реальное движение, изящный жест.
* Портрет Марии-Аделаиды Савойской, герц. Бургундской – 1710. Сливается мифологическая скульптура и портрет. Идеализация, скорее античная богиня. Хотя была не очень молода и некрасива. Античный прототип – Диана-охотница. Изящным жестов вытягивает стрелу, а можем быть и поправляет прическу. Образ нимфы, богини. Никакой угрозы. Рокайльная игра.
* Людовик XIV в окружении добродетелей - снова Марк Аврелий, но уже не движется вперед, все подчиняется плоскости. Что больше мастера интересует? Может быть просто сложный разработанный декор арки – арматура, детали, гирлянды. Во всем этом антураже скульптурный мотив совсем теряется. Никакой пластики, энергии, динамики.

## **Гийом и Николя Кусту**

* Кони Марли – классицизм скорее.
* Парная группа – Людовик XV в образе Юпитера и Мария Лещинская в образе Юноны – та же тема мифологии + портрета. Игра во все. Игра в богов, атрибуты. Позволяют себе играть в то, что Людовик XIV не мог себе поставить. Король держит жезл перевернутым, Мария передает корону путти = не очень серьезно относятся к королевским обязанностям, что соответствует действительности. Для 17 века это было невозможно, государство и религия не могли быть объектами игры.

Пропорции фигур вытягиваются вверх, маленькая головка. Готика + маньеристическая французская традиция – «нимфа Фонтенбло». Явный S- образный изгиб -> неустойчивость, легкость, танец. Не реальная энергия, а красота и изгиб. Рококо.

Скульптура рококо – камерность, фурнитура, мелкая пластика, прикладные вещи. Для скульптуры 18 века - это не ремесленный. Низкий жанр. Такие вещи делал, например, Жюст-Орель Мейсонье.

Если мастер получается в Академии, его работы должны подчиняться монументальной пластики.

## **Жан Батист Лемуан**

Зрелое рококо – 30-40 года.

* Отель Субиз, Салон принца – работает в большой команде мастеров. Вместе с Буше. Скульптурные сюжеты (в салоне принцессы – живопись). Сложные витиеватые обрамления. Расположение – на границе между стеной и потолком. Уничтожает антаблемент. Сюжеты отличались – традиционно в мужском салоне военная тематика + области интеллектуального деятельности. «Истина и Вымысел» - мужская и женская фигура, карнавал, путти держит маску. Литературный замысел. **Серьезные темы превращаются в игру.**
* Вертумн и Помона – античный сюжет. Помона – лицо реальной фаворитки. Буквально ПОД МАСКОЙ старухи, лицо Вертумна – Людовик XV. Можем увидеть античное – драпировки, ренессансное. Вытянутые пропорции – рококо, декоративная идея, несерьезное отношение к сюжету.

Прославился как мастер портрета. Типичный рокайльный портрет: женская модель, маленький формат, мягкий материал, дети, идеализировано – общий эталон, собственно также как в живописном портрете рококо. Идеал подчиняет конкретику.

* Портрет Мель де Вандей
* Девочка в косынке.

## **Э.- Л. Фальконе**

Ярчайший представитель скульптуру рококо. Делает бисквитную пластику. Бисквит –фарфор, подвергшийся только первичному обжигу (800-100°). Фарфор – сложный материал, большие модели обжигать трудно. Любая модель из бисквита – тяжелейший труд. Сложность производство + легкость и изящество формы. Глазурованный фарфор им не нравится, глазурь затекает в детали. Бисквит требует совершенство, глазурь заглаживает несовершенство.

* Флора
* Грозящий Амур – 1757. Легко тиражирует эти формы – бисквит, мрамор, бронза, терракота.
* Купальщица – есть в мраморе и в бисквите (ГЭ) Практически одинаковая форма, пользуется разными возможностями материала – из мрамора – классическая, из бисквита – серый, нейтральный оттенок, совсем игрушечная.
* Поцелуй (Едоки винограда) – скульптура по эскизам Буше.
* Часы с тремя грациями – на границе между рококо и классицизмом. Постепенно в 60е годы появляется новый посыл античных идей. Рафаэлевские прототипы, известная скульптура в античности. Головки – совсем рококо, опущенные глаза. Гирлянда – не классическая. Смешение стилей.
* Статуя Петра – рокайльному мастеру заказали монументальную статую. Пластику соединяет с городом = барочные римские фонтаны.

## **Эдме Бушардон**

Чуть старше Фальконе. Рокайльный мастер с тенденциями возрождения классицизма. Поминают как главную фигуру в начале неоклассицизма. Один из первых – поиск греческого идеала во французской фигуре

* Амур, натягивающий лук – не путти, не мальчик. Попытка реконструировать статую Праксителя. Эфеб, тема юноши. От Праксителя, правда. Только основная идея. Натягивая лук, Амур играет в Геракла, опирается на шкуру немейского льва. Переигрывается тема высокого и низкого.
* Фонтан 4х рек на улице Гренель – путти рокайльный персонаж, но сам рельеф классицизированный, все походит на античные саркофаги. Символы время года – крылатые эфебы, тема Праксителя снова.
* Конная статуя Людовика XV - почти точная цитата Марка Аврелия, без попыток развернуть его в контрапосте. От барокко только голова – немолодой и некрасивый король, голова просто посажена на широкую античную фигуру.

## **Ж.-Б. Пигаль**

Внутри рокайльной традиции нащупывает пути развития подражания античности. Открывают новую античность – Геркуланум и Помпеи – бытовые вещи, мелкую пластику александрийской школы, жанровая античная мелкая пластика.

Если бы он это делал в бисквите = рококо, но это в мраморе и большой масштаб = неоклассицизм. Подражание «новому» для них античному искусству.

* Мальчик с клеткой.
* Меркурий 1744 и Венера из парка Сан-Суси – имели большой успех, делал копии в разных масштабах
* Любовь и дружба для замка Бельвю – идеализированный портрет Маркизы Помпадур в лице Дружбы, рокайльные пропорции.
* Монумент Людовика XV – детали постамента от оригинала. Желание классическое, рокайльное решение. Много погружается в детали. Фальконе в Петре находит более органичное решение, здесь – много игривости.
* Надгробие маршала Саксонского – и барокко, и рококо, и классицизм. На фоне стелы с деталями. Много деталей. Запечатлеть человека – деяния для страны. Просветительская тема.
* Портрет Вольтера – 1776. Идея сделать галерею со всеми великими людьми Франции, от Хлодвига до Людовика 15. В том числе и люди науки и искусства. Разными мастерами решался по-разному = «Галерея Великих людей»

Пытается его изобразить как античного философа – обнаженным, но не может, как барочный мастер, отрешиться от реальности – Вольтер уже стар. Худощавое старое тело, прикрывается мантией. Но все же сильно идеализирует, слишком сильное тело для старика.

Проблема скульптуры 18 века – найти нужную степень идеализации. Нет некого сочетание идеального и натурального. Это же и основная проблема творчества Гудона[[19]](#footnote-19).

Оглавление

[Историография 1](#_Toc503154972)

[Итальянское искусство 3](#_Toc503154973)

[От маньеризма к барокко 3](#_Toc503154974)

[Ранний маньеризм 3](#_Toc503154975)

[Поздний маньеризм 5](#_Toc503154976)

[Архитектура и скульптура барокко. 7](#_Toc503154977)

[**Джакомо делла Порта** 7](#_Toc503154978)

[**Доменико Фонтана** 9](#_Toc503154979)

[**Карло Мадерно** 12](#_Toc503154980)

[**Джованни-Лоренцо Бернини** 13](#_Toc503154981)

[**Франческо Борромини** 23](#_Toc503154982)

[*Архитектура к. 17 - 18 века* 26](#_Toc503154983)

[**Карло Райнальди** 26](#_Toc503154984)

[**Карло Фонтана** 27](#_Toc503154985)

[**Гварино Гварини** 27](#_Toc503154986)

[Турин 28](#_Toc503154987)

[**Филипп Юварра** 28](#_Toc503154988)

[Венеция 29](#_Toc503154989)

[**Бальдоссаре Лонгена** 29](#_Toc503154990)

[Рим 30](#_Toc503154991)

[Неаполь 31](#_Toc503154992)

[Силиция 31](#_Toc503154993)

[Неоклассицизм в Италии 32](#_Toc503154994)

[**Джованни Баттиста Пиранези** 32](#_Toc503154995)

[**М. Симонетти** 33](#_Toc503154996)

[**Луиджи Ванвителли** 33](#_Toc503154997)

[Живопись барокко 16 век. Академия 34](#_Toc503154998)

[**Людовико Карраччи** 34](#_Toc503154999)

[**Агостино Карраччи** 35](#_Toc503155000)

[**Аннибале Каррачи** 36](#_Toc503155001)

[Живопись 17 века 38](#_Toc503155002)

[*Караваджо и его реформы.* 38](#_Toc503155003)

[**Микеладжело да Караваджо** 39](#_Toc503155004)

[*Караваджизм* 47](#_Toc503155005)

[**Марио Миннити** 47](#_Toc503155006)

[**Б. Манфреди** 47](#_Toc503155007)

[**К. Саранчени** 48](#_Toc503155008)

[**Лионелла Спада** 48](#_Toc503155009)

[**Орацио Борджанни** 48](#_Toc503155010)

[**Джован-Антонио Галли (Спадарино)** 49](#_Toc503155011)

[**Х. Тербрюгген** 49](#_Toc503155012)

[**Геррит ван Хонтхорст** 49](#_Toc503155013)

[**Маттиас Стомер** 49](#_Toc503155014)

[**Валантен** 50](#_Toc503155015)

[**Симон Вуэ** 51](#_Toc503155016)

[**Клод Виньон** 51](#_Toc503155017)

[**Орацио Джентилески** 51](#_Toc503155018)

[**Артемисия Джентилески** 52](#_Toc503155019)

[**Фабрицио Сантафеде** 52](#_Toc503155020)

[**Рибальта** 52](#_Toc503155021)

[**Рибера** 52](#_Toc503155022)

[**Массимо Станционе** 53](#_Toc503155023)

[**Джуз. Рекко** 53](#_Toc503155024)

[**Сальватор Роза** 53](#_Toc503155025)

[**Фетти** 54](#_Toc503155026)

[**Иоганн Лис** 54](#_Toc503155027)

[**Бернардо Строцци** 54](#_Toc503155028)

[*Монументально-декоративная живопись* 55](#_Toc503155029)

[**Гвидо Рени** 56](#_Toc503155030)

[**Франческо Альбани** 57](#_Toc503155031)

[**Доменикино** 57](#_Toc503155032)

[**Гверчино** 58](#_Toc503155033)

[**Джованни Ланфранко** 59](#_Toc503155034)

[**Пьетро да Кортона (Пьетро Берретини)** 59](#_Toc503155035)

[**Бачиччо (Дж. – Б. Гаулли)** 61](#_Toc503155036)

[**Андреа Поццо** 61](#_Toc503155037)

[**Лука Джордано** 61](#_Toc503155038)

[Живопись 18 века 62](#_Toc503155039)

[**Фра Витторе Гальгарио (Джузеппе Гисланди)** 62](#_Toc503155040)

[**Алессандаро Маньяско** 62](#_Toc503155041)

[**Дж. М. Креспи** 63](#_Toc503155042)

[**Гаспаре Траверси** 64](#_Toc503155043)

[**Джанбаттиста Пьяцетта** 64](#_Toc503155044)

[**Франческо Солимена** 64](#_Toc503155045)

[**Себастьяно Риччи** 65](#_Toc503155046)

[**Марко Риччи** 65](#_Toc503155047)

[**Розальба Карьера** 66](#_Toc503155048)

[**Пьетро Лонги** 66](#_Toc503155049)

[**Алессандро Лонги** 67](#_Toc503155050)

[**Монументально-декоративная живопись 18 века** 67](#_Toc503155051)

[**Дж. Ант. Пеллегрини** 67](#_Toc503155052)

[**Антония Балестра** 67](#_Toc503155053)

[**Джанбаттиста Питтони** 67](#_Toc503155054)

[**Доменико и Джузеппо Валериани** 67](#_Toc503155055)

[**Григории Ладзарини** 67](#_Toc503155056)

[**Джованни Баттиста Тьеполо** 67](#_Toc503155057)

[**Джандоменико Тьеполо** 69](#_Toc503155058)

[**Джованни Антонио Гварди** 70](#_Toc503155059)

[Пейзаж 18 века 70](#_Toc503155060)

[ТРАДИЦИЯ 16- 17 ВЕКОВ 70](#_Toc503155061)

[**Мартин ван Хемстек** 70](#_Toc503155062)

[**Маттеус и Пауль Бриль** 71](#_Toc503155063)

[**Агостино Тасси** 71](#_Toc503155064)

[**Клод Лоррен** 71](#_Toc503155065)

[**Вивиано Кодацци** 71](#_Toc503155066)

[**Гаспар Ван Виттель** 71](#_Toc503155067)

[ТРАДИЦИЯ 18 ВЕКА 71](#_Toc503155068)

[**Лука Карлеварис** 71](#_Toc503155069)

[**Антонио Каналетто** 72](#_Toc503155070)

[**Бернардо Беллотто** 73](#_Toc503155071)

[**Мариески** 73](#_Toc503155072)

[**Франческо Гварди** 73](#_Toc503155073)

[**Джованни Паоло Панини** 75](#_Toc503155074)

[Неоклассицизм в живописи 75](#_Toc503155075)

[**Марко Бенециал** 75](#_Toc503155076)

[**Помпео Батони** 75](#_Toc503155077)

[**Антон Рафаэль Менгс** 76](#_Toc503155078)

[**Ангелика Кауффман** 77](#_Toc503155079)

[**Тишбейн** 77](#_Toc503155080)

[**Трепизиани** 77](#_Toc503155081)

[**Бенефиал** 77](#_Toc503155082)

[Французское искусство 77](#_Toc503155083)

[Вторая школа Фонтенбло 78](#_Toc503155084)

[**Тусен Дбюрей** 79](#_Toc503155085)

[**М. Фремине** 79](#_Toc503155086)

[Архитектура раннего 17 века 79](#_Toc503155087)

[**Саломон де Бросс** 80](#_Toc503155088)

[**Жак Лемерсье** 80](#_Toc503155089)

[**Франсуа Мансар** 81](#_Toc503155090)

[**Луи Лево** 82](#_Toc503155091)

[Лувр 82](#_Toc503155092)

[Стиль Людовика XIV 84](#_Toc503155093)

[**Версаль** 84](#_Toc503155094)

[**Ж. Ардуэн-Мансар** 85](#_Toc503155095)

[**А. Куазево [Скульптура]** 87](#_Toc503155096)

[**А. Ленотр** 88](#_Toc503155097)

[**Клод Перро** 88](#_Toc503155098)

[Архитектура конца 17 века 88](#_Toc503155099)

[Архитектура 18 века 89](#_Toc503155100)

[Рококо 89](#_Toc503155101)

[Неоклассицизм 91](#_Toc503155102)

[**Жак Анж Габриэль** 92](#_Toc503155103)

[**Ж-Ж Суффло** 92](#_Toc503155104)

[**Шарль Луи Клериссо** 92](#_Toc503155105)

[**Николя Леду** 93](#_Toc503155106)

[**Р-Л Жерарден** 93](#_Toc503155107)

[**П.Руссо** 93](#_Toc503155108)

[**Булле** 93](#_Toc503155109)

[Живопись ½ 17 века 94](#_Toc503155110)

[**Жак Белланж** 94](#_Toc503155111)

[**Жак Калло** 94](#_Toc503155112)

[**Жорж де Латур** 95](#_Toc503155113)

[**Валантен да Булонь** 96](#_Toc503155114)

[**Клод Виньон** 97](#_Toc503155115)

[**Любен Боген** 97](#_Toc503155116)

[**Луи, Антуан и Матье Ленен** 97](#_Toc503155117)

[**Симон Вуэ** 98](#_Toc503155118)

[**Филипп де Шампень** 99](#_Toc503155119)

[**Эсташ Лезбер** 100](#_Toc503155120)

[**Лоран де ла Ир** 100](#_Toc503155121)

[Живопись второй половины 17 века 100](#_Toc503155122)

[**Николя Пуссен** 100](#_Toc503155123)

[**Клод Лоррен** 104](#_Toc503155124)

[**Шарль Лебрен** 106](#_Toc503155125)

[**Пьер Миньяр** 107](#_Toc503155126)

[**Бон Булонь** 108](#_Toc503155127)

[**Шарль де ля Фосс** 108](#_Toc503155128)

[Живопись рококо 18 век (+проторомантизм) 108](#_Toc503155129)

[**Фр. Лемуан** 108](#_Toc503155130)

[**Шарль-Жозеф Натуар** 108](#_Toc503155131)

[**Клод Жийо** 108](#_Toc503155132)

[**Жан Антуан Ватто** 108](#_Toc503155133)

[**Франсуа Буше** 111](#_Toc503155134)

[**Жан Батист Симеон Шарден** 112](#_Toc503155135)

[**Ж.-Б. Грез** 115](#_Toc503155136)

[**Жан-Оноре Фрагонар** 116](#_Toc503155137)

[**Юбер Робер** 118](#_Toc503155138)

[Живопись Неоклассицизма 119](#_Toc503155139)

[**Ж. –М. Вьен** 119](#_Toc503155140)

[**Луи Лагрене** 119](#_Toc503155141)

[**Пьер Пейрон** 120](#_Toc503155142)

[**Жак-Луи Давид** 120](#_Toc503155143)

[Скульптура 17-18 веков 121](#_Toc503155144)

[Мишель и Франсуа Ангье 121](#_Toc503155145)

[Франсуа Жерардон 122](#_Toc503155146)

[Пьер Пюже 122](#_Toc503155147)

[Антуан Куазевокс 123](#_Toc503155148)

[Гийом и Николя Кусту 124](#_Toc503155149)

[Жан Батист Лемуан 124](#_Toc503155150)

[Э.- Л. Фальконе 124](#_Toc503155151)

[Эдме Бушардон 125](#_Toc503155152)

[Ж.-Б. Пигаль 125](#_Toc503155153)

Золотов «Портрет 18 века».

1. С искунства [↑](#footnote-ref-1)
2. Так думает Ефимова [↑](#footnote-ref-2)
3. Мнение Ефимовой [↑](#footnote-ref-3)
4. Ефимова [↑](#footnote-ref-4)
5. Для Версаля [↑](#footnote-ref-5)
6. Ж.Боффран: Сын строительного мастера из Нанта. Окончил Нантский университет. В Париже с 1682 года, женится на родственнице Лебрена. Сотрудничал с Ардуэном-Мансаром в сооружении новой Оранжереи в Версале и, в особенности, Вандомскоой площади. В 1699 – оставляет королевскую службу и начинает работать по частным заказам. С 1609 г. занимается внутренней декорацией отеля Субиз (фактически работы осуществляются с 1732 г). С 1709 – член Академии Архитектуры, с 1710 г. начинает строить Дворец Бурбонов (стиль Регентства), с 1711 – главный архитектор Леопольда II, Лотарингского (дворец в Люневиле, фасад Губернаторского дворца?). Учитель Б.Ноймана и Э.Эре, автор Трактата об Архитектуре 1745. [↑](#footnote-ref-6)
7. Заказчик Франсуа да Роан-Субиз, вместе с супругой Анной де Шабо-Субиз и сыном Арманом-Гастоном-Максимиллианом, буд. Принцем архиепископом Страсбурга. [↑](#footnote-ref-7)
8. Для графа д’Эвре. Позднее принадлежал маркизе Помпадур [↑](#footnote-ref-8)
9. 393 х 250. Заказана Ришелье для ц-ви иезуитов. Кроме Этого выполняет алтарные картины в ц-вях Сен-Николя-де-Шан (Вознесение Богоматери), Сент-Есташ (Поклонение в-в), замка в Нейи (Обет Людовика XIII) [↑](#footnote-ref-9)
10. Возможно – воспроизведение картины Филострата, навеянное также Тицианом. [↑](#footnote-ref-10)
11. Танкред и Эрминия – ГЭ, к.1620-30гг [↑](#footnote-ref-11)
12. Перед колесницей, влекомой амурами, идет Венера, сопровождаемая амурами, за ней Адонис, протягивающий анемон Гиацинту. Позади колесницы Аякс и Нарцисс, подносящие Флоре цветы. На первом плане – Клития, собирающая крокусы. [↑](#footnote-ref-12)
13. «Неверный шаг» 1716-18. Лувр. 0.40 х 0.31

    Мотив взят из «Кермессы» Рубенса [↑](#footnote-ref-13)
14. «Равнодушный» - «получеловек-полупавлин» название получил от ордена «indifferents», основанного в 1731 году и означавшего равнодушие к стрелам любви. [↑](#footnote-ref-14)
15. 1717-18. (? Вывеска для кафе бывшего актера Беллони). 1.85 х 1.50 [↑](#footnote-ref-15)
16. В отличии от Арлекина, который сам бьет всех палкой и смеется, Пьеро – герой, над чьими несчастьями смеются зрители. [↑](#footnote-ref-16)
17. Эта картина вместе с парной – «Трудолюбивой матушкой» была представлена Людовику XV – единственная встреча короля с Шарденом. [↑](#footnote-ref-17)
18. Ефимова [↑](#footnote-ref-18)
19. Гудон – есть хорошая книжка [↑](#footnote-ref-19)