

## ЛЕКЦИИ ДЛЯ 3 КЛАССА ДХШ

### ИСТОРИЯ ИСКУССТВ

#### 1. Искусство Западной Европы 17-18 веков

Лекция 18 учебных часов. 1 учебный час=40 минут

**Искусство Западной Европы в 17-18 вв.**

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА ЕВРОПЫ XVII – XVIII веков.**

Вы приступаете к изучению одной из самых ярких страниц в истории мировой художественной культуры. XVII – XVIII века – это время, когда на смену Возрождению пришли художественные стили барокко, классицизм, рококо.

Многое изменилось в жизни человека, иными стали его представления о мироздании. Научные открытия начала XVII в. окончательно расшатали образ Вселенной, в центре которого находился сам человек. Если в эпоху Возрождения мир представлялся единым и целым, то теперь ученые убеждали, что Земля вовсе не центр Вселенной, а одна из небесных планет, которая вращается вокруг Солнца. Если раньше искусство утверждало гармонию Вселенной, то теперь человека страшила угроза хаоса, распада космического миропорядка. Эти перемены не могли не отразиться на развитии искусства. Новые стили в искусстве – это новое видение мира человека Нового времени.

#### Тема 1

**Архитектура и скульптура стиля барокко. Творчество Л.Бернини**

**Стилевое многообразие искусства XVII – XVIII века.**

**Стиль барокко** начал развиваться преимущественно в католических странах Европы в конце XVI в. Его название связано с простонародным словечком *barocco* (бракованная жемчужина неправильной формы) которым обозначали все грубое, неуклюжее и фальшивое. Применительно к искусству термин впервые использовали в середине XVIII в. критики архитектурных сооружений барокко, которым этот стиль казался проявлением дурного вкуса. Впоследствии термин утратил негативный смысл и стал применяться и к другим видам искусства.

**Главная цель барокко** – стремление удивить, вызвать изумление. Искусство барокко передавало напряженность конфликта, дух противоречий. Главными темами искусства были мучения и страдания человека, мистические аллегории, соотношение добра и зла, жизни и смерти, любви и ненависти, жажды наслаждений и расплаты за них. Для произведений барокко характерны эмоциональный накал страстей, динамизм силуэтов, картинная зрелищность, преувеличенная пышность форм, изобилие и нагромождение причудливых деталей, использование неожиданных метафор. Барокко было свойственны приверженность к ансамблю и синтезу искусств. Несмотря на сложность и неоднозначность образов, в целом стилю присущи жизнеутверждающий характер и оптимизм.

Период от конца XVII до начала XIX в. вошел в историю под названием эпохи Просвещения. Её главным содержанием стало понимание мира как разумно устроенного механизма, где человеку отводилась существенная организующая роль. Гармонически развитый, общественно значимый, решительно преодолевающий страсти и сомнения, готовый пожертвовать личным благополучием ради общественного блага, человек живет

по законам Природы. Свобода, Разум, Долг, Мораль становятся приоритетами жизни человека в эпоху Просвещения.

Идеи Просвещения находят воплощение в новом художественном стиле – классицизме (лат. classicus – образцовый). Главными образцами для подражания стали античное наследие и гуманистические идеалы Возрождения. Главными темами искусства классицизма были торжество общественных начал над личными, подчинение чувства долгу, идеализация героических образов.

Искусству классицизма присущи такие черты, как ясность и простота в выражении содержания, сдержанность, следование определенным правилам. Произведения архитектуры классицизма отличали строгие линии, четкие объемы, выверенность пропорций. Для живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства были характерны логическое развертывание сюжетов, ясная уравновешенная композиция, четкая моделировка объема, подчиненность цвета смысловым акцентам.

В странах Европы классицизм просуществовал необычайно долго, с XVII до 30-х гг. XIX века, а затем, видоизменяясь, возрождался в неоклассических течениях.

**В начале XVIII века во Франции** при дворе короля получил распространение новый стиль в искусстве – рококо (фр. rocaille – раковина). Просуществовал он недолго, примерно до середины века, но сильно повлиял на развитие искусства. В центре внимания в эпоху рококо были любовные интриги, мимолетные увлечения, авантюры и фантазии, галантные развлечения и праздники. Искусство должно было нравиться, трогать и развлекать. В архитектуре, живописи, скульптуре, а особенно – в декоративно-прикладном искусстве торжествуют изысканные сложные формы, причудливые линии, затейливые орнаменты, в которых многократно обыгрывается силуэт раковин и диковинных растений. Необычные формы, обилие узоров, обманы зрения, колеблющийся, то ускоряющийся, то замедленный ритм вовлекали зрителя в чудесную игру, праздник беззаботности.

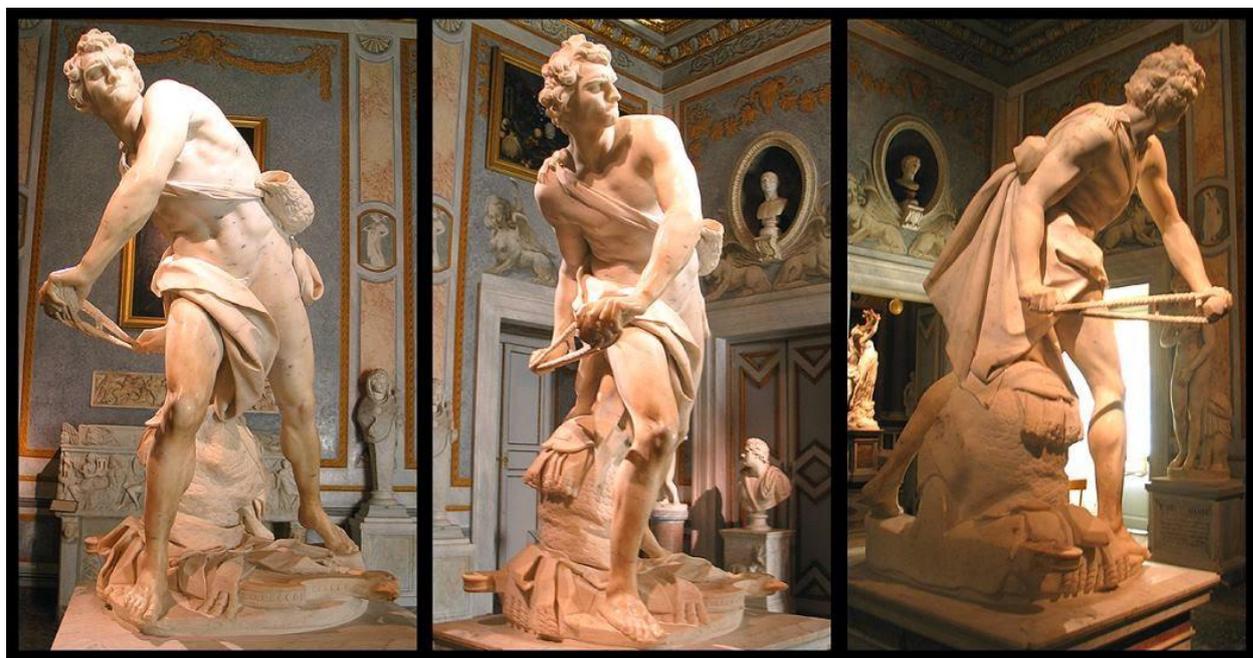
Одновременно в европейском искусстве возникают и развиваются реалистические традиции. Для реализма характерны объективность в передаче видимого, точность, конкретность, непредвзятость восприятия жизни, отсутствие идеализации, глубокое, прочувствованное восприятие быта и природы, простота и естественность в передаче человеческих чувств. Наиболее ярко реализм проявил себя в живописи Голландии XVII в.

О своеобразии и границах художественных стилей искусства XVII – XVIII веков много и часто спорят. Действительно, в творчестве одного художника органично могли переплетаться два и более художественных стиля. Бессмысленно, например, было проводить четкие границы между барокко и реализмом в творчестве великого фламандского художника Питера Пауля Рубенса. Аналогичная картина характерна и для некоторых конкретных произведений искусства. Например, совмещение стилей можно наблюдать в знаменитом дворце Версаля. В его внешнем архитектурном облике использованы строгие приемы классицизма, а в убранстве пышных, торжественных интерьеров – барокко и рококо. Таким образом, разнородные в своих проявлениях художественные стили искусства XVII – XVIII веков обладали некой внутренней общностью.

**Лоренцо Бернини (1598-1680)**

Джованни Лоренцо Бернини родился в 1598 г. в Неаполе в семье скульптора и живописца Пьетро Бернини. В 1605 г. по приглашению папы Павла V Пьетро с семьей переехал в Рим. Здесь юный Лоренцо получил возможность копировать произведения великих мастеров, хранившиеся в залах Ватикана. Уже первыми своими работами будущий мастер привлек внимание папы и кардиналов Боргезе и Барберини, которые стали его покровителями и заказчиками.

В произведениях Бернини много черт, неизвестных эпохе Возрождения. Скульптор стремился показать не состояние героев, а действие, из которого выхвачено краткое мгновение. Силуэты фигур усложнились. Бернини шлифовал мрамор, заставляя его играть множеством бликов. Благодаря этому мастеру удавалось передать тончайшие нюансы: фактуру ткани, блеск глаз, чувственное обаяние человеческого тела. Новаторские искания юного скульптора отчетливо проявились уже в начале 1620-х гг. Тему поединка между Давидом и Голиафом («Давид») Бернини решает в подчеркнуто динамичной манере — герой показан не до и не после, а в самый момент схватки со своим врагом.



Высшее католическое духовенство в полной мере использовало талант Бернини. Скульптор исполнял многочисленные заказы, создавал религиозные композиции, парадные портреты, статуи для украшения римских площадей. Бернини создал множество надгробных памятников знаменитым людям своего времени. Их патетические эффекты полностью соответствовали церковным требованиям возвеличения католической набожности. В грандиозных мемориальных ансамблях Бернини смело применял новые средства выразительности, обогащая их реалистическим исполнением, что особенно характерно для надгробия папы Урбана VIII (1628—47).

Уже зрелым мастером Бернини создал одну из лучших своих композиций — «Экстаз св. Терезы» для алтаря капеллы семейства Корнаро в римском храме Санта-Мария делла

Витториа. Композиция иллюстрирует один из эпизодов жизни испанской монахини 16 века Терезы, причисленной позднее к лику католических святых. В своих записках она рассказала, что однажды ей во сне явился ангел и пронзил ей сердце золотой стрелой. Перед Бернини стояла непростая задача изобразить сверхъестественное явление, видение во сне. Автору удалось виртуозно передать в мраморе высшее напряжение чувств героини. Точки опоры фигур скрыты от зрителя, и возникает иллюзия, что монахиня и ангел парят в облаках. Нереальность происходящего подчеркивают пучки лучей на заднем плане и клубящиеся облака, на которых полулежит Тереза. Её веки полузакрываются, она словно не видит представшего перед ней нежного и улыбчивого ангела. Страдание и наслаждение переплетаются в ее болезненно-восторженном облике. Композиция помещена в глубокой нише, обрамленной цветным мрамором. Эффект мистического видения подкрепляется светом, падающим в дневное время на скульптуру сквозь желтое стекло окна собора.

Выражение цельности физического и духовного начал в скульптуре Бернини сочетал с гениальным архитектурно-пространственным видением, что позволяло ему идеально вписывать пластические композиции в уже готовые сооружения и создавать масштабные архитектурные ансамбли, столь свойственные искусству барокко. Римские фонтаны «Тритон» и «Четыре реки» являют собой блестящее сочетание экспрессивной барочной пластики с бурлящей пенящейся водой.

В течение более полувека Бернини выполнял работы для собора Св. Петра. Он создал монументальные статуи святых и папские надгробия, возвел кафедру в главном алтаре и киворий (надстройку) над могилой св. Петра — удивительный пример единства скульптуры и архитектуры. Главным архитектурным творением Бернини стало оформление площади перед собором святого Петра в Риме. Архитектору удалось решить сразу несколько задач: создать торжественный подход к главному храму католического мира, добиться впечатления единства площади и собора и выразить главную идею католической церкви: принимать в свои объятия город и весь мир. Пространство перед храмом превращено в единый ансамбль из двух площадей: первая – в форме трапеции, оформлена галереями, отходящими прямо от стен собора. Вторая выполнена в излюбленной форме барокко – овале. Она обращена к городу и обрамлена величественной колоннадой. Монументальные колонны тосканского ордера расположены в четыре ряда. Наверху они объединены изгибающейся лентой балюстрады, на которой установлены 96 статуй святых. В центре огромной площади возведен обелиск, по обеим сторонам которого расположены два фонтана.

Среди других архитектурных произведений Бернини следует отметить палаццо Барберини (в соавторстве с Карло Мадерна и Франческо Борромини) и небольшую церковь Сант-Андреа аль Квиринале, которую сам Бернини считал наиболее удачной своей работой.

Творчество Бернини во многом определило пути развития всей европейской культуры XVII в.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

## Тема 2

**Итальянская живопись барокко. Караваджо и Караччи.**

## Микеланджело Караваджо (1573—1610)

Микеланджело да Караваджо (собственно Меризи да Караваджо) родился в 1573 г. близ Милана в селении Караваджо, откуда и пошло его имя. В 1584—88 гг. учился в Милане. Около 1590 г. Караваджо приехал в Рим, где пробыл до 1606 г. Здесь будущий художник поначалу бедствовал, работал по найму, вел беспорядочную жизнь, что позволило ему хорошо узнать быт и нравы городских низов (позже он неоднократно обращался к этим сюжетам). Спустя некоторое время модный живописец Чезари д'Арпино взял его помощником в свою мастерскую, где Караваджо выполнял натюрморты на монументальных картинах хозяина.

Необузданный темперамент ввергал Караваджо в сложные и подчас даже опасные ситуации. Он много раз дрался на дуэлях, за что неоднократно попадал в тюрьму. Художник отличался бурным темпераментом и поистине авантюрным складом характера. Однако среди богатых римских меценатов нашлись ценители этого дерзкого и независимого гения. У художника появился могущественный покровитель — кардинал Франческо Мария дель Монте. Искусство мастера постепенно признавали и другие власть имущие.

Уже в ранних произведениях Караваджо (между 1592 и 1598 гг.), с их звонким колоритом и прозрачной светотенью, появляется ряд существенно новых черт. Принципу идеализации образа Караваджо противопоставляет индивидуальную выразительность конкретной модели («Маленький больной Вахх»), аллегорическому истолкованию сюжета — непредвзятое изучение природы в простом бытовом мотиве («Мальчик с корзиной фруктов»). Караваджо создает новые виды живописи — натюрморт («Корзина с фруктами») и бытовой жанр («Шулера», «Гадалка»). Религиозная картина получает у него новую, интимно-психологическую интерпретацию («Отдых на пути в Египет»).

К концу 1590-х гг. складывается оригинальная живописная система Караваджо. Ярко освещенный лучом света передний план картины выделяется на погруженном в густую тень фоне, чем достигается подчёркнутая оптическая наглядность изображения и создаётся впечатление его непосредственной близости к зрителю («Лютнист»).

Зрелые произведения Караваджо (1599—1606) — это монументальные по композиционному решению полотна, обладающие исключительной драматической силой. Для них характерны мощные контрасты света и тени, выразительная простота жестов, энергичная лепка объемов и звучный, насыщенный колорит.

Несмотря на споры, а порой и скандалы вокруг имени Караваджо, он постоянно получал заказы на картины для храмов. В 1602—04 гг. художник пишет «Положение во гроб» для церкви Санта-Мария делла Валичелла в Риме. В 1603—06 гг. создает композицию «Мадонна ди Лорето» для церкви Сант-Агостино там же. Замечательна композиция «Смерть Марии» (1606), написанная для алтаря римской церкви Санта-Мария делла Скала и отвергнутая заказчиком. Здесь Караваджо дал свое истолкование традиционного сюжета «Успения Богородицы», которое, согласно церковной традиции, должно было нести в себе радость, ибо, закончив свою земную жизнь, Дева Мария соединилась на небесах с Иисусом Христом. Караваджо, напротив, представил это событие как трагедию: апостолы, окружающие ложе Марии, погружены в скорбь, а вид самой Богоматери навевает мысли не о блаженном вознесении на небеса, а о полной страданий жизни и тяжелой, мучительной смерти.

Спокойная жизнь не могла удовлетворить мятежного Караваджо, в 1606 г. его дерзкий характер в очередной раз проявил себя. Караваджо убил на дуэли некоего Раннуччо

Томассони и скрылся от преследования в Неаполе. Здесь он создал несколько своих шедевров, а затем, спасаясь от преследования, перебрался на Мальту. Но и там, написав несколько прекрасных картин, он ввязался в очередную скандальную историю и попал в тюрьму. Вскоре ему удалось бежать и в последующие несколько лет Караваджо скитался по разным городам южной Италии. В поздних работах художника, созданных в годы скитаний (1606—10), дальнейшее развитие реалистических тенденций, расширение сферы охвата жизненных явлений («Семь деяний милосердия») сопровождаются углублением трагизма мироощущения. Наряду с нотами скорбной отрешённости в них проявляется дух возвышенного стоицизма («Казнь Иоанна Крестителя», «Бичевание Христа»).

В 1609 г. Караваджо вновь вернулся в Неаполь, где ожидал помилования и разрешения вернуться в Рим. Наконец в 1610 г., получив прощение от кардинала Гонзага, Караваджо сел на корабль, но так и не добрался до места назначения. Великий художник умер от лихорадки в Порт-Эрколе.

Караваджо внес вклад в создание новых жанров в живописи — натюрморта и бытового жанра, создал оригинальную живописную систему, впоследствии получившую название «караваджизма». Его творчество оказало значительное влияние практически на всех выдающихся европейских живописцев.

Центром развития нового искусства барокко на рубеже XVI—XVII столетий был Рим. Интерьер церкви, как место пышного театрализованного обряда католической службы, являет собой синтез всех видов изобразительного искусства, а с появлением органа, и музыки. Разные материалы (цветные мраморы, резьба по камню и дереву, лепнина, позолота), живопись с ее иллюзионистическими эффектами (различного рода обманками), — все это вместе с впечатляющими объемами создавало чувство ирреального, расширяло пространство храма до беспредельности.

Пришедший на смену гуманистической художественной культуре Возрождения и изоцирённому субъективизму искусства маньеризма, стиль барокко воплотил в себе новые представления о единстве, безграничности и многообразии мира, о его драматической сложности и изменчивости.

**В живописи Италии на рубеже XVI—XVII веков возникают два главных художественных направления: братьев Карраччи и художника Караваджо.**

**Первое связано с творчеством братьев Аннибале (1560-1609) и Агостино (1557-1602) Карраччи**, которые в 1585 году в Болонье основали «Академию направленных на истинный путь», в которой считалось, что любая натура, должна перерабатываться и облагораживаться в соответствии с идеалами и канонами красоты, которые они видели в искусстве Высокого Возрождения. Отсюда название — «болонский академизм».

**Второе направление связано с искусством одного из самых крупнейших художников Италии XVII века Караваджо и его реалистическими принципами.**

Братья Карраччи тщательно изучали и штудировали натуру. Они считали, что любая натура несовершенна и ее нужно преобразить, облагородить для того, чтобы она стала достойным предметом изображения в соответствии с классическими нормами.

Аннибале Карраччи явился также создателем так называемого героического пейзажа, пейзажа идеализированного, выдуманного. Это пейзаж, развернутый при помощи кулис в глубину, с уравновешенными массами деревьев и почти обязательной руиной, с

маленькими фигурками людей, служащими только стаффажем, чтобы подчеркнуть величие природы. Такова его картина «Явление Христа святому Петру на Аппиевой дороге.1601». Сюжет этой картины следующий: Апостол Пётр, который проповедовал во многих странах, в том числе и в Риме, где в 67 году принял мученическую смерть. Незадолго до этого, на древней Аппиевой дороге апостол встретил Иисуса Христа, несущего крест. На вопрос «Куда идешь, Господи?» Спаситель сказал: «Иду в Рим, чтобы снова распяться». Сейчас на этом месте стоит храм («Domine, Quo Vadis?»), в котором имеется копия с камня, на котором отпечатались стопы Господа. Подлинный камень со следами Спасителя находится в церкви св. Севастиана в Риме.

Художник Аннибале Карраччи проявил здесь тонкое чувство детали, в частности, при изображении пейзажа. Гармоничная композиция и прекрасные фигуры напоминают работы Рафаэля и Микеланджело и свидетельствуют о стремлении римского художника 17 столетия вернуться к духу классики.

Одна из лучших картин Аннибале Карраччи «Святые жены у гроба Христа.1560-1609». В основе ее сюжета свидетельство Евангелия от Марка (16, 1-6). В первый день новой недели три жены-мироносицы - Мария Магдалина, Мария Клеопова и Мария Зеведеева - пришли ко гробу Христа. Они увидели открытую гробницу и ангела, который возвестил им о воскресении Спасителя. Четкая, легко читаемая композиция, локальные краски, лица, лишенные индивидуальных характеристик, выразительные жесты и "античные" одежды представляют арсенал приемов художника-академиста, основной задачей которого являлось рациональное осмысление античного идеала.

Идеи Аннибале Карраччи были развиты рядом его учеников, в творчестве которых принципы академизма были почти канонизированы и распространились по всей Европе.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

### Тема 3

#### Испанское барокко. Эль Греко, Диего Веласкис.

Со второй половины XV в. Испания уже была единым государством; в начале XVI в. это абсолютистское государство достигло наивысшего политического и экономического могущества в Европе. «Золотым веком» испанской живописи является XVII век, а точнее — 80-е годы XVI — 80-е годы XVII столетия.

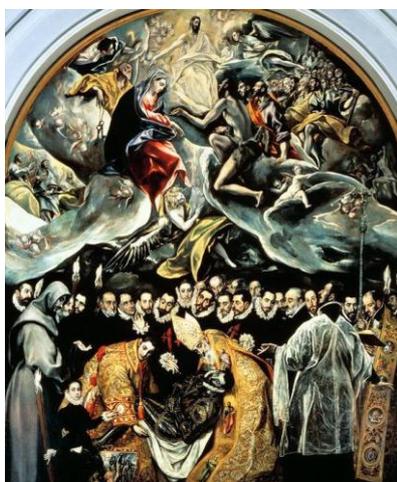
Для испанского искусства было характерно преобладание традиций не классических, а средневековых, готических. Роль мавританского искусства в связи с многовековым господством арабов в Испании несомненна для всего испанского искусства. Роль католической церкви в сложении испанской школы живописи была очень велика. Религиозные идеи, которыми, по сути, освящено все искусство Испании, воспринимаются очень конкретно в образах реальной действительности. В испанском искусстве идеал национального героя выражен прежде всего в образах святых.

Блестящий расцвет живописи начинается с появлением в Испании в 1576 г. живописца **Доменико Теотокопули, прозванного Эль Греко**, поскольку он был греческого происхождения и родился на острове Крит (1541—1614). Тематика произведений Эль Греко обычна для его времени. Это прежде всего религиозные сюжеты («Взятие под



стражу», «Моление о чаше», «Святое семейство»),

чаще всего — алтарные образа («Погребение графа Оргаса», церковь Сан Томе, Толедо).



Значительно реже он обращается к античным мифам («Лаокоон»). Он пишет много портретов и пейзажей. Герои Эль Греко «вкушают радость в страдании», находятся в состоянии крайней взволнованности, эмоционального напряжения. Это возбуждение, беспокойство, напряжение передается цветом. В композициях Эль Греко свет скользит по фигурам, вспыхивает и затухает, все кажется колеблющимся в беспокойном ритме.

В глубоко своеобразном и выразительном искусстве Эль Греко, рожденном в среде древнего вырождающегося кастильского дворянства и фанатичного монашества, много мистики, экзальтированности, иступления, даже ложной патетики и изломанности, что позволяло и позволяет многим исследователям относить его к художникам маньеристического направления.

«Золотой век» испанской живописи означен именами таких художников, как **Франсиско Рибальта, Хусепе Рибера и Франсиско Сурбаран.**

Монументальные образы святых Рибальты (1551—1628) всегда строятся на знании конкретной модели, несут определенные черты портретности.

На ранних этапах в творчестве Хусепе Рибера (1591—1652, с 1616 г. жил в Неаполе) отчетлив интерес к ярко индивидуальному, конкретному, пусть даже уродливому. В его почерке много от караваджизма: он предпочитает темный фон, насыщенные густые тона, красноватые в тенях, точную пластическую моделировку, подчеркнутую материальность формы, контрасты света и тени, сложные ракурсы фигур («Св. Себастьян»).



Как истинный сын эпохи барокко, да еще испанец, Рибера предпочитает изображать сцены мученичеств. Расцвет творчества Рибера относится к 30—40-м годам. К этому времени несколько меняется его манера. Живопись становится светлее, колорит — тоньше, тени — прозрачнее, исчезают резкие светотеневые контрасты, все как бы наполняется воздухом.

Крупным центром художественной культуры была Севилья. Севильской школе принадлежит творчество Франсиско Сурбарана (1598—1664). Заказчиком Сурбарана была церковь, главными персонажами — монахи. Спокойные, важные, благочестивые, они представлены обычно в рост, в белых одеждах на темном фоне, в застылой, статичной позе, что сообщало им оттенок вечного, незыблемого. Это всегда национальный, полный достоинства характер (Св. Лаврентий) с символом мученичества — жаровней в руках).

Лаконизм и выразительность пластических средств Сурбарана особенно прослеживаются в его натюрмортах, в которых художник умеет выявить материальное совершенство, красоту формы, фактуры, цвета изображаемых им предметов.

**Самый замечательный художник «золотого испанского века» — Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599—1660).** Веласкес соединяет караваджистское «тенебриссо» с сурбарановским умением передать величие вещей и уже чисто свое глубокое уважение к людям из народа. В конце 20-х годов Веласкес пишет картину на мифологический сюжет «Вакх в гостях у крестьян», или, как ее чаще называют, «Пьяницы», ибо Вакха окружают подвыпившие испанские бродяги.



Мифологическую сцену Веласкес трактует как бодегонес (жанровую сцену).

В середине 30-х годов Веласкес пишет картину «Сдача Бреды», посвященную единственному победному событию в бесславной для испанцев борьбе с голландцами,— произведение уже вполне сложившегося и большого мастера.



Новаторской была сама композиция батальной сцены — без аллегорических фигур и античных божеств. Новаторским было и толкование темы: побежденные голландцы, сконцентрированные в левой части картины, представлены с тем же чувством достоинства, что и победители — испанцы. Колористическое решение скупое, но необычайно богато.

Утверждение достоинства личности — основная черта портретной живописи Веласкеса. Как придворный художник, он почти сорок лет писал портреты Филиппа IV, его детей, графа Оливареса и многих других придворных. Веласкес по праву считается одним из



создателей парадного, репрезентативного портрета. Изображения его монументальны, лаконичны и глубоко выразительны по средствам. Для искусства Веласкеса, для восприятия им мира и человека вообще свойственны благородство и мера. Правдивость изображения и глубина проникновения в истинную сущность модели с особой силой проявились в портрете Папы Иннокентия X, Сидящий в кресле Иннокентий X остается как бы один на один со зрителем.

Его пронизывающий умный взгляд холодных светлых глаз, его сжатые губы выдают характер целеустремленный, жестокий, если не беспощадный, волю непреклонную, темперамент активный даже на восьмом десятке лет. Так, на смену портрету-идеалу эпохи

Высокого Возрождения барокко выдвигает портрет человека во всей сложности его бытия, со всеми темными и светлыми сторонами его существования.

Искания тона, проблема передачи света и воздуха, световоздушной среды, что будет так волновать художников XIX столетия, были главными проблемами живописи Веласкеса.

В последнее десятилетие жизни Веласкес создал три самых известных своих произведения. Может быть, под впечатлением тичиановской «Венеры» он написал свою «Венеру с зеркалом» — первое в испанском искусстве того времени изображение обнаженного женского тела.



Предметы как бы купаются в солнечном свете в другой знаменитой картине Веласкеса — «Менины» (фрейлины).

«Менины» — это, по сути, групповой портрет. Стоя у мольберта, сам художник (и это единственный достоверный автопортрет Веласкеса) пишет короля и королеву, отражение которых зрители видят в зеркале. Третье из последних произведений Веласкеса — «Пряхи».

Это также жанровая картина, поданная мастером монументально. На полотне изображена шпалерная мастерская, в которую пришли придворные дамы, чтобы полюбоваться на искусство прях. Веласкес вдохновлял поколения художников, от романтиков до Сезанна. В своих образах он поднялся до общечеловеческого, оставаясь истинным испанцем по мироощущению.

Самым крупным художником второй половины XVII столетия был младший современник Веласкеса — Бартоломео Эстебан Мурильо (1618—1682). Его изображения «Мадонны с младенцем», «Вознесения мадонны», «Непорочного зачатия», «Святого семейства», в которых поэтичность нередко переходит в слащавость, снискали ему европейскую славу, равно как и изображения детей улицы.



В **архитектуре** Испании XVII в. исконно национальные черты переплелись с элементами мавританского зодчества и с традициями народного ремесла. Если построенный во второй половине XVI в. Эскориал — дворец, полукрепость-полумонастырь, тяжеловесный памятник испанского абсолютизма, верен еще традициям итальянского Ренессанса, то произведения XVII в. полны уже духа барочной эпохи.

От стиля «платереск» (ювелирный, филигранный), в котором декоративизм форм, идущий от мавританского искусства, сочетается с конструктивными элементами Возрождения, архитектура XVII в. переходит к большей праздничности, нарядности, пышной орнаментике стиля «чурригереск» (по имени архитектора Чурригер).

С конца XVII в. изобразительное искусство Испании переживает упадок.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

## Тема 4

### **Архитектура Франции 17 века. Ансамбль Версаля. Стиль классицизм**

В первой половине и середине XVII столетия во французской архитектуре складываются и постепенно укореняются принципы классицизма. Этому способствует и государственная система абсолютизма.

Строительство и контроль над ним сосредоточиваются в руках государства. Вводится новая должность "архитектора короля" и "первого архитектора короля". На строительство затрачиваются огромные средства. Государственные учреждения контролируют строительство не только в Париже, но и в провинциях.

По всей стране широко разворачиваются градостроительные работы. Новые города возникают как военные форпосты или поселения близ дворцов и замков королей и правителей Франции. В большинстве случаев новые города проектируются в виде квадрата или прямоугольника в плане либо в виде более сложных полигональных форм - пяти, шести, восьми и т. д. угольников, образованных оборонительными стенами, рвами, бастионами и башнями. Внутри них планируется строго регулярная прямоугольная или радиально-кольцевая система улиц с городской площадью в центре. В качестве примеров можно указать города Витри-ле-Франсуа, Саарлуи, Анришмон, Марль, Ришелье и др.

Ведется перестройка старых средневековых городов на основе новых принципов регулярной планировки. Прокладываются прямые магистрали, возводятся городские ансамбли и геометрически правильные площади на месте беспорядочной сети средневековых улиц.

В градостроительстве эпохи классицизма главной проблемой становится крупный городской ансамбль с застройкой, осуществляемой по единому плану. В 1615 году в Париже ведутся первые планировочные работы в северо-западной части города, застраиваются острова Нотр-Дам и Сен-Луи. Воздвигаются новые мосты и расширяются границы города.

**Принципы классицизма, почва для которых была подготовлена зодчими французского и итальянского Возрождения, в первой половине XVII века еще не отличались целостностью и однородностью. Они нередко смешивались с**

**традициями средневековой французской архитектуры и влияниями итальянского барокко, для сооружения которого характерны раскрепованные карнизы, усложненная форма треугольных и криволинейных фронтонов, обилие скульптурного декора и картушей, особенно в отделке интерьеров.**

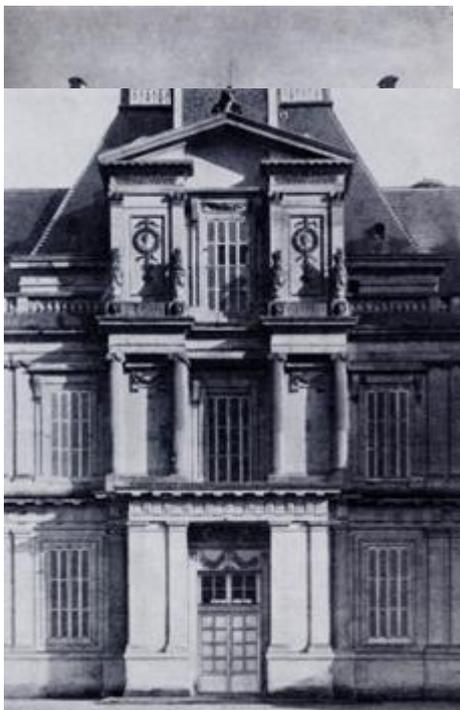
Средневековые традиции были настолько сильны, что даже классические ордера приобрели в постройках первой половины века своеобразное истолкование. Композиция ордера - его расположение на поверхности стены, пропорции и детали - подчиняется структуре стены, сложившейся в готической архитектуре, с ее четко выделенными вертикальными элементами несущего каркаса здания (простенками) и расположенными между ними большими оконными проемами. Полуколонны и пилястры, заполняя простенки, группируются попарно или пучками. Этот мотив в сочетании с подразделением фасадов при помощи угловых и центральных ризалитов на отдельные башнеобразные объемы, перекрытые высокими пирамидальными кровлями, придает зданию вертикальную устремленность, не свойственную классической системе ордерных композиций и четкому спокойному силуэту объема.

В застройке Парижа и других городов Франции, особенно в формировании силуэта города, значительна роль церквей и монастырских комплексов. В одном только Париже в это время строится более двадцати церквей. Их архитектура отличается большим разнообразием.

Приемы барокко сочетаются с традициями французской готики и новыми классицистическими принципами понимания красоты. Многие культовые сооружения, построенные по установившемуся в итальянском барокко типу базиликальной церкви, получили пышные главные фасады, декорированные ордерами колонн и пилястров, с многочисленными раскреповками, скульптурными вставками и волютами. Примером может служить церковь Сорбонны (1629 - 1656, архитектор Ж. Лемерсье) - первое культовое здание Парижа, увенчанное куполом.

Преобладание классицистических тенденций сказалось в таких сооружениях, как церковь де ла Визатасьон (1632 - 1634) и церковь монастыря Минимов (начата в 1632 г.), созданных Ф. Мансаром. Для этих построек типична простота композиции и сдержанность форм, отход от барочных образцов базиликального плана и трактовки фасадов как пышной архитектурной декорации.

Наряду с Лемерсье крупнейшим зодчим первой половины столетия был Франсуа Мансар (1598 - 1666), построивший большое количество загородных дворцов-замков, городских особняков (отелей), а также культовых зданий. К числу его выдающихся произведений нужно отнести дворец Мезон-Лаффит (1642 - 1650), возведенный недалеко от Парижа для президента парижского парламента Рене де Лангей. В отличие от традиционных композиций более ранних загородных замков здесь нет замкнутого двора, образуемого главным корпусом и служебными флигелями. Все служебные помещения размещаются в цокольном этаже здания. Скомпонованное в виде буквы "П" вокруг открытого в парк курдонера, здание хорошо обзревается со всех сторон.



Франсуа Мансар. Дворец Мезон-Лаффит близ Парижа. 1642 - 1650. Главный фасад

Монументальный объем дворца, увенчанный по древней традиции высокими пирамидальными кровлями над боковыми и центральными ризалитами, отличается компактной цельностью и выразительным силуэтом. Здание окружено наполненным водой рвом, и его расположение как бы на островке в красивом водном обрамлении хорошо связывает дворец с природным парковым окружением, подчеркивая его главенство в композиции ансамбля.

Здесь эти традиционные элементы средневековой замковой архитектуры утрачивают фортификационный смысл и становятся чисто архитектурно-композиционными и декоративными приемами. В отличие от более ранних замков внутреннее пространство здания характеризуется большим единством и задумано как система связанных между собой разнообразных по форме и архитектурной отделке парадных залов и гостиных с балконами и террасами, выходящими в парк и двор-сад. В строго упорядоченном построении интерьера уже отчетливо проявляются черты классицизма.

Более мелкие жилые и хозяйственные помещения, расположенные в цокольном и третьем этажах, не нарушают пространственного единства интерьеров, богатых и торжественных. Примененная Мансаром система расчленения фасадов строгим дорическим орденом в первом этаже и более легким ионическим - во втором представляет мастерскую попытку привести к единству классицистические и традиционные средневековые формы.

Архитектуру дворца Мезон-Лаффит дополняет регулярный французский парк с обширным партером, боскетами и густыми зелеными насаждениями.

В первой половине XVII века появляются первоклассные садовые архитекторы и теоретики садово-паркового искусства, развитие которого шло рука об руку со строительством великолепных загородных и городских дворцов. Такова династия архитекторов Моллей, создавших крупные садово-парковые ансамбли - Тюильри, Сен-Жермен-ан-Ле в Париже, Фонтенбло и др.

В период формирования регулярного французского парка садовод становится архитектором и скульптором, он мыслит пространственными категориями и создает из элементов живой природы - умело подрезанных кустов и деревьев, цветущих поверхностей партера, зеленых лужаек, водной глади прудов и бассейнов - подобие "зеленых городов" со множеством разнообразных, уходящих вдаль улиц и площадей, украшенных скульптурой, бассейнами и гротами. Природа здесь целиком подчинена человеку, упорядочена и приведена к архитектурному единству с постройками. В этом отличие французских парков от парков барочных итальянских вилл, где природные элементы в их естественном разнообразии только дополняли архитектуру.

Крупным произведением Франсуа Мансара является также церковь женского монастыря Валь де Грас (1645 - 1665), построенная уже после его смерти. В основу композиции плана положена традиционная схема купольной базилики с широким центральным нефом, перекрытым цилиндрическим сводом, трансептом и куполом на средокрестии. Как и во многих других французских культовых сооружениях XVII века, фасад здания восходит к традиционному решению церковного фасада архитектурой итальянского барокко. Приподнятый на высоком барабане купол церкви - один из трех наиболее высоких



куполов Парижа.

Франсуа Мансар. Церковь Валь де Грас в Париже. 1645 - 1665. Фасад

Франсуа Мансаром был построен ряд городских особняков французской знати, с типичным для них парадным двором, примыкающим к улице, и главным корпусом в глубине, расположенным между двором и садом. Фасады этих особняков членились поэтажными ордерами либо ордером на всю их высоту; углы здания обрабатывались различной формы рустом, оконные и дверные проемы - наличниками. Таков, например, особняк Мазарини в Париже. В 1630 году Франсуа Мансар ввел в практику строительства городского жилища высокую изломанную форму крыши с использованием чердака под жилье (устройство, получившее по имени автора название "мансарды").

В отделке интерьеров замков и городских отелей в первой половине XVII века широко применялись резное дерево, бронза, лепнина, скульптура, живопись.

Таким образом, в первой половине XVII века как в области градостроительства, так и в формировании самих типов зданий идет процесс вызревания нового стиля и создаются условия для его расцвета во второй половине столетия.

### **Клод Перро (1613-1688)**

Французский ученый, архитектор и теоретик искусства, один из лидеров барочного классицизма. Родился в Париже 25 сентября 1613 года в семье судьи Парижского парламента Пьера Перро и был младшим братом теоретика искусства и литератора Шарля Перро (1628—1703), известного французского писателя-сказочника, поэта и художественного критика, члена Французской академии с 1671 года. Получив ученую степень доктора медицины в 1642 году, Клод Перро долгое время работал как врач, а затем преподавал в 1650-е годы анатомию и физиологию в Парижском университете.

Занимался также математикой, физикой, механикой и археологией. С 1675 года работал над «Трактатом о механике» (издан в 1700 году), своеобразной технической энциклопедией, куда Перро включил немало различных военных, хронометрических, гидравлических и весовых устройств собственного изобретения, а в 1680-е годы опубликовал свой труд «Физические опыты». Клод Перро был членом Академии наук (с 1666 года) и Академии архитектуры (с 1672 года).

В первую очередь Клод Перро - ученый-теоретик - продвинулся в архитектурной практике благодаря родственным связям (Шарль Перро был секретарем Жан-Батиста Кольбера, занимавшего с 1664 года пост главного инспектора королевских строений). После того как по инициативе Кольбера (с 1667) начались работы по расширению Лувра, Клод Перро фактически возглавил эти работы, оттеснив на второй план других членов комиссии — Луи Лево и Шарля Лебрена. Из первоначальных, более масштабных проектов (предусматривавших объединение Лувра с Тюильри в единый комплекс) к 1678 году были осуществлены лишь главный (восточный) фасад и более скромный, выходящий на Сену южный. В условиях тогдашней напряженной академической полемики о путях развития национального искусства восточный фасад Лувра явился подлинным зданием-манифестом, противопоставившим вычурности римского барокко кристальную стилистическую чистоту своих открытых галерей из парных коринфских колонн над



гладким цоколем; впрочем, динамический пространственный размах этой структуры все равно остался чисто барочной чертой. Среди других архитектурных произведений Перро — столь же стилистически строгое здание парижской Обсерватории (1667-1672). В 1671 году Перро стал одним из основателей Королевской академии архитектуры в Париже. В 1673 году он выполнил перевод архитектурного трактата Витрувия долгое время считавшегося лучшим, и издал аннотированный перевод античного труда Витрувия «Десять книг об архитектуре», а также в 1683 году архитектурное исследование «Система пяти видов колонн согласно методу древних».

**Вершиной развития классицизма во французской архитектуре XVII в. стал Версальский дворцово-парковый ансамбль** — грандиозная парадная резиденция французских королей, возведенная недалеко от Парижа. История Версаля начинается в 1623 г. с очень скромного охотничьего замка наподобие феодального, возведённого по желанию Людовика XIII из кирпича, камня и кровельного сланца. Второй этап строительства (1661—68) связан с именами крупнейших мастеров — архитектора Луи Лево (ок. 1612—70) и знаменитого декоратора садов и парков Андре Ленотра (1613—1700). Видоизменив и расширив первоначальный скромный замок, Лево создает П-образную в плане композицию с внушительным фасадом, выходящим в парк, над оформлением которого работает Ленотр. Колоссальный ордер, издавна принадлежавший к типичным и излюбленным средствам Лево, ставится на цокольный этаж. Однако зодчий пытался внести некоторую свободу и живость в торжественное архитектурное зрелище: садово-парковый фасад Лево имел террасу на втором этаже, там, где позднее была сооружена Зеркальная галерея. В результате второго строительного цикла Версаль сложился в целостный дворцово-парковый ансамбль, являвший собой замечательный пример синтеза искусств — архитектуры, скульптуры и садово-паркового искусства. В 1678—89 гг. ансамбль Версаля был перестроен, под руководством крупнейшего архитектора конца столетия Жюль Ардуэн-Мансар (1646—1708). Ардуэн-Мансар еще больше увеличил дворец, возведя два крыла длиной по пятьсот метров каждое под прямым углом к южному и северному фасадам дворца. Над террасой Лево Ардуэн-Мансар надстроил еще два этажа, создав вдоль западного фасада знаменитую Зеркальную галерею, замыкающуюся залами Войны и Мира (1680—86). Ардуэн-Мансар построил также два корпуса Министров (1671—81), которые образовали так называемый «двор Министров», и соединил эти корпуса богатой золоченой решеткой. Все постройки зодчий оформил в едином стиле. Фасады корпусов были поделены на три яруса. Нижний по образцу итальянского дворца-палаццо эпохи Возрождения отделан рустом, средний — самый крупный — заполнен высокими арочными окнами, между которыми расположены колонны и пилястры. Верхний ярус укорочен, завершается он балюстрадой (ограждением, состоящим из ряда фигурных столбиков, соединённых перилами) и скульптурными группами, которые создают ощущение пышного убранства, хотя все фасады имеют строгий вид. Все это совершенно изменило облик сооружения, хотя Ардуэн-Мансар оставил ту же высоту здания. Ушли контрасты, свобода фантазии, ничего не осталось, кроме протяженной горизонтали трехэтажного сооружения, единого в строе своих фасадов с цокольным, парадным и аттиковыми этажами. Впечатление грандиозности, которое производит эта блестящая архитектура, достигнуто большим масштабом целого, простым и спокойным ритмом всей композиции. Ардуэн-Мансар умел объединять различные элементы в единое художественное целое. Он обладал удивительным чувством ансамбля, стремясь к строгости в отделке. Например, в Зеркальной галерее он применил единый архитектурный мотив — равномерное чередование простенков с проемами. Такая классицистическая основа создает ощущение ясной формы. Благодаря Ардуэн-Мансару расширение Версальского дворца приобрело закономерный характер. Пристройки получили крепкую взаимосвязь с центральными корпусами. Ансамбль, выдающийся по архитектурно-художественным качествам, был удачно завершен и оказал большое влияние на развитие мировой архитектуры.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

## **Тема 5**

### **Творчество Н. Пуссена и К. Лоррена**

Развитие классицизма в искусстве тесно связано с формированием абсолютной монархии во Франции. В 1648 г. была создана Королевская Академия художеств, которая находилась под началом первого министра короля. Академия была призвана разрабатывать формальные правила для различных искусств, в том числе и живописи. Постепенно в живописи классицизма сложился комплекс норм, которые художники должны были соблюдать неукоснительно. Требовалось, чтобы сюжет картины содержал серьёзную духовно-нравственную идею, способную благотворно воздействовать на зрителя. Согласно теории классицизма, такой сюжет можно было найти только в истории, мифологии или библейских текстах. Основными художественными ценностями признавались рисунок и композиция, не допускались резкие цветовые контрасты. Композиция картины делилась на чёткие планы. Во всём, особенно в выборе объёма и пропорций фигур, художнику необходимо было ориентироваться на античных мастеров, прежде всего на древнегреческих скульпторов. Образование художника должно было проходить в стенах академии. Затем он обязательно совершал поездку в Италию, где изучал античность и произведения Рафаэля.

Таким образом, творческие методы превратились в жёсткую систему правил, а процесс работы над картиной — в подражание. Не удивительно, что мастерство живописцев классицизма начало падать, и во второй половине XVII столетия во Франции не было уже ни одного значительного художника. Тем не менее, творчество основателя классицизма в живописи – Никола Пуссена, а также выдающегося художника 18 в. Жака-Луи Давида являются вершинами мирового изобразительного искусства.

#### **Никола Пуссен (1594—1665)**

Никола Пуссен родился в 1594 г. в Лез-Андели, в Нормандии, в семье крестьянина. Он начал обучаться живописи у местного художника, продолжил свое обучение в Париже, куда приехал в 1612 году. Юный Пуссен увлекся изучением античности, по гравюрам познакомился с живописью Рафаэля.

В конце 1623 г. Пуссен едет в Венецию, а в 1624 г. поселяется в Риме. В Италии художник самостоятельно изучает геометрию, оптику, анатомию, читает античных авторов, штудирует сочинения по теории искусства Альберти и Дюрера, иллюстрирует рисунками рукописи Леонардо да Винчи. Пуссен стал всесторонне образованным человеком, блестящим знатоком античной культуры. В своем творчестве он отдавал предпочтение античной тематике. Библейских и евангельских персонажей художник зачастую уподоблял античным героям. Античный мир в представлении Пуссена идеально прекрасен, населён мудрыми и совершенными людьми. Даже в драматических эпизодах древней истории он старался увидеть торжество разума и высшей справедливости. Глубокое понимание содержания духовной культуры античности нашло отражение не столько в характере сюжетов картин Пуссена, сколько в той форме, посредством которой художник выражал свои нравственные идеалы. Пуссен выработал особую систему живописи, получившую название «классицизма». Классицистические принципы Пуссена

отчетливо проявляются уже в полотнах 1630-х гг. («Похищение сабинянок», «Танец под музыку Времени»).

Назначение искусства Пуссен видел в том, чтобы давать уму пищу для размышлений, воспитывать в человеке добродетель, учить его мудрости. В силу этого Пуссен практически не писал портретов, считая этот жанр недостойным внимания, не внушающим зрителю высоких и важных идей. Исключение составили два автопортрета, написанные по просьбам друзей. Пуссен создал много произведений на мифологические, исторические, литературные сюжеты, в которых проявляются сильные характеры и величественные поступки («Смерть Германика»), при этом оставил и произведения, проникнутые поэтичным чувством («Царство Флоры», «Танкред и Эрминия»).

Слава Пуссена доходит до Парижа. Художника упорно приглашают вернуться на родину. Получив личное приглашение от Людовика XIII, Пуссен в 1640 г. едет в Париж. Указом короля он назначается руководителем всех художественных работ, что восстанавливает против него группу придворных живописцев. Парижская жизнь сильно тяготила Пуссена. Не завершив работ, художник в 1642 г. возвращается в Рим.

В произведениях второго римского периода усиливается этико-философский подтекст («Аркадские пастухи», «Отдых на пути в Египет»). Пуссен увлекался учением античных философов-стоиков, призывавших к мужеству и сохранению достоинства перед лицом смерти. Размышления о смерти занимали важное место в его творчестве, с ними связан сюжет картины «Аркадские пастухи». Жители Аркадии, где царят радость и покой, обнаруживают надгробие с надписью: «И я в Аркадии». Это сама Смерть обращается к героям и разрушает их безмятежное настроение, заставляя задуматься о неизбежных грядущих страданиях. Одна из женщин кладёт руку на плечо своего соседа, она словно пытается помочь ему примириться с мыслью о неизбежном конце. Однако, несмотря на трагическое содержание, художник повествует о столкновении жизни и смерти спокойно. Композиция картины проста и логична: персонажи сгруппированы возле надгробия и связаны движениями рук. Фигуры написаны с помощью мягкой и выразительной светотени, они чем-то напоминают античные скульптуры.

Важное место в творчестве Пуссена занимал пейзаж. Он всегда населён мифологическими героями. Это отражено даже в названиях произведений: «Пейзаж с Полифемом», «Пейзаж с Геркулесом». Но их фигуры малы и почти незаметны среди огромных гор, облаков и деревьев. Персонажи античной мифологии выступают здесь как символ одухотворённости мира. Туже идею выражает и композиция пейзажа — простая, логичная, упорядоченная. В картинах чётко отделены пространственные планы: первый план — равнина, второй — гигантские деревья, третий — горы, небо или морская гладь. Разделение на планы подчёркивалось и цветом. Так появилась система, названная позднее «пейзажной трёхцветкой»: в живописи первого плана преобладают жёлтый и коричневый цвета, на втором — тёплые и зелёный, на третьем — холодные, и прежде всего голубой. Но художник был убеждён, что цвет — это лишь средство для создания объёма и глубокого пространства, он не должен отвлекать глаз зрителя от ювелирно точного рисунка и гармонично организованной композиции. В результате рождался образ



идеального мира, устроенного согласно высшим законам разума.

### «Пейзаж с Полифемом»

У Пуссена было немного учеников, но он фактически создал современную ему школу живописи. Творчество этого мастера стало вершиной французского классицизма и оказало влияние на многих художников последующих столетий.

**Клод Лоррен** (1600-1682) – основатель классицистического идеального пейзажа, который сложился в законченную систему и превратился в самостоятельный жанр. Так же, как и Пуссен, почти всю жизнь провел в Италии. Мотивы реальной итальянской природы преобразованы им в идеальный образ, соответствующий нормам классицизма: кулисное построение пейзажа, строгость композиции, рассчитанное расположение масс на холсте, четкое разграничение пространства на 3 плана, но, в отличие от Пуссена, которого в первую очередь интересовала героическая патетика, пишет пейзажи лирического характера. Лоррена интересовало состояние природы, эффекты утреннего или вечернего освещения ( у Пуссена всегда дневной свет в пейзажах), вибрация воздуха. Люди в его пейзажах оставались только стаффажем, он нередко поручал вписывать человеческие фигуры другим художникам. Тонкая эмоциональность, блестящее живописное мастерство.

У Лоррена достаточно цельный художественный метод. Это пейзаж:

- классический
- классицистический ( )
- идеальный
- лирический
- светлый, эмоциональный строй

Композиция его пейзажей почти неизменна. Обычные композиционные приемы художника, увлекающие взгляд зрителя вглубь картины, — замыкающие вид с боков



«кулисы» деревьев или зданий, изогнутая линия берега, уходящего в расстилающееся море, последовательный переход от теплых цветов переднего плана к холодным дальнего. У горизонта, всегда чуть в сторону от центра, художник помещает солнце. Почти все лорреновские пейзажи имеют сюжетную мотивировку, по крайней мере, были задуманы как пейзажи со сценами из мифологии, древней истории или с сюжетами на библейские темы («Пейзаж с похищением Европы», 1655; «Пейзаж с Иезекиилом»; «Психея у дворца Амура»). Часто, природа и люди даны в определенной тематической взаимосвязи – «Ацис и Галатя» 1657. Любил изображать в пейзажах античную архитектуру - изображает открытые портики, колоннады или руины, но он не стремится к археологической достоверности, а всегда поэтически переосмысливает. «отплытие св.Урсулы» 1641.

Лоррен изображает природу в разное время суток, колорит всегда вторит лирическому безмятежному настроению. Освещение всегда дано в мягких переходах, он избегает напряженных контрастов света и тени. В силу достоверности освещения картины Лоррена из Эрмитажа получили название «Утро», «Полдень», «Вечер» и «Ночь» (1651-72), составив как бы единый цикл. Примечательные пейзажные рисунки Лоррена с натуры, где он воссоздает световые и пространственные эффекты. «Вид Кампани», «Вид Тиволи». Чтобы избежать участвовавших подделок своих работ, Лоррен гравировал все картины и собрал их в «Книгу истины» — «Liber Veritatis» (195 гравюр; в настоящее время — в Британском музее).

Влияние

Живопись Лоррена оказала воздействие на развитие всего европейского пейзажа: рядом с ним сформировалась группа голландских пейзажистов италянизирующего направления (Германн ван Сваневельт, Ян Бот, и др.), в 18-19 вв. его влияние испытали Гейнсборо, Тернер, Сильвестр Щедрин и др.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

**Тема 6**

## «Малые голландцы» и Рембрандт

### «Малые голландцы».

В Шатровом зале Нового Эрмитажа находится основная выставка голландского искусства XVII века. Здесь экспонируются картины так называемых «маленьких (или малых) голландцев», среди которых, вопреки этому термину, были и очень крупные мастера. Не степень таланта, а всего лишь небольшой размер полотен был поводом к этому наименованию. Подавляющее большинство этих картин светского содержания. Каждый художник, как правило, специализировался в каком-нибудь одном жанре.

Маленький, кабинетный формат картин не был случаен. Место прежних потребителей искусства: церкви с ее храмом и феодала с его замком — занял новый заказчик: представитель третьего сословия, которому для своего скромного жилища не требовались большие картины. Да и заказ, в прежнем смысле слова, делался теперь главным образом лишь на портрет. Произведения остальных жанров создавались художником «на рынок». Это, конечно, не означало, что художник был абсолютно свободен в своем творчестве. Рынок, то есть вкус нового потребителя произведений искусства — буржуа, предъявлял живописцу свои требования. Эти требования молодого восходящего класса носили, особенно на первых порах, весьма трезвый, демократический характер: произведение искусства должно правдиво, без прикрас показывать жизнь.

Буржуа - представитель вчерашнего угнетенного сословия, ныне обладатель материальных и духовных ценностей государства, прежде всего, хотел видеть свое собственное изображение. Его не смущало, что с холста глядело не совсем красивое и не очень одухотворенное лицо, что фигура не отличалась изяществом, а костюм — элегантностью. Придет время, когда раздобревшие бюргеры захотят быть похожими на аристократов, но пока требовалось, чтобы изображенный на портрете человек имел характер, чтобы в чертах лица сквозила решимость, в руках чувствовалась цепкая деловая хватка, в фигуре — сила.

Творчество Франса Халса, выдающегося портретиста XVII столетия, было вершиной периода решительного наступления реализма в живописи. Смело ломая привычное представление о портрете как о точном, бесстрастном слепке с натуры, Халс создает острый, яркий образ — характер, схваченный в один из моментов непрерывной изменчивости человеческого лица. Художник отказывается от обязательных традиционных норм: фронтального или профильного изображения, условной, стандартной позы. Веселый, энергичный, приветливый, общительный и в то же время по-своему собранный и солидный, знающий себе цену, умеющий постоять за себя персонаж предстает перед зрителем в «Портрете молодого человека». Композиция проста: типичный полуфигурный портрет. Но корпус изображен почти в профиль, а голова — в три четверти. Этот энергичный поворот передает волевые качества портретируемого. Живой блеск глаз, задорная полуулыбка, которая вот-вот растянет рот, и подвижные руки дополняют динамику образа. В другой эрмитажной работе - «Мужском портрете» перед зрителями - совсем иная индивидуальность. Вызывающе независимая поза (правая рука небрежно упирается в бок), распущенные по плечам волосы и эффектно наброшенный плащ, так же как взгляд прищуренных глаз и скептическая улыбка, рисуют человека самоуверенного и несколько надменного, самовлюбленного и преисполненного сознанием достоинства собственной персоны. Творчество Халса, отличающееся исключительной полнотой раскрытия конкретного характера и смелым новаторством в области колорита и

техники, является наивысшим достижением раннего этапа развития голландской живописи.

Одним из наиболее популярных в Голландии становится бытовой жанр. Картины Яна Стена привлекают не только мастерством в изображении людей, интерьера, предметов быта, но и занимательностью содержания, порой - анекдотичностью сценок («Гуляки», «Больная и врач»).

Живописцы, работавшие в городе Делфте, предпочитали повествовательности и развлекательности поэтизацию будней. Им удалось сделать «будничное – поэтическим, тривиальное – возвышенным, самым незначительным деталям придать редкую одухотворенность» (В.Н. Лазарев). Самым замечательным представителем делфтской школы считают Яна Вермера, который еще при жизни заслужил прозвище «величайшего мага и волшебника живописи». Сохранилось около 40 его работ (все они хранятся в зарубежных музеях) – пейзажи, жанровые сцены, портреты.

Местом действия одной из лучших картин делфтского художника Питера де Хоха «Хозяйка и служанка» становится чистый уютный дворик, залитый ярким солнечным светом. Служанка показывает хозяйке, оставившей на некоторое время рукоделие, принесенную с базара рыбу в начищенном до зеркального блеска латунном ведре. Сейчас хозяйка отдаст необходимые распоряжения, и жизнь снова потечет в привычном русле. В картине Питера Янсенса «Комната в голландском доме» тонко передана атмосфера тишины и уюта, спокойствие и размеренность обыденной жизни.

Творчество Герарда Терборха отличает яркая выразительность запечатленных ситуаций, умение передавать взаимоотношения героев с помощью едва уловимых жестов («Бокал лимонада», «Получение письма»).

Большое распространение в это время в Голландии получает жанр натюрморта. Этот термин, появившийся в 19 в., означает «мертвая природа», что часто не соответствует содержанию картин. Сами голландцы называли жанр «стиллевен» - тихая жизнь. «Тихая жизнь вещей» это изображение предметов реального мира, соединенных в ансамбль, обладающий скрытым назидательным смыслом. Излюбленными сюжетами становились «завтраки», «десерты», цветочные букеты и аллегорические композиции. В этих картинах всегда ощущается незримое присутствие человека. Им сдвинуты на столе приборы, расколот орех, очищен лимон, недопито вино в бокале. Композиция приобретает еще большую естественность и достоверность. Мастера иллюзорно точно передают форму и трехмерность предметов, их материал, рефлексы света и цвета на поверхности вещей. Такковы натюрморты Виллема Класа Хеды и Питера Класа.

Популярнейшим жанром голландской живописи 17 в. становится пейзаж. Своеобразие этого жанра и его тематика определялись особенностью природы этой северной страны. Художники отказывались от изображения идеальных вселенских пейзажей. Их интересовала обычная природа в естественной ситуации.

Маринистов привлекают милые сердцу голландцев морские просторы, по которым снуют подгоняемые свежим ветром парусники и лодки (Ян Порселлис «Море в пасмурный день»). Известный анималист Паулюс Поттер прославился изображением животных в пейзаже. Он замечательно писал ландшафты, окутанные прозрачным прохладным воздухом, и зеленые луга с пасущимися стадами в ярком свете дня. Глубоко философское осмысление природы, четкая продуманность и выразительность композиции характерны

для картин Якоба ван Рейсдала. Его природа исполнена внутренней жизни, пронизана вечным движением, борьбой стихийных сил, контрастами света и тени. Его героями становятся быстрые ручьи и стоячая вода болот («Болото»), поваленные бурей деревья, опадающая осенняя листва и молодая поросль. Каждый его пейзаж проникнут личными переживаниями об устройстве мироздания и о месте в нем человека.

Тщательно следуя природе, голландские мастера сумели открыть красоту зримого мира в самых разнообразных его проявлениях. Их произведения до сих пор сохраняют живой трепет реальной жизни, передают красочное богатство окружающего мира. Достижения «малых голландцев» стали основой для развития реалистического направления в европейском искусстве 18-19 веков.

### **Рембрандт Харменс Ван Рейн (1606-1669)**

Рембрандт - голландский живописец, рисовальщик и офортист (офорт – вид гравюры), непревзойденный мастер живописи и графики, создававший произведения практически во всех жанрах: портреты, натюрморты, пейзажи, жанровые сцены, картины на библейские, мифологические и исторические сюжеты. Рембрандту принадлежит авторство около 600 картин, 300 офортов и 2 тыс. рисунков. Творческий успех, пришедший к Рембрандту в начале 1630-х гг., скоро сменился откровенным неприятием его творчества со стороны голландского общества, что привело художника к нищете и унижению. Искусство Рембрандта было прочно забыто современниками, интерес к нему возобновился лишь в конце XIX в.

Рембрандт Харменс ван Рейн родился 15 июля 1606 г. в городе Лейдене в семье мельника. После кратковременного обучения в Лейденском университете целиком посвятил себя искусству. Некоторое время юноша обучался в Амстердаме у знаменитого исторического живописца Питера Ластмана. Через полгода он ушел из мастерской Ластмана и, вернувшись в родной Лейден в начале 1625 г., стал независимым художником.

В 1632 г. Рембрандт переехал в Амстердам, где в скором времени женился на богатой патрицианке Саскии ван Эйленбурх. 1630-е - начало 1640-х годов - годы семейного счастья и огромного творческого успеха Рембрандта. Картина «Урок анатомии доктора Тюлпа», в которой художник по-новому решил проблему группового портрета, принесла ему широкую известность. Он получает много заказов, в его мастерской работают многочисленные ученики. В эти годы Рембрандт много работает в жанре портрета: пишет портреты состоятельных бюргеров, автопортреты, портреты близких людей. Работам этого времени порой свойственны театрализованные внешние эффекты, внешняя патетика и динамизм барокко («Автопортрет с Саскией», «Жертвоприношение Авраама», «Флора»). Особое место в творчестве Рембрандта этого периода занимают картины на мифологические сюжеты, которые трактуется художником в манере, далекой от классических канонов и традиций («Даная»). В 1630-е годы Рембрандт много работал в технике офорта. В этот период он создал свои первые пейзажи, первые гравюры, а также многие из своих лучших карандашных рисунков.



Конфликт, назревавший между искусством Рембрандта и эстетическими запросами современного ему общества, проявился в 1642 г., когда картина «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока (Ночной дозор)» вызвала протесты заказчиков, не принявших основную идею мастера — вместо традиционного группового портрета он создал, по существу, историческую картину. В 1640-е годы приток заказов сокращается, в мастерской Рембрандта остаются лишь наиболее преданные ученики. Жизненные обстоятельства осложняются смертью Саскии. Творчество художника утрачивает присущие ему ранее внешнюю эффектность и ноты мажорности. Он пишет спокойные, исполненные теплоты и интимности библейские и жанровые сцены («Давид и Ионафан»). Все большее значение как в живописи, так и в графике Рембрандта приобретает тончайшая игра света и тени (офорт «Христос, исцеляющий больных» («Лист в 100 гульденов»)).

В 1649 г. Рембрандт вступает в брак вторично — со своей служанкой Хендрике Стоффельс, которая впоследствии часто служила ему моделью («Портрет Хендрике Стоффельс»).

1650-е годы, годы тяжелых жизненных испытаний, открывают период творческой зрелости Рембрандта. В это время Рембрандт создаёт многие из своих наиболее значительных портретов («Бургомистр Ян Сикс»), в том числе портреты стариков, продолжает работать в графике. В «Портрете старика в красном», хранящемся в Эрмитаже, художник словно раздвигая временные рамки изображения, передает многогранный и сложный внутренний мир человека, раскрывает его духовную сущность как итог всей прожитой жизни. Статичность композиции, отсутствие каких-либо деталей обстановки, использование света для концентрации внимания на главном и усиление эмоционального воздействия образа, виртуозная живописная техника — все служит целям психологической характеристики. Критики называли такие изображения людей «портретами-биографиями».

В 1656 г. Рембрандт был объявлен несостоятельным должником, все его имущество было продано с аукциона. Он переселился в еврейский квартал Амстердама, где в крайне стесненных условиях провел остаток жизни. В 1661 г. художнику была заказана большая историческая картина для амстердамской ратуши на тему из далёкого прошлого Голландии («Заговор Юлия Цивилиса»). Это произведение не было принято заказчиками

из-за его сурового реализма. К позднему периоду творчества художника относится также целый ряд религиозных композиций («Давид и Урия»), групповые и одиночные портреты («Портрет Иеремии де Деккера»). Произведения позднего Рембрандта отличаются необыкновенной глубиной психологических характеристик.

В старости Рембрандта преследовали утраты: в 1663 г. умерла Хендрикье, в 1668 г. от наследственного туберкулеза скончался единственный сын Титус, а 4 октября 1669 года не стало и самого художника, ушедшего из жизни в нищете, забвении и одиночестве.

Картина «Возвращение блудного сына» создана незадолго до смерти художника. В евангельской притче, повествующей о сыне, который, забыв родительские наставления, вел распутную жизнь и нищий, больной, духовно опустошенный вернулся к старику-отцу и был им прощен, Рембрандта привлекла не тема похождения и разгульной жизни юноши (что очень часто изображали другие живописцы), а финал – встреча отца и сына. Композиция обращена к зрителю, он оказывается в одном кругу с изображенными в картине людьми, которые в глубоком и тяжком раздумье сочувственно смотрят на слепого старца, бережно прижимающего к себе упавшего перед ним на колени сына. Гуманистическая сущность искусства Рембрандта приобретает в этом произведении особый, обобщающий смысл. Одиноким художник, потерявший к этому времени почти всех близких и родных ему людей, работавший в обществе, часто отвергавшем его талант, утверждает мысль о добром отношении к людям, о необходимости оказания помощи попавшим в трагическую ситуацию. Это произведение можно рассматривать как своеобразный итог творческой жизни гениального мастера.

Творчество Рембрандта знаменует собой вершину развития голландского искусства 17 в. Оно оказало сильнейшее воздействие на развитие всего европейского реалистического искусства.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

## Тема 7

### **Живопись Фландрии. Рубенс и Антонис ван Дейк.**

Середина XVI века — начало длительной ожесточенной борьбы Нидерландов за национальную независимость против гнета феодально-католической испанской монархии. В результате нидерландской буржуазной революции к концу XVI столетия страна оказывается разделенной на две части. Ряд северных провинций Нидерландов, именуемых по одной из них Голландией, завоевывает и утверждает свою политическую и экономическую независимость, превращается в самостоятельную буржуазную республику. Южные провинции (самыми крупными из которых были Фландрия и Брабант) остаются под гнетом испанского абсолютизма. Фландрия в XVII веке занимала приблизительно территорию современной Бельгии. Крупнейшим экономическим и культурным центром страны был Антверпен. Господствующей формой религии был католицизм.

Экономическое и культурное развитие Юга и Севера идет теперь различными путями. Решительно расходятся в начале XVII века и пути развития голландского и фламандского искусства. Революция в Южных Нидерландах потерпела поражение, несмотря на

героическую борьбу народа Фландрии, несмотря на участие в ней широких народных масс — горожан, крестьян, революционно настроенной буржуазии, а на первых порах даже значительных кругов феодального дворянства. Это объясняется, главным образом, тем, что национально-освободительная борьба с Испанией осложнилась внутринациональным размежеванием, антагонизмом Юга и Севера, их экономическим соперничеством. Внутри страны издавна шла борьба между торгово-купеческим Севером и промышленным Югом. Вот почему фламандцы в борьбе за независимость не получили должной поддержки со стороны победившей Голландии. Буржуазия Фландрии, в свою очередь, пошла на соглашение с Испанией, консолидируясь с феодальной реакцией против сильного экономического соперника — Голландии.

Однако, несмотря на поражение, прогрессивные силы Фландрии, рожденные революцией, не были подавлены окончательно. В первой половине XVII века борьба за национальное становление страны, за ее экономическую и национальную независимость продолжается. Происходит сложный процесс восстановления всей жизни страны, процесс формирования нации, расцвета национальной экономики и культуры. В этих условиях обостряется чувство национального самосознания фламандцев.

Одной из форм выражения национального подъема Фландрии явилось создание полнокровного жизнеутверждающего реалистического искусства. После периода возрождения в Нидерландах искусство Фландрии в XVII веке вновь переживает яркий, хотя и короткий, расцвет. Значительными достижениями отмечены в XVII веке архитектура и скульптура, однако ведущую роль во фламандском искусстве играла живопись. В этот период складываются основные особенности национальной фламандской школы, главой которой становится Рубенс. Искусство Рубенса с наибольшей полнотой выразило национальный идеал. Оно передает дух времени, настроение эпохи, яркой и сложной, полной борьбы и глубоких противоречий. Общие тенденции времени, общие для всего фламандского искусства черты, нашли наиболее полное выражение в творчестве Рубенса.

Новые тенденции воплотились во всех видах фламандского искусства: в сочных динамичных формах обильного декоративного убранства интерьеров и фасадов архитектурных сооружений; в скульптуре, носившей в основном декоративный характер, тесно связанной с архитектурой католических церквей; в смелых полных движениях и огромной силы жизне-утверждения монументальных полотнах фламандских живописцев. В искусстве Фландрии, в творчестве крупнейшего мастера фламандской живописи Рубенса находят яркое выражение те черты, которые впоследствии стали причислять к характерным особенностям стиля барокко.

В своих исканиях, в поисках максимальной полноты характеристики человека и материального чувственного мира Рубенс обращался к традициям национального реалистического искусства Нидерландов XVI века, а также к наследию нидерландских «романистов», стремившихся освоить достижения итальянских мастеров эпохи Возрождения и, выйдя за пределы узконационального искусства, приобщиться к общеевропейской культуре. Рубенс обращается и к наследию великих мастеров итальянского Возрождения. Он обогащает свою палитру, используя достижения венецианских живописцев, достигает огромной силы убедительности и осязательности в изображении человека и предметного мира, изучая творчество своего современника — Караваджо. Однако Рубенс идет по новому пути, по пути приподнятости и патетики, достигая огромного декоративного размаха и подлинной монументальности.

## **Питер Пауэл Рубенс (1577—1640)**

Питер Пауэл Рубенс родился в 1577 г. в Германии, в семье юриста, эмигранта из Фландрии. После смерти отца в 1587 г. семья Рубенсов возвращается в Антверпен. Питера вместе с братом Филиппом отдают в латинскую школу, давшую юношам основы гуманитарного образования. В возрасте 13 лет Питер начинает обучаться живописи. Пройдя школу нескольких фламандских живописцев, он в 1598 г. становится мастером.

Весной 1600 г. Рубенс отправляется в Италию. В конце 1601 г. художнику было предложено место при дворе герцога Мантуанского. В обязанности Рубенса входило копирование полотен великих мастеров. Слава талантливого художника приходит к нему неожиданно. По просьбе герцога Рубенс везет ценные подарки испанскому королю Филиппу III. В дороге случается неприятность: дождь безнадежно испортил несколько картин, и Рубенсу приходится взамен писать свои собственные. Картины производят впечатление, и Рубенс тут же получает свой первый заказ. Композиция, на которой первый министр короля изображен сидящим верхом на коне, имеет оглушительный успех, и слава Рубенса разносится по европейским королевским дворам.

Рубенса часто называют крупнейшим мастером торжествующего барокко. Ощущение бесконечности мира, неукротимого всеобщего движения, столкновения стихийных сил и накал человеческих страстей – вот что характерно для многих полотен художника. Многофигурные композиции, представленные в сложных диагональных ракурсах, изобилуют мельчайшими подробностями и деталями. Картины Рубенса отличает свободная пластика форм, сильные цветовые эффекты, тончайшая игра красочных оттенков.

В 1608 г., получив известие о тяжелой болезни матери, Рубенс спешно возвращается в Антверпен. В 1609 г. он соглашается занять должность придворного живописца при правительнице Фландрии Изабелле Австрийской. Осенью того же года Питер женится на Изабелле, дочери Джона Брандта, секретаря городского суда. Его замечательный «Автопортрет с Изабеллой Брандт» дает яркое представление о таланте художника. Красивое лицо Рубенса спокойно и преисполнено чувства собственного достоинства. Модный, шегольской и дорогой костюм подчеркивают его аристократичность и тонкий художественный вкус. Он сидит с молодой женой в беседке, увитой зеленью, их выразительные глаза обращены прямо к зрителю, их бесконечно добрый взгляд полон тихого и безмятежного счастья.

В 1612—20 гг. складывается зрелый стиль художника. В этот период он создает многие из лучших своих работ: мифологические картины («Персей и Андромеда», «Похищение дочерей Левкиппа», «Венера перед зеркалом», «Битва греков с амазонками»); сцены охоты («Охота на гиппопотама и крокодила»); пейзажи («Возчики камней»), религиозные композиции («Страшный Суд»). В этот же период Рубенс выступил в качестве архитектора, построив отмеченный барочной пышностью собственный дом в Антверпене.

Рубенс никогда не замыкался в рамках какого-то одного жанра живописи. Его многочисленные картины-аллегии посвящены проблемам современной жизни, обращение к древним мифам наполнено глубоким символическим смыслом. В аллегорической картине «Союз Земли и Воды» Рубенс изображает союз двух природных стихий, представленных в виде матери всех богов Кибелы (она олицетворяет Землю) и бога морей Нептуна. Картина заключала в себе глубокий смысл, связанный с надеждами Рубенса на скорейшее процветание родины. После разделения Нидерландов на Северные (Голландию) и Южные Фландрия потеряла выход к морю, лишилась выгодных торговых путей. Союз двух природных стихий – это надежда на установление мира, мечта художника о союзе Фландрии с морем.



К концу 1610-х гг. Рубенс получил широкое признание и известность. Не имея возможности быстро выполнять многочисленные заказы, Рубенс создал огромную мастерскую, куда стекались лучшие молодые художники Фландрии, среди которых были такие будущие крупные живописцы, как Антонис ван Дейк, Якоб Йорданс, Франс Снейдерс. Рубенс обладал поразительной работоспособностью. Им создано около 1500 самостоятельных произведений и еще столько же в сотворчестве с учениками – невероятная цифра для человека, прожившего всего 63 года.

Блестяще образованный, владеющий несколькими языками, Рубенс довольно часто привлекался испанскими правителями для выполнения дипломатических миссий. После смерти супруги, в 1627—30 гг., художник посещает Голландию, Францию, затем едет в Мадрид и Лондон с поручениями дипломатического характера. Он встречается с Карлом I, герцогом Бекингом, Филиппом IV, кардиналом Ришелье, способствует заключению мирного договора между Испанией и Англией, за что испанский король пожаловал ему титул государственного советника, а английский — дворянство. Во время путешествий Рубенс пишет портреты царственных и просто высокопоставленных особ: Марии Медичи, лорда Бекингема, короля Филиппа IV и его супруги Елизаветы Французской.

В 1630-е гг. начался новый период творчества художника. После четырех лет вдовства, в 1630 г. Рубенс женится на шестнадцатилетней Елене Фаурмент, дочери друга и дальнего родственника Даниеля Фаурмента. Рубенс отходит от политических дел и целиком отдается творчеству. Он приобретает поместье с замком в Элевейте (Брабант) и поселяется там с молодой женой. Время от времени художник создает декоративно-монументальные композиции, например, эскизы триумфальных арок по случаю въезда в

Антверпен нового правителя Фландрии инфанта Фердинанда, но чаще пишет небольшие картины, исполняя их собственноручно, без помощи мастерской. Тематика произведений этого времени разнообразна. Наряду с поэтическими пейзажами, Рубенс писал сцены деревенских празднеств. Его главной моделью становится молодая супруга. Рубенс запечатлевает ее в библейских и мифологических образах («Вирсавия»), создает более 20 портретов Елены. Последние произведения Рубенса — «Суд Париса», «Три грации», «Вакх».

Весной 1640 г. здоровье Рубенса резко ухудшилось (он страдал подагрой); 30 мая 1640 г. художник скончался.

Творчество Рубенса оказало заметное влияние на развитие европейского искусства XVII—XIX вв.

**Антонис ван Дейк** (1599—1641) родился в Антверпене, в семье крупного торговца шелком. Уже в одиннадцатилетнем возрасте мальчик был отдан в мастерскую живописца Генриха ван Балена, где обучался около четырех лет. С 1614 года ван Дейк начинает работать самостоятельно.

Творческий путь художника принято условно делить на 4 периода: первый антверпенский (до 1622); итальянский (1622—1627); второй антверпенский (1627—1632) и английский (1632—1641). Самыми ранними из известных в настоящее время работ ван Дейка являются этюды, изображающие головы стариков. Эти этюды художник использовал впоследствии для целого ряда отдельных произведений, а также для большой серии изображений апостолов (1620—1621). Образы стариков в этих этюдах грубоваты, типаж подлинно демократический, народный.

Индивидуальность мастера проявилась в живой, свободной, экспрессивной манере письма, в нервной динамичной лепке формы, в своеобразной трактовке волос, переданных в этих этюдах не массой, а отдельными прядями, то густой, то жидкой краской.

В 1617 году ван Дейк сближается с Рубенсом, начинает работать в его мастерской. Сотрудничая с Рубенсом в течение ряда лет, ван Дейк полностью овладел техникой живописи и в большой мере композиционным мастерством учителя. Он создает ряд картин на религиозные и мифологические сюжеты. К числу наиболее известных картин художника, созданных в этот период, относятся: «Несение креста», «Святой Мартин отдает свой плащ нищему», «Увенчание тернием», «Поцелуй Иуды» и др.

В отличие от картин Рубенса, композиции ван Дейка более замкнуты, более сдержанны и спокойны. В них нет свободного грандиозного движения масс. Ван Дейка не увлекала идея создания бурных динамических композиций, над которыми в этот период много работал Рубенс. Религиозную тему он решает обычно проще, конкретнее. Каждое произведение ван Дейка характеризует прежде всего интерес к отдельному человеку, к его индивидуальности. Так, например, в картине «Увенчание тернием» драматизм сцены строится на острой психологической характеристике образов, на разнообразии выражений лиц, а не на движении масс, не на столкновении и переплетении фигур, как у Рубенса. Одна из наиболее динамичных композиций ван Дейка—«Поцелуй Иуды». Художник передает движение взволнованной сопровождающей Христа толпы. Волна движения в картине как бы разбивается о фигуру Христа, полную спокойствия и величия.

Густой темный колорит картины, в отличие от яркой сияющей красочности Рубенса, резкая светотеневая трактовка, а так же беспокойная вибрация света подчеркивают драматизм и напряженность момента, когда Христа берут под стражу. Впечатление усиливается благодаря резкому контрастному сопоставлению головы Христа и Иуды. Ван Дейк писал человеческие лица, характеры, пытаясь проникнуть в глубины внутреннего мира каждого, а затем из этих созданных им образов как бы конструировал композиции. В картинах ван Дейка на античные сюжеты на темы «Вакханалий» («Пьяный Силен») нет рубенсовской, брызжущей через край жизнерадостности, безудержного веселья. Их образы несколько романтизированы, картины проникнуты настроением меланхолии. Если в творчестве Рубенса человек всегда является как бы частью природы, выражением ее могучих жизненных сил, ее энергии, то в произведениях ван Дейка он выступает во всем своем неповторимом своеобразии, со всеми индивидуальными особенностями характера. Это особое отношение к человеческой индивидуальности делает ван Дейка прежде всего портретистом, хотя, подобно большинству фламандских мастеров того времени, на



протяжении своего творчества ван Дейк постоянно обращался к различным жанрам.

Антонисван Дейк. Семейный портрет. 1618—1621

Очевидно, Рубенс натолкнул ван Дейка на особое внимание к портрету. К первому антверпенскому периоду относится множество портретов фламандских живописцев-друзей ван Дейка, а также портреты богатых антверпенских горожан.

Всем ранним портретам ван Дейка свойственны большая строгость и простота. Они тесно связаны со старой традицией нидерландской портретной живописи, но в то же время отличаются большей живостью, большей конкретностью и углубленностью характеристики. К числу лучших портретов ван Дейка этого периода относится «Семейный портрет» (Эрмитаж). Тип семейного портрета — нидерландская традиция, идущая от XVI века. Аналогичные композиции встречаются у многих художников Фландрии, но, как правило, они очень статичны, позы и жесты изображенных в них людей манерны и неестественны. В картине ван Дейка крупные фигуры портретируемых заполняют почти всю плоскость холста.

По композиции группа необычайно компактна. Между изображенными ощущается большая внутренняя духовная близость. В спокойном взгляде женщины, в ее румянном молодом лице, во всей ее осанке сквозят довольство и удовлетворенность. Лицо мужчины, бледное, несколько болезненное, с тонкой прозрачной кожей, передано художником с ноткой легкой грусти. Вдумчивый, внимательный взгляд направлен прямо на зрителя. Художник как бы непосредственно общается, разговаривает с портретируемым. Создание живой связи, тесного контакта художника и зрителя с моделью является одной из основных особенностей портретной живописи ван Дейка. Портрет очень красив по цвету. Он построен на тонком сочетании черного, белого и золотистого тонов в костюмах мужчины и женщины, дополненных сочными и в то же время мягкими акцентами оливково-зеленого цвета платья ребенка, глубокого красного тона драпировки и голубого неба. Голубизна фона за фигурой мужчины подчеркивает бледность его лица. Красная драпировка как бы усиливает румянец на лице женщины. Уже в первый антверпенский период, работая как портретист, ван Дейк использует различные технические приемы живописи. Как истинный фламандец, он пишет в основном на дереве то с виртуозной законченностью старых нидерландских мастеров, создавая гладкую, блестящую, эмалевую поверхность, то бросая на поверхность картины густые пастозные динамичные мазки, пятна, беспокойные линии. Техника живописи «Семейного портрета» имеет свои особенности: картина написана на крупнозернистом холсте; слой краски местами настолько тонок, что фактура холста обнажается, создавая ощущение еще большей живости и трепетности.

С конца 1621. года ван Дейк в течение шести лет живет и работает в Италии, где окончательно складывается стиль его портретной живописи. Находясь в Италии, ван Дейк объездил многие итальянские города— Геную, Венецию, Мантую, Рим, но главным образом испытал влияние мастеров венецианской школы — Тинторетто, Веронезе, Тициана. Его особенно привлекают густые горячие тона картин Тициана, их насыщенный золотистый колорит. Работая, главным образом, в Генуе, ван Дейк становится любимым портретистом генуэзской знати. Здесь он создает роскошные портреты — картины, поражающие своим величием и красочностью, отличающиеся благородством и утонченной изысканностью. Не традиционная статичность и торжественность характеризуют парадные портреты генуэзской аристократии. Динамическое решение сочетается в них с удивительной легкостью и непринужденностью. Точно подмечает художник жест, взгляд, поворот головы портретируемого, передает его осанку, его манеры, стремясь к возможно более широкой развернутой характеристике, к изображению человека в определенном окружении, в привычной для него среде («Конный портрет маркиза Бриньоле-Сале», «Портрет маркизы Бриньоле-Сале»).

Некоторые из этих портретов («Портрет генуэзской дамы с девочкой») поражают удивительным ощущением жизни. Девочка в этом портрете будто на мгновение обернулась и смотрит прямо на нас. Здесь сильнее, чем в портретах первого антверпенского периода, возникает ощущение живого контакта художника с портретируемым.

В годы пребывания в Италии ван Дейк пишет также ряд скромных, сдержанных, лишенных всякой парадности, интимных по характеру портретов, отличающихся большой психологической выразительностью.

К их числу относится «Мужской портрет», хранящийся в Эрмитаже .



Антонис ван Дейк. Мужской портрет. Ок. 1623

Долгое время «Мужской портрет» считался изображением антверпенского врача — Лазаруса Махаркейзуса, написанным ван Дейком в Антверпене после возвращения из Италии. Однако тщательное изучение картины с помощью рентгена помогло уточнить датировку и отнести портрет к итальянскому периоду.

Можно предположить, что в портрете изображен кто-то из товарищей ван Дейка по искусству.

Портрет выделяется среди многих портретов ван Дейка внешней простотой. Впечатление от портрета определяет строгость общего тонального решения. Темный нейтральный фон. Белый воротник и манжеты гладкого черного костюма, выделяясь, подчеркивают выразительность лица и рук портретируемого. Фигура дана в резком ракурсе; динамическое решение портрета усиливает психологическую выразительность образа. Лицо изображенного человека, с горящими глазами и полуоткрытым ртом, взволнованно и напряженно. На портрете изображен человек, живущий богатой духовной жизнью.

Художник-реалист ван Дейк не только безупречно передает портретное сходство, отмечает типические черты характера портретируемого — он проникает в сложнейший мир, мир внутренней интеллектуальной жизни человека и создает глубоко психологические образы, решая тем самым одну из наиболее трудных и важных задач портретной живописи.

Обогащенный большим художественным опытом, новыми впечатлениями, ван Дейк в 1627 году возвращается в Антверпен. Начинается второй антверпенский период его творчества, явившийся вершиной достижений мастера. Портреты, созданные ван Дейком в этот период, отличаются еще большей сложностью и разнообразием решений, еще

большой углубленностью характеристик. Теперь, будучи придворным художником инфанты Изабеллы (Рубенс в эти годы отсутствует, занятый дипломатической деятельностью), ван Дейк пишет портреты не только антверпенских бюргеров и близких ему людей, но также портреты фламандской и испанской аристократии.

В портретах ван Дейка перед нами проходят совершенно различные люди: граф ван ден Берг, крупнейшая в то время фигура — фельдмаршал испанских войск в Нидерландах, с суровым, жестким, несколько хищным лицом; сдержанный глубокомысленный каноник; вдохновенный и грустный Мартин Рейхард — безрукий художник, и каждый раз ван Дейк находит различные живописные средства, различные художественные приемы для максимально точной и углубленной характеристики. К этому же периоду относится «Автопортрет» художника (1628, Эрмитаж). В изображении стройного юноши, с нежным, почти женственным лицом, обрамленным мягкими золотистыми кудрями, в нарочито небрежном, аристократическом, но не парадном костюме, в свободной, непринужденной позе отражаются новые, романтические черты творчества ван Дейка. Тонкие длинные пальцы красивых холеных рук дополняют характеристику образа, подчеркивая еще больше его идеализацию. Это одухотворенный лирический образ художника. Ван Дейк демонстрирует свою элегантность, аристократизм, внешнюю привлекательность. Изысканностью и лаконизмом отличается колористическое решение портрета, построенное на сочетании серебристо-черного, белого и золотистого тонов. Портрет рисует образ утонченного аристократа, хотя ван Дейк принадлежал к кругу фламандских бюргеров. Тенденция к аристократизации, характерная для всего творчества ван Дейка, находит наиболее полное выражение в работах последних лет жизни художника.

В 1632 году художник принимает приглашение короля Англии Карла I и, покинув родину, переезжает в Лондон, где проходит последний период его творчества. Созданный ван Дейком еще в Генуе тип парадного портрета находит свое дальнейшее развитие и завершение в портретах придворной английской аристократии. В этих портретах ван Дейк тонко почувствовал и передал атмосферу английского двора и получил широкое признание в аристократических кругах. Отвечая требованиям английской аристократии, стремившейся окружить себя ореолом значительности и величия, ван Дейк придает осанке портретируемых горделивость, их позам и жестам элегантность и благородство. Вместе с тем некоторая скованность, натянутость характеризуют портреты ван Дейка английского периода по сравнению с портретами генуэзской знати. Выполняя многочисленные заказы, художник постепенно вырабатывает определенную схему парадного портрета. Он часто повторяет одни и те же удлиненные пропорции фигур, позы, жесты. Однако портреты ван Дейка всегда сохраняют высокие живописные качества, и при известной объективности в большинстве случаев не теряют психологической выразительности («Портрет лорда Джона и лорда Бернара Стюарта»). Искусство ван Дейка все более аристократизируется, все более отходит от традиций фламандского искусства, от Рубенса. Колористическое решение портретов английского периода отличается большой декоративностью и характеризуется, с одной стороны, многокрасочностью, с другой стороны — частым обращением к холодной голубовато-серебристой гамме.

Одним из лучших портретов ван Дейка английского периода является «Портрет Карла I» (1635, Париж, Лувр). Король изображен спешившимся и опирающимся на трость — знак его джентльменства. Он стоит под густой кроной дерева в изящном охотничьем костюме. Его поза свободна и изысканно небрежна. Карл I — король-рыцарь, король-аристократ. Его осанке художник придает горделивую величавость. Томный, чуть надменный взгляд короля обращен в сторону зрителя. Он красив, элегантен, полон чувства собственного достоинства. Портрет очень живописен, выдержан в теплой, золотистой гамме. Ван Дейк

несколько осложняет образ, вводя в созданный им парадный портрет великолепно написанный пейзаж и изображая рядом с Карлом слугу, сдерживающего коня.

Ван Дейк создал около 30 портретов Карла I, множество портретов его жены Генриетты-Марии и детей короля. Изображая детей в пышных придворных туалетах, в неподвижных представительных позах, ван Дейк передает вместе с тем блеск детских живых озорных глаз, подмечая особенности характера каждого ребенка. Недаром ван Дейк в этот период



прославился и как мастер детского портрета.

Далеко не полным является традиционное представление о ван Дейке только как о мастере аристократического парадного портрета. Творческий путь художника-реалиста, работавшего в различных жанрах живописи, создавшего глубоко психологические портреты своих современников, был гораздо более сложным, его художественное наследие многогранно и значительно. Произведения, созданные ван Дейком, знакомят нас с целой эпохой истории Европы, дают почувствовать ее колорит, позволяют проникнуть в сущность нравов общества того времени. Путь, пройденный художником, приводит его к одной из вершин европейской живописи.

Беспредельное чувство любви к природе и жизни, граничащее с обожествлением земного плодородия, а также способность к широкому видению, свойственная фламандским художникам, были причинами расцвета во Фландрии анималистической живописи и натюрморта.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

## Тема 8

### Искусство Франции 18 века. Ватто и художники стиля рококо.

Главная тема живописи рококо – изысканная жизнь придворной аристократии, «галантные празднества», идиллические картины «пастушеской» жизни на фоне первозданной природы (т.н. пасторали), мир любовных интриг и хитроумных аллегорий.

Жизнь человека мгновенна и быстротечна, и поэтому надо ловить «счастливый миг», спешить жить и чувствовать. «Дух мелочей прелестных и воздушных» (М. Кульмин) становится лейтмотивом творчества многих художников стиля рококо.

### **Антуан Ватто (1684—1721).**

Знаменитый французский живописец Жан Антуан Ватто родился в 1684 г. в небольшом провинциальном городке Валансьене в семье небогатого кровельщика. В 1702 г. Ватто отправляется в Париж, не имея от семьи никакой финансовой поддержки. На протяжении двух лет он за нищенскую плату работает копировальщиком дешевых картин для торговца с моста Нотр-Дам. Свободное время художник посвящает рисованию с натуры. В это время Ватто познакомился с театральным декоратом К. Жило, у которого стал брать уроки живописи. Сблизившись в 1708 г. с хранителем Люксембургского дворца, Ватто получил возможность изучать творения великих мастеров, которыми изобилвала дворцовая коллекция живописи.

Самостоятельную творческую деятельность Ватто начинает с зарисовок сцен солдатской жизни. Эти композиции имели успех у парижской публики, и к художнику потекли заказы. Следуя характерным мотивам жанровой живописи XVII в., Ватто обращался к изображению современной ему жизни («Савояр с сурком»), в которое вносил особую интимность и лирическую взволнованность. В зрелую пору художник отдает предпочтение театральным сценам и так называемому «галантному жанру», изображая на своих картинах всевозможные праздники, маскарады и увеселения, романтические свидания, изысканную игру в любовь беспечных дам и кавалеров («Праздник любви», «Общество в парке»). Художник писал также театральные сцены, портреты, пейзажи, мифологические и религиозные композиции, обнаженную натуру, оставил рисунки, в которых запечатлел самых разных представителей французского общества.

Ватто впервые воссоздал в искусстве мир тончайших душевных состояний («Капризница», «Затруднительное предложение»), нередко окрашенных иронией и горечью. Персонажи картин Ватто — постоянно повторяющиеся типы, но за их галантной игрой кроется бесконечное многообразие оттенков поэтического чувства.

Ватто сумел добиться признания в художественной среде как тонкий и оригинальный мастер. В 1712 г. он был принят в члены Королевской академии живописи и скульптуры, а в 1717 г. за большую картину «Паломничество на остров Киферу» получил звание академика. Прелестные дамы и кавалеры собрались на усыпанном цветами берегу острова Киферы – острова богини любви и красоты Венеры. Праздник любви начинается у статуи богини, у подножия которой сложены оружие, лира и книги – символы войны, искусств и наук: действительно, любовь способна победить все! Теплые, мягкие краски, приглушенные цвета, легкие мазки кисти художника – все создает особую атмосферу очарования и любви.



В 1719 г. Ватто уезжает в Англию. В Лондоне он прожил год: много работал и получил признание. Однако сырой климат английской столицы подорвал хрупкое здоровье художника. Вернувшись в Париж, Ватто без конца болел. В 1721 г. в возрасте 36-ти лет Ватто скончался от чахотки.

Творчество Ватто положило начало новому этапу в истории европейской живописи, графики и декоративного искусства XVIII в. Декоративная изысканность его произведений послужила основой художественного стиля рококо.

### **Франсуа Буше (1703—1770).**

Французский живописец, рисовальщик, гравер и декоратор Франсуа Буше родился в 1703 г. в семье торговца эстампами. Около 1720 г. Франсуа начинает работать в мастерской Ф. Лемуана. Первой специальностью молодого художника стало ремесло иллюстратора. Буше рисует виньетки и участвует в создании иллюстраций к «Истории Франции» П. Даниэля, по заказу парижского коллекционера Жюльена Буше занимается гравированием пейзажей и этюдов А. Ватто. Иллюстрированием печатных изданий Буше будет заниматься на протяжении всей своей жизни; он создаст иллюстрации к произведениям Мольера, Боккаччо, Овидия и других авторов.

В 1726—27 гг.. Вскоре Франсуа достигает больших успехов в искусстве гравирования, он получает Гран При Академии и уезжает на четыре года в Италию. Вернувшись в Париж, Буше женится и получает свои первые крупные заказы для королевской мануфактуры шпалер в Бове. В 1734 г. за картину «Ринальдо и Армида» Буше был избран в Королевскую академию живописи и скульптуры. В 1737 г. он становится профессором Королевской академии живописи и скульптуры. 1736—60 гг. — период зрелого творчества художника. В эти годы он интенсивно работает в различных видах искусства (живопись, декоративное и прикладное искусство).

Буше — крупнейший художник-декоратор своего времени. После работы в Бове он был директором королевской мануфактуры гобеленов в Париже, занимал должность декоратора парижской Оперы, работал для Севрской мануфактуры. Несомненным

шедевром декоративного искусства стал гобелен «Китайские дивертисменты», подаренный в 1764 г. Людовиком XV китайскому императору. Художник активно привлекался к украшению резиденций короля Людовика XV и его фаворитки мадам де Помпадур, например он исполнил росписи плафона в апартаментах королевы в Версальском Дворце.

Исключительно многогранно творчество Буше-живописца. Художник обращался к аллегорическим и мифологическим сюжетам, излюбленной героиней которых стала Венера («Триумф Венеры», «Юпитер и Каллисто», «Купание Дианы», «Похищение Европы»). Буше изображал деревенские ярмарки и фешенебельную парижскую жизнь. Писал жанровые сцены. Создавал пасторали («Летняя пастораль») и идиллические пейзажи («Мельница»). Писал нарядно-кокетливые портреты («Портрет маркизы де Помпадур») и сцены с обнаженной натурой. Известно несколько картин Буше, посвященных религиозной тематике.



Франсуа Буше — наиболее яркий представитель художественного стиля рококо. Для его произведений характерна декоративная изысканность и утонченность; герои его произведений полны эмоциональной непосредственности, игривого притворства и откровенно-чувственного наслаждения жизнью, их отличает цветущая красота и пикантный шарм.

С 1760 г. Буше теряет былую популярность. Несмотря на это, в последние годы жизни он был директором Королевской академии живописи и скульптуры и «первым живописцем короля» (с 1765 г.), а за несколько месяцев до смерти его избирают почетным членом Петербургской академии художеств.

Исключительно популярный в годы своего творческого расцвета, Франсуа Буше и сейчас остается одним из самых известных французских художников XVIII в., великолепным мастером колорита и изысканного рисунка, картины которого зовут в мир счастья, любви и прекрасных грез.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

## Тема 9

### Английская живопись 18 века

В середине XVII в. Англия становится одной из первых стран Западной Европы, переживших буржуазную революцию. Английским аристократам приходится делиться властью с представителями крупной буржуазии. Быстро развивается экономика страны, формируется своеобразная английская культура. Подъем переживает литература, а наука выходит на одно из первых мест в мире.

Новые черты проникают и в живопись, но расцвета она достигает лишь в XVIII в., именно тогда начинает формироваться английская национальная школа. Большую роль в ее развитии сыграл Уильям Хогарт.

#### Уильям Хогарт

Уильям Хогарт родился в 1697 г. в семье переехавшего в Лондон сельского учителя, который в столице работал типографским корректором. С раннего детства Хогарт проявил необыкновенные способности к рисованию. Тонкая наблюдательность и почти феноменальная память в дальнейшем помогли ему вносить в свои произведения множество мелких деталей и подробностей.

В 1713 г. юноша стал учеником ювелира и гравера по серебру Э. Гембла. Здесь он познакомился со стилем рококо и приобрел навыки резки по металлу. В 1720 г. Хогарт поступил в лондонскую академию Дж. Торнхилла, чьи барочные росписи произвели на начинающего художника неизгладимое впечатление. Влюбившись в дочь своего учителя, Хогарт в 1729 г. похитил девушку и женился на ней.

В 1730 г. Хогарт закончил обучение и начал работать самостоятельно. Еще в 1728-1729 гг. он исполнил первую свою картину, сюжетом которой стал эпизод из «Оперы нищих» Гэя. В 1731 г. художник пишет цикл из шести полотен, получивших общее название «Карьера проститутки». По своему содержанию серия напоминает роман Д. Дэфо «Молль Флендерс», но вовсе не является иллюстрацией к этому литературному произведению. Хогарт взял сюжет для своих полотен из реальной действительности, рассказав историю крестьянской девушки Мэри Хэкабаут, которая, приехав в Лондон, знакомится со старой сводней, теткой Нидхем. Мэри становится содержанкой и постепенно скатывается на самое дно лондонской жизни.

Каждая из шести картин представляет отдельный эпизод из жизни девушки: приезд в Лондон и знакомство со сводней, посещение дома своего покровителя, арест Мэри и печальный конец ее жизни. Хогарт вносит в полотна множество деталей, имеющих отношение к развитию сюжетной линии: например, гусь в корзине девушки свидетельствует о том, что она недавно оставила родную деревню.

К сожалению, эти произведения Хогарта сгорели во время пожара, случившегося в 1755 г., но историю Мэри поведали гравюры, сделанные Хогартом со своих полотен. Живописец сделал их для того, чтобы разоблачить порочность нравов своей эпохи. Гравюры очень быстро нашли покупателей, и художник получил необходимые средства к существованию.

В 1735 г. Хогарт создает новую серию, на этот раз из восьми картин, названную им «Карьерой мота». Эти полотна рассказывают печальную историю человека, в порочных

развлечениях промотавшего оставленное ему по наследству состояние. С «Карьеры мота» художник также сделал гравюры.

В период с 1743 по 1745 г. живописец работает над самым значительным своим произведением — серией картин под общим названием «Модный брак» (подобные браки были распространены в эту эпоху). Картины повествуют о женитьбе промотавшего состояние графа на дочери богатого английского купца. Теперь муж в кутежах тратит состояние своей богатой жены, которая от безделья заводит любовную интрижку. Кончается история очень печально: граф погибает от ножа любовника своей жены, последний попадает на виселицу, а графиня заканчивает жизнь самоубийством.

Хогарт очень последовательно рисует все эпизоды этой поучительной истории. Первое полотно изображает момент подписания брачного контракта, второе — утро в доме супружеской четы. Хорошенькая молодая графиня сидит в гостиной, потягиваясь после долгого сна и не обращая никакого внимания на своего супруга, развалившегося в кресле: вероятно, он только что вернулся с ночного кутежа. На полу в беспорядке валяются музыкальные инструменты, нотная тетрадь, игральные карты — все указывает на вчерашнее бурное веселье шумной компании. Слуга лениво поднимает брошенные на пол стулья, а управляющий возмущенно покидает комнату с пачкой неоплаченных счетов в руке.

Хогарт очень тщательно прорисовывает все детали, давая зрителю возможность увидеть именно то, что он хочет донести до ума и сердца последнего. В такой же манере исполнены и остальные картины серии «Модный брак». Большую роль играет мягкий колорит полотен, золотистые, серебристо-серые, розовые оттенки которого позволяют художнику передать внешнее благополучие жизни аристократа.

В эти же годы Хогарт задумал новую серию картин — «Счастливый брак», но исполнил для нее лишь небольшой эскиз «Сельский бал» («Маскарад на ассамблее Уанстед»), в котором живописец предстает как замечательный колорист. Эскиз полон динамики, передающей атмосферу веселого бала в провинциальном дворянском обществе.

Художника интересует жизнь не только столичной знати и провинциального дворянства, но и других слоев английского общества («Саутуоркская ярмарка», 1733; «Четыре времени суток», ок. 1736; «Улица пива», 1751; «Переулок джина», 1751). Примечательно полотно «Переулок джина», в котором мастер показывает такой отвратительный порок, как пьянство. Улицу, изображенную на картине, заполняет множество пьяных людей: мужчины дерутся между собой, в беспомощности валяются на земле.



Измощенные голодом и одуревшие от джина, они представляют собой ужасное зрелище. Вот голодный бродяга, отнимающий кость у собаки, рядом пьяная мать, из рук которой выскользывает на землю ее ребенок.

Другая женщина отдает за глоток зелья свое имущество, а ремесленник с этой же целью — инструменты, с помощью которых он зарабатывал себе на жизнь.

Вероятно, картина «Улица пива» была написана в противовес «Переулку джина». На этом полотне Хогарт изобразил преуспевающих мелких буржуа в минуты отдыха. Веселые пузатые лавочники с огромными пивными кружками в руках расположились прямо на улице.

Так же нравоучительна серия гравюр «Леность и прилежание», исполненная художником в 1747-1748 гг. Действие в этих произведениях разворачивается на ткацкой мануфактуре. Хогарт показывает, как трудолюбивый и старательный подмастерье женится на хозяйской дочери, постепенно богатеет и в конце концов становится лорд-мэром. Ленивый работник играет в азартные игры и ворует, затем совершает убийство, которое приводит его на виселицу. Чтобы усилить воздействие на зрителя, автор сопровождает листы подписями назидательного характера.

Самой значительной работой последнего периода жизни художника стала серия картин под названием «Выборы в парламент» (ок. 1754). Этот цикл обличает существовавшую в XVIII в. в Англии систему выборов. Первая картина представляет предвыборный банкет, следующие изображают, как партии-противники разворачивают агитацию в маленьком провинциальном городке. Агитаторы не брезгают никакими, даже самыми грязными, средствами для достижения своих целей. Наконец-то наступает день выборов. Чтобы набрать большее число голосов, к избирательным урнам приносят умирающих и полных идиотов. И вот один из кандидатов достиг заветной цели — в кресле его с триумфом проносят по улицам городка. А борьба по инерции продолжается: дерутся сторонники и противники победителя, какой-то человек размахивает цепом, в испуге разбегаются свиньи и гуси. Все это удивительно напоминает и современную действительность.

В наше время многие критики (особенно английские) пытаются приуменьшить значение обличительного творчества Хогарта, считая, что «карикатура встала между ним и жизнью». Художник действительно много сделал для развития карикатуры, но его картины значительно отличаются от произведений этого вида искусства. Полотна

поражают мастерством автора в использовании живописных средств, виртуозностью рисунка и разнообразием цветовой гаммы. Картины Хогарта жизненны, реалистичны и искренни, недаром к художнику с огромным уважением и любовью относились писатели Дж. Свифт и Г. Филдинг, актеры Д. Гаррик и Э. Кин.

Хотя назидательные произведения Хогарта отличаются некоторой наивностью и искусственностью, большим достижением

явилось уже то, что художник сумел показать социальные конфликты своего времени, не прибегая к иносказательности, как это делали многие его предшественники и современники.

Замечательное мастерство живописца проявилось и в портретном жанре. Первые портреты Хогарта выполнены в виде т. н. разговорных сцен, необыкновенно популярных в его эпоху («Семейство Уолластон», 1730; «Семейство Чомли», 1732).

Самые замечательные свои картины Хогарт исполнил в 1740-е гг. Шедевром мастера стал портрет его друга, капитана Корэма (1740). Парадная форма изображения, выбранная художником для того, чтобы показать значимость этого представителя средних классов, не заслоняет чувства искренней авторской симпатии, которое присуще образу старого моряка.

Интересен и автопортрет, написанный Хогартом в 1745 г. Художник поместил свое изображение в глубине картины. На зрителя смотрит немолодой человек в халате и колпаке. На переднем плане — его палитра, книги У. Шекспира, Дж. Свифта, Дж. Мильтона и пес Трамп. Такая композиция говорит о скромности живописца и в то же время о его гордости за свое искусство.

В наследии Хогарта множество искренних и одухотворенных портретов его родных, друзей, знакомых («Портрет миссис Солтер», 1741-1744), а также этюдов с изображением простых людей, среди которых — знаменитая «Девушка с креветками» (1740-1750-е), ставящая автора в один ряд с такими великими мастерами портретной живописи, как Ф. Халс и Д. Веласкес. На полотне представлена молодая девушка-рыбачка, на голове которой стоит широкая корзина с креветками. Хотя коричнево-серое одеяние и старая шляпа девушки кажутся невзрачными и некрасивыми, ее милое и свежее лицо, веселая улыбка, блестящие темные глаза делают образ живым и очаровательным.



Хогарт положил начало практике общественных выставок в Англии. Он часто выступал перед публикой, показывая ей свои картины. Благодаря Хогарту в Лондонском приюте была собрана целая галерея картин, привлекавшая любителей живописи. Это натолкнуло мастера на мысль об организации крупной художественной выставки, которая и была открыта в 1760 г. в здании Общества искусств, промышленности и торговли.

В 1735 г. Хогарт стал преподавать в академии Торнхилла, своего тестя, после смерти которого он реорганизовал это учебное заведение, сделав его более демократичным. Незадолго до своей смерти Хогарт получил звание придворного художника.

Умер Хогарт в 1764 г. После его смерти обличительный бытовой жанр перестал существовать в английской живописи.

В XVIII в. в Англии трудилось множество художников, работавших в модном «разговорном» жанре, о котором уже упоминалось выше. Мастера, писавшие «разговорные сцены», нередко льстили своим заказчикам, изображая провинциальных дворян и буржуа умными, образованными людьми. В этом жанре работали Френсис Хейман, Джозеф Хаймор, автор иллюстраций к роману Ричардсона «Памела».

Большое распространение получили пейзажные картины с охотниками и их собаками. Такие произведения создавал Джон Вуттон, а Джордж Стаббс изображал породистых лошадей. Джордж Ламберт исполнял композиции с дворянскими усадьбами. Автором городских пейзажей, близких к ведутам Каналетто, был Сэмюэль Скотт.

В портретном жанре работали модный художник Томас Хэдсон и талантливый живописец, позднее уехавший в Италию, Аллан Рамзей.

В 1768 г. под патронажем короля в Лондоне была основана Королевская академия художеств. Первым ее президентом был крупнейший английский живописец Дж. Рейнолдс.

**Джошуа Рейнолдс**

Джошуа Рейнолдс родился в 1723 г. в Плимптоне (Девоншир) в семье пастора. В доме его отца было множество прекрасных книг, которые помогли будущему художнику стать образованным человеком. В возрасте 17 лет Рейнолдс начал учиться у Т. Хэдсона в Лондоне. Через два с половиной года художник вернулся домой, в Плимpton, где начал писать на заказ портреты.

В 1749 г. на борту военного корабля Рейнолдс отправился в путешествие вокруг Европы. Покинув корабль в Италии, живописец в течение трех лет изучает искусство великих мастеров Возрождения.

В 1752 г., возвращаясь на родину, Рейнолдс посещает Париж. С 1753 г. художник живет в Лондоне, где получает известность как талантливый портретист.

Даже раннее творчество Рейнолдса («Портрет лейтенанта Робертса») говорит о том, что художник во многом превзошел своего учителя, Т. Хэдсона. Многие его работы своим изяществом и мягким колоритом напоминают манеру А. Рамзея («Портрет леди Анны Норт»).

В 1760-е гг. Рейнолдс — сложившийся мастер со своим оригинальным художественным стилем. Некоторые его портреты восхищают кажущейся простотой и непринужденностью («Писатель Стерн», 1760; «Нелли О'Брайен», 1762). Другие же представляют собой торжественные аллегории («Портрет герцогини Гамильтон-Арджилл в виде Венеры», 1760; «Гаррик между музами трагедии и комедии», 1760-1761). Несмотря на подобную трактовку образов, эти портреты не кажутся холодными и безжизненными.

Пост директора Королевской академии Рейнолдс занимал до самой смерти. В его доме и мастерской собирались известные ученые, писатели, политические деятели, военные, актеры, светские красавицы.

На ежегодных торжественных собраниях, посвященных вручению академических наград, Рейнолдс читал лекции, которые позднее были изданы под заголовком «Речи». Эти сочинения, затрагивающие вопросы художественного мастерства и эстетики, способствовали развитию художественного вкуса публики и образованию молодых живописцев.

Одна из самых замечательных работ Рейнолдса — «Портрет Сары Сиддонс», датированный 1784 г. На этом полотне художник изобразил знаменитую актрису в виде музы трагедии, за тронем которой стоят аллегорические фигуры Возмездия и Преступления.

Нередко живописец одевает модели в старинные костюмы, придавая своим картинам сходство с придворным портретом

(«Два молодых человека», 1777-1779; «Мальчик из семьи Кру в костюме Генриха VIII», 1776).

Некоторые портреты Рейнолдса говорят о том, что художник учитывал пожелания своих заказчиков, стремящихся получить полотно, прославляющее добродетели семьи и указывающее на ее положение в обществе. Таковы портреты «Три сестры Монтгомери в виде граций, украшающих цветами изваяние Гименя» (1774), «Портрет семьи герцога Мальборо» (1778), «Сестры Уолдегрев за вышиванием» (1781).

Рейнолдс становится так популярен, что заказчики выстраиваются в очередь к нему. Не успевая выполнять заказы, художник вынужден прибегнуть к услугам помощников.

Рейнолдс умеет тонко подметить не только особенности характера человека, но и его дарования. Таков портрет друга живописца, филолога Сэмюэля Джонсона (1772), изображающий умного и серьезного ученого. Портрет архитектора Чемберса, написанный художником в начале 1780-х гг., представляет зрителям человека, глубоко задумавшегося над своими чертежами. Решимость и уверенность видны во взгляде адмирала Кеппела, которого Рейнолдс изобразил на фоне моря.

В отличие от другого известного портретиста этой эпохи, Т. Гейнсборо, который пишет свои модели чаще всего на фоне природы, Рейнолдс нередко вводит в картины элементы исторического жанра. Одно из таких полотен — портрет адмирала лорда Хитфилда, датированный 1787-1788 гг. Живописец изобразил своего героя на фоне сражения, окутанного густыми клубами порохового дыма. Несмотря на естественность и непринужденность позы адмирала, портрет создает впечатление величественной торжественности, что подчеркивается контрастом ярко-красных оттенков мундира и серо-зеленых тонов фона. В таком же ключе выполнен и более ранний портрет полковника Тарлитона (ок. 1782).

Так же хороши и женские образы Рейнолдса, искренние и полные глубоких чувств. Поэтично изображение графини Спенсор с маленькой дочерью Джорджианой (1760-1761). Очаровательна миссис Ллойд, выводящая вензель на стволе дерева (ок. 1776). Легка и грациозна фигура графини Джен Харрингтон на портрете, написанном в 1779 г.



Кроме портретов, Рейнолдс создает в этот период мифологические и исторические композиции. В 1788 г., выполняя заказ Екатерины II, он пишет картину «Младенец Геракл, удушающий змей», которая должна была символизировать мощь и силу Российской империи. Годом позже Рейнолдс закончил композицию «Великодушие Сципиона Африканского» для Потемкина. Это полотно прославляет благородство полководца, который возвращает дочь побежденного им царя ее жениху. В настоящее время эти картины хранятся в Эрмитаже вместе с другой известной картиной английского мастера — «Венера и Амур» (1788). Считается, что моделью для образа Венеры послужила известная красавица Эмма Лайон, позднее ставшая леди Гамильтон.

Рейнолдс — замечательный колорист. Во многих его картинах доминируют золотисто-красные оттенки, контрастирующие с синими, зелеными и голубыми тонами и придающие особую выразительность изображению.



В 1781 г. художник посетил Голландию и Фландрию, где близко познакомился с творчеством П. П. Рубенса и Рембрандта. Влияние великих мастеров заметно в таких свойствах живописи Рейнолдса, как национальная характерность и биографичность портретов. Ярким примером этого стало лучшее произведение последнего периода жизни художника — портрет юриста Джошуа Шарпа, датированный 1786 г.

На полотне изображен немолодой человек, одетый в черное. Рядом с ним лежат книги и листы с записями, указывающие на его профессию. Шарп погружен в собственные мысли, веки его опущены, губы решительно сжаты, а рука опирается о колено, кажется: через несколько мгновений юрист энергично встанет со своего места. Зритель видит раздумье на лице Шарпа, который решает какую-то очень важную для себя задачу. Напряженность образа подчеркивает и колорит картины, доминирующими оттенками которого являются красный, зеленый и черный.

Главное для Рейнолдса — показать не внешнюю красоту своих героев, а проявление способностей и талантов, их устремления и вкусы. Поэтому образы и кажутся такими жизненными и правдивыми.

С 1784 г. Рейнолдс — придворный художник короля. За свои заслуги он получил звание английского пэра и стал сэром Джошуа.

В 1789 г. Рейнолдс начал слепнуть. С этого момента он не написал больше ни одной картины. В 1792 г. замечательный английский портретист скончался.

Современником Рейнолдса был основатель английской пейзажной школы Ричард Уилсон. В молодые годы он писал портреты — главным образом «разговорные сцены». После посещения Италии Уилсон обращается к жанру пейзажа и создает классицистические пейзажи, напоминающие живопись Клода Лоррена («Рим, Понте Молле», 1754). Кроме итальянских мотивов, мастера интересуют виды Уэльса и Англии («Сноудон», ок. 1766). При жизни художник не имел успеха. Картины не приносили Уилсону необходимых средств к существованию, поэтому он согласился занять должность библиотекаря Королевской академии. В последние годы жизни разочарованный живописец вернулся на родину, в Уэльс.

Крупнейшим английским пейзажистом, наряду с Рейнолдсом, был Т. Гейнсборо.

### **Томас Гейнсборо**

Томас Гейнсборо родился в 1727 г. в Сёдбери (Суффолк) в семье торговца сукном. Очень рано он проявляет интерес к лепке фигурок различных животных, а в 10 лет выполняет первые зарисовки с видами природы Суффолка.

В 1740-е гг. Гейнсборо уезжает в Лондон, где обучается у гравера Ю. Гравло. Некоторое время он берет уроки живописи у Ф. Хеймана. В 1746 г. художник женился на внебрачной дочери герцога де Бофор и поселился в городке Ипсвиче, расположенном недалеко от Сёдбери. Здесь Гейнсборо выполнял заказные портреты, а в свободное время писал пейзажи. Хотя художник и жаловался своим друзьям, что заказы мешают ему заниматься свободным творчеством, от материальных трудностей семью избавляло небольшое состояние, полученное женой Гейнсборо в наследство.

Ранние портреты художника, представляющие английские семьи, прогуливающиеся или отдыхающие на природе, немного напоминают «разговорные сцены». Большую роль в этих композициях играет пейзаж, иногда похожий на голландские ландшафты, как, например, в картине «Мистер Браун с женой», написанной в период с 1754 по 1755 г. В других полотнах модели изображены на фоне скромной, но очень поэтичной английской природы. Чудесен пейзаж с пшеничным полем в более раннем полотне «Портрет мистера Эндрюса с женой» (ок. 1749). Картину английской природы представляет и автопортрет с женой и дочерью, исполненный Гейнсборо около 1751 г.



С 1759 по 1774 г. художник живет в Бате, который был в то время популярным курортом. Посещая имения местной знати, Гейнсборо знакомится там с картинами знаменитого А. Ван Дейка, которые произвели на него большое впечатление. Живописца привлекает одухотворенность образов великого фламандца. В манере Ван Дейка исполнены портреты доктора Шомберга (1768), леди Молине (1769), Бенджамина Трумена (ок. 1770). В этих работах пейзаж уже не имеет самостоятельного значения, как в более ранних портретах. Природа здесь лишь подчеркивает то настроение, которое владеет изображенным на полотне человеком. Но это вовсе не значит, что Гейнсборо перестает интересоваться пейзажем. Пейзаж для него так же важен, как и портрет, доказательством чего является композиция «Повозка со жнецами» (1767), представляющая гармоничную связь жизни человека с природой.

В Бате Гейнсборо, любивший музыку, знакомится с композитором Абелем, музыкантами Фишером и Линли. В 1761 г. он принимает активное участие в выставках Общества художников, а с 1769 г. в экспозициях Королевской академии. Лишь в 1784 г., разорвав отношения с Академией, он перестает посылать свои работы на ее выставки.

В 1774 г. Гейнсборо обосновался в Лондоне. Он необыкновенно популярен, ему заказывают портреты те же самые актеры, писатели, политики, которые позируют и Рейнолдсу. Заказов так много, что у художника не остается времени на создание любимых им натуральных пейзажей. Мечтой о тишине сельской природы пронизана картина «Водопой» (1777) и композиция «Вход в хижину» (1778), изображающая молодую крестьянскую женщину с детьми на фоне спокойного английского ландшафта.

В отличие от Дж. Рейнолдса Гейнсборо не использует аллегорических мотивов при создании портрета. Его работы более интимны, для художника важно изобразить состояние человеческой души, а не занимаемое положение в обществе.

Большой интерес представляет портрет миссис Грехэм, исполненный художником в 1777 г. В позе юной красавицы, в ее немного высокомерном взгляде, отведенном в сторону, сквозит упрямство и своенравие.

Мечтательностью и поэтичностью отмечен образ полковника Сент-Леже на полотне, написанном Гейнсборо около 1782 г.

Портреты Гейнсборо более интимны, чем картины Рейнолдса. Ярким примером этого служит полотно, изображающее Сару Сиддонс (1783-1785). Актриса одета не в костюм музы, а в обычное платье. Для Гейнсборо главное — показать интересного человека, способного тонко чувствовать и глубоко мыслить.



Ничто не указывает на профессию женщины на полотне, но в то же время зритель видит, что перед ним — незаурядная личность, которой живописец восхищается. Так же выразительны и одухотворенны портреты композитора Абея (ок. 1777) и музыканта Фишера (ок. 1788).

Яркое мастерство художника проявилось в его двойных портретах. Замечательны ранние работы Гейнсборо, представляющие его маленьких дочерей (1755-1756), детей Линли — Элизу и Томаса (1768), а также прекрасное полотно «Утренняя прогулка» (1785), на котором изображен сквайр Халлет и его жена, прогуливающиеся по парку в сопровождении своей собаки.

Фигуры на картинах Гейнсборо не так величественны и монументальны, как у Дж. Рейнолдса, они кажутся легкими, подвижными и удивительно живыми. В его палитре немного красных оттенков, любимые цвета Гейнсборо — серебристо-голубые, зеленоватые и оливково-серые. В такой тональности выполнен знаменитый портрет герцогини де Бофор (1770-е), хранящийся в Эрмитаже. Звучные и чистые краски придают образу молодой женщины нежность и поэтическое очарование. Также выразителен и известный портрет сына промышленника Баттола (ок. 1770) — т. н. «Голубой мальчик», исполненный в серо-голубой гамме.

В последние годы жизни Гейнсборо, вероятно под влиянием живописи Мурильо, пишет сельские пейзажи с человеческими фигурами. Тонким поэтическим чувством пронизана картина «Девочка с поросятами» (1782) и более поздняя работа «Девочка, собирающая грибы». Пейзажи Гейнсборо не имели большого успеха у современников, лишь последующие поколения оценили их по достоинству.

Помимо Дж. Рейнолдса и Т. Гейнсборо, в портретном жанре в этот период работал Джордж Ромни, сын столяра, учившийся у странствующего портретиста. Хотя Ромни никогда не выставлял свои картины в Академии (Дж. Рейнолдс очень ревниво относился к проявлениям таланта других художников), во второй половине XVIII в. он стал необыкновенно популярным лондонским портретистом.

В духе Дж. Рейнолдса и Дж. Ромни работал более молодой их современник Джон Хопнер, автор прекрасных портретов писателя Р. Б. Шеридана и политика У. Питта Младшего.

Во второй половине XVIII в. большую популярность приобрел писавший портреты, жанровые и исторические композиции художник Джон Опи, которого современники называли «английским Караваджо».

В области портретной миниатюры известны имена таких мастеров, как Озайас Хемфри, Джон Сمارт, Ричард Косуэй, Джордж Энгельгарт, исполнявшие свои произведения на пластинках из слоновой кости.

В этот период в английской живописи преобладал портретный жанр; пейзаж, бытовая сцена, исторические и мифологические композиции были гораздо менее распространены. Писали акварельные пейзажи Александр Казенс и его сын, Роберт Казенс. Известными жанристами были Джозеф Райт из Дерби, Джордж Морленд, Френсис Уитли.

Девятнадцатое столетие стало эпохой бурного экономического развития стран Западной Европы. В промышленности утвердилась крупная фабрично-заводская индустрия, значительно расширился мировой рынок. Почти во всех европейских странах буржуазные революции привели к полной победе прогрессивных, капиталистических отношений. Все это способствовало подъему национальных культур. Расцвет переживала мировая наука, а также литература и искусство, где утвердились три основных художественных направления: классицизм, романтизм и реализм.

Ведущую роль в западноевропейском искусстве играла Франция, возглавившая революционное преобразование общества из феодального в буржуазное.

**Задание: составить конспект темы с использованием материалов лекции и дополнительных источников.**

**Итоговые вопросы по теме: «Искусство Западной Европы 17-18 веков»:**

1. Голландский художник XVI века, автор картины «Охотники на снегу»
2. Упаднический стиль, сменивший в Италии эпоху Возрождения
3. Основные особенности архитектуры барокко
4. Два известных итальянских художника конца XVI века, начала XVII века, имеющих противоположные взгляды на искусство
5. Испанский художник начала XVII века, грек по происхождению
6. Придворный испанский живописец, автор картины «Менины»
7. Различия между регулярными и английскими парками XVIII века
8. Французские художники-классицисты, работавшие в Италии в XVII веке
9. Почему голландские художники XVII века называются «малые голландцы»?  
Голландский художник, автор картины «Ночной дозор»
10. Почему художника Пауля Рубенса называют «солнцем фландрской живописи»?
11. Признаки стиля рококо во Франции XVIII века
12. Известные английские живописцы XVIII века