**1. Парсуна. Ее основные особенности, типология, географическая и культурная сфера. Судьба парсунной традиции**

В процессе постепенного сближения русского искусства 17в с реальной действительностью вырабатывались новые приемы, которые передавали новое содержание. После *воссоединения с Украиной* западные влияния. Привозятся иностранные книги, «увражи», гравюры, ДПИ, редко и живопись. Во 2п 17в появилась портретная светская живопись, где переход от иконописного письма к объемному изображению на холсте масляными красками. Более гибкая техника – можно работать с натуры. Однако новые европейские неизвестные ранее приемы накладываются на старые традиции. Время ''великого метаморфозиса'' (о петровской эпохе современники) - это время возникновения новой русской живописи, светской по содержанию, реалистической по форме. Появляются и получают развитие ее новые виды (монументальная роспись и миниатюра) и жанры (батальные, городские, исторические). Но главный жанр – портрет. «Парсунная» традиция сохранила жизнеспособность на протяжении столетия (Вишняков, Антропов, мастера провинциального портрета). В 1685 в Оружейке появилась живописная мастерская (+была иконописная), 20+ мастеров- «изографов». Искусство сохраняет религиозный характер, но прослеживается светская струя. Симон Ушаков, Карп Золотарев, Иван Рефусицкий основные. При этом, их изображения в ''большом наряде'' с державой и скипетром в руках («Алексей Михайлович», ГИМ) концентрировали черты импозантной культуры, увлеченной панегирическими формами. Постепенно стал расширяться круг портретируемых, и ''персонных дел мастера''. Персонажи писались с натуры, но мастера пользовались иконными приемами (темпера на дереве).

Скопин-Шуйский, 1620-1630, ГТГ. Князь-воевода, своеобразно переплетаются старое и новое. В Смуту важен для разгрома поляков, но в 24 неожиданно умер. Посмертное изображение над гробом (традиция пришла из Польши, модель показывалась как бы воскресшей). Технические приемы не отличаются от иконописных. Липовая доска, в центре ''ковчег'', темпера. Сверху Спас Нерукотворный и надпись. Идеальный Спас и человеческий Скопин-Ш. Его лицо достоверно портретно, а вот одежда как на иконе (плоскостная, складки =условные узоры, нет интереса к фактуре).

Надгробный портрет царя Федора Иоанновича, 1630е/2п 17в. Сделан как икона, темперой. Наличие Нерукотворного образа означает предстояние небу - результат символического мышления.

Надгробный портрет Федора 3 Алексеевича, **Салтанов**,1686. Черты светского искусства, на лицевой стороне жизнеописание в барочных картушах. Мотивы позирования и парадного портрета, но в верхней части Спас (плоскостно и фронтально).

Михаил Федорович и Алексей Михайлович, предстоящие перед образом Спаса Нерукотворного,1678, ГИМ. Легкий поворот к Спасу говорит о трактовке. Они в парадном наряде, с символами власти.

Праотцы Иаков и Иосиф Прекрасный для церкви Успения на Покровке, 1705, ГИМ, **Рефуситский**. Переход от символического к аллегорическому. У Иосифа черты молодого Петра(усики). Нарастают черты подражания природе. Здесь показано проникновение портретных черт в иконопись.

Патриарх Никон, н1670х, ГИМ. Личное маслом на дереве, остальное- шелковая ткань, наклеенная на дерево. «Тафтяные портреты» - это целое явление, дошло в фрагментах. Материя выполняет роль оклада. Почти в рост. В пространстве фигура очень условна. Застывшая поза, нейтральный фон.

Портрет патриарха Никона с клиром, 1660е, Новоиер. муз. Складывается тип изображения патриархов. Иностранная работа/артель мастеров Воскресенского монастыря. Живопись "продвинутая" для 60х, маслом на холсте. Используется перспектива, но не как всеобщий метод, а местным образом (перспектива «визуальная»). Икона, которая висит в воздухе, была написана другим мастером (полит подоплека- подвисшее положение Никона). Появляются конкретные черты, но все же остается поза предстояния. Отельные лица достоверны, но независимы друг от друга. Возможно это изображение сна. На развороте книги ничего нет.

Патриарха Иоакима, 1677/78г, Карп Золотарев, холст. "Смешанная техника": личное- темперой, а доличное- маслом с использованием золотой и серебряной красок. Композиция из Византийской миниатюры. Ориентация на традицию, но шаг вперед (подпись, холста, изображение конкретного человека).

Михаил Федорович на коне, к70х- н80х, холст. 45х33, масло, золотой фон, надпись (характерно для надгробных п-тов). Рождается гипотеза, что это впоследствии натянутые на подрамник листы книги. Здесь сусальное золото. Помещение царей в избранное пространство, это божественный свет. Одеты в античные латы, тема римских императоров, крестоносцев. Образ конника, всадника символизирует рыцаря и императора.

Алексея Михайлович на коне, к70х- н80х. Этот без оговорок парадный: завеса как фон, наряд, регалии. Надпись "образ великого князя..". От слова обрезать "неполнота изображения" и сопоставимость с тем, что икона есть "Образ". Черты конкретного человека отступают на второй план, это царь! Сакрализация образа царя, тут корни того мифа, который будет строить Петр. Магическая связь между портретом и человеком: персона = человек (если человека не было на суде, могли казнить портрет). Поэтому плохие портреты старалась не допускать, но не уничтожать.

Наталия Кирилловна Нарышкина, не ранее 1676, ГРМ, **Чоглоков**. Возможно, портрет написан во успении (положение рук).

Марфа Матвеевна Апраксина, к17 - н18в. В красном платье, в верхней одежде, подбитой мехом. На руке- собачка, символ светского европейского портрета. Здесь это символ памяти , памяти вдовы.

Персона Григория Петровича Годунова, 1686г, Оружейка? Похож на возрожденческий портрет, но опирается на барочный. Завеса на фоне. Тщательное воспроизводятся детали.

Персона Люткина, 1698, ГИМ. Ок2м, холст. На столе шапка (тоже важна, в Думе могла замещать человека).

Лев Кириллович Нарышкин (2 м) ГИМ. Повернут к зрителю, но застыл. Профиль это плохо, то есть он в позе.

**Царские изображения** отличались от боярских или княжеских. Типологические черты парсун русских царей из древнерусской и византийской традиций. В **боярских изображениях** – новые современные формы живописи соседних народов (поляков, украинцев, белорусов, литовцев). ''Персоны'' князей Репниных (ГРМ), отлийчаются монументальной композицией и красочностью цветовых сочетани. Цикл из 3х полотен ''в рост'', приемы, типичные для парадного п-та. Импозантная поза, фоны с тяжелыми драпировками или архитектурными деталями, костюмы и аксессуары, видно высокое соц положение. Раньше думали, что здесь 3 брата, но потом выставка ''Русский исторический портрет. Эпоха парсуны'' (М., 2006), статья Летина, ГЭ – аргументация новой датировки, уточнение, что 1 это Афанасий Борисович Репнин (на основе покроя костюма), он наиболее ранний, 2/4 17в. Он в одеянии –«ферези», типично для времени Мих Федорочича и Ал Миха. В руках шапка с алым верхом, меховой опушкой и жемчужными ''запонами''. Костюм другого князя (Иван Борисович), связан с польско-литовским, значит это после войны с Речью Посполитой 1654-1667г. Его отец, Борис Алексеевич, был послом в Польше, да и сам Иван был воеводой в тех местах. А 3й одет по указу Фед Ал от 1681г (надо носить ''короткие кафтаны и ферези по польской моде''), на нем как раз польская шуба без воротника, а в руках польская шапка-кораблик с красным верхом и меховым околышем, на ногах - красные сапоги. Летин еще считает, что Афанасий и Иван написаны поляками или украинцами, композиция имеет аналогии среди портретов восточно-европейской живописи.

**Преображенская серия**. Портретная галерея членов Шутейшего собора, в Преображенском дворце. Идея видимо, Петра, портреты «соборян» отличаются от портретов Рюриковичей и Романовых. Выполнить могли в Оружейке. Они должны были украшать камерные интерьеры Преображенского дворца, поэтому, как правило, небольшой размер. Нет единого замысла, круг портретируемых расширялся, но соблюдался композиционный принцип. Лица напряженные, они не ожидали, что их будут портретировать.

«Патриарх» Милака, до 1692, ГРМ. Матвей Филимонович Нарышкин, был двоюродным братом Натальи. Грузная фигура занимает все пространство. Недобрый взгляд из-под густых бровей, властный жест, крепко сжимающей посох. Оливково-зеленый цвет одежды контрастирует с темно-синим фоном.

Андрей Бесящий. Андрей Матвеевич Апраксин (1663-1731) тоже царский родственник. Брат царевны Марфы Матвеевне, стольник при Иоанне Алексеевиче. Олицетворял ''вольный дух старого боярства''. Член коллегии кардиналов ''Всешутейшего собора'', в черной рясе и мантии. Прозвище получил за одну из своих жестоких выходок. В 1696 под Филями ''смертно прибил'' стольника Желябужского с сыном. Однако спокойное тонкое лицо, жест правой руки, мирно покоящейся на груди, призваны передать образ ''благочестивого'' христианина. Но от художника не укрылись хитроватый взгляд, осторожная вкрадчивость изворотливого царедворца.

Портрет Тургенева, до 1694, ГРМ. Он на царской службе с 1671. Командовал ротой в Кожуховском походе 1694. Тургенев прозывался ''старым воином и киевским полковником''. В январе 1695, перед 1м Азовским, Петр повелел женить его ''на дьячей жене''. Свадьба в шатрах, как шутовское торжество. Гости в смешных платьях ехали на козлах, свиньях, собаках. Немолодой жених спился и умер. Яков Тургенев в костюме ''потешных войск''. Длинный темно-зеленый кафтан и малиновая рубаха, широкий пестрый кушак, маленькая черная шапочка. В руках деревянная палка - жезл, символ военной власти в потешных войсках. Жест рук – торжественность и даже своеобразную значительность образа, но грубоватое лицо, морщины. Здесь еще много от прошлого: статичность, плоскостность, условность комп. Портрет Виригина (он «патриарх», ГРМ) и Иван Щепотенев( ГТГ). Стольники Щепотева и Веригина, еще князя Жирового-Засекина - может, 1 мастер. Почти одинакового размера, овальный формат, вписанный в прямоугольник. Распластанные фигуры, 1 разворот, нейтральный фон. Внимание лицу, персонажей не изображаются. Есть черты парсунности – условная передача пространства, плоскостное изображение, приглушенная гамма. Обликом и костюмами они олицетворяют старину. Бороды, причем в большинстве случаев ''окладистые'', лишь у Апраксина и Жирового-Засекина - ухоженные и аккуратно подстриженные. Бороды противоречили стремлению Петра европеизировать внешность. Видимо, созданы до 26 августа 1698.

Портрет Алексея Василькова. Он дьяк Оружейной канцелярии, уже н18в, тк усы вместо бороды, Указ о брадобритии в 1705г. Волосы длинны, без пудры. Горизонтальный формат (интересно). Лицо после бессонной ночи: хмельной человек в духе голландских сцен. Эпатаж свойственен барокко ("прототип" Мужик с котом, Голландская работа), некая вакхическая тема, на фоне чарок.

Неизвестный в маскарадном костюме Нептуна' (1720-е, ГТГ). Один из участников ''Всешутейшего собора'' в облачении «Бога морей, всея источников и вод». Одет в светло-коричневую мантию. На голове поверх красного колпака - золоченая корона. В руках - традиционный трезубец. Может это участник маскарада в честь Ништадского мира. В январе 1722 москвичи изумлялись ''флоту'', ездившему на санях по заснеженным улицам. Впереди позолоченной кареты, в которой разместился сам император, его генералы и адмиралы, гарцевал владыка морей. Может здесь Семен Тургенев (Молева и Белютина). В расходных книгах Петра I сохранилась запись об уплате за изготовление медной позолоченной короны для костюма Нептуна к маскараду 1722.

Портрет Дурака Тимохи.

Бухвостов (первый солдат). Сергей Леонтьевич Бухвостов (1659-1728) начал службу при дворе стряпчим. В 1683 зачислен 1м в потешный, далее Преображенский. В 1695 в чине капрала участвовал в Азовском. Отличился в Северной, произведен в подпоручики. После ранения при осаде Штетина его повысили до майора, перевели в Спб гарнизонную артиллерию. Есть гравюра Махаева, нам надпись, Бухвостов ''был росту среднего, силен, тверд, скромен и весьма воздержан''. Положительный образ бравого героя замечательно передан неизвестным мастером.

Портрет Нарышкиной с детьми Александрой и Татьяной (ГТГ), 1709-15. Это частный заказ. Типичный парадный групповой портрет. Скорее всего, был парный с изображением мужа. Анастасия Яковлевна (княжна Мышецкая) супруга Нарышкина, первого коменданта Петербурга и московского губернатора (с 1714). Как истинный ''помощник во всем'' своему мужу, она поддерживала реформы царя, служила примером в новых его начинаниях: они в ''немецких'' дорогих костюмах. Маленькие девочки одеты по-взрослому (кринолины+ декольте+ парики с перьями). Наивная подробность в деталях, яркая декоративность.

Мы можем говорить, что уже в первой четверти века в России сложилась своеобразная школа, в которой в тесном контакте работали русские и иностранные мастера.

**2. Иван Никитин. Жизненная и творческая судьба. Вопросы стиля и типология портрета. История атрибуции его произведений.**

**Иван Никитич Никитин**, 1680-1742г. Москвич, сын священника Никиты Никитина, служившего в Измайлове, брат священника Иродиона Никитина, позднее протопопа Архангельского собора в Кремле, и живописца Романа Никитина. Учился в Москве, видимо, при Оружейке, возможно у голландца Шхонебека в гравировальной мастерской. В 1711 переведен в Спб к Иоганну Таннауэру (1 из 1х приехавших в Спб по приглашению Петра), учил перспективной живописи. В 1716-1719 на государственную пенсию, вместе с братом Романом послан (в числе 20 человек), учиться в Италии, Венеции и Флоренции (Томмазо Реди и Дангауера). После возвращения придворный художник.

Портрет Елизаветы Петровны. Маленькая девочка, но уже во взрослом платье – больше 3,5л. Не смотрит на зрителя, в полуобороте. Грамотный рисунок отдельных черт. Белилами пользуется как в иконописи, локальный красный, глубокий темный фон, изображение как бы накладывается на него.

Портрет цесаревны Анны Петровны, ок1715. Более умелое обращение с контрапостом. Видно, что это не маленький взрослый, а ребенок. Есть просветление фона, но это еще не изображение среды. И там, и тут есть аккуратные локоны.

Портрет Прасковьи Ивановны, 1714. Племянница Петра. С подписью и датировкой. Портрет, высокое мастерство по сравнению с парсуной. Это уже искусство Нового времени, хотя и периферийное. Еще сохраняется элемент предстояния из парсуны. Есть улыбка. Другие черты – умение держать себя в обществе. Очень похожа на предыдущий портрет, только по другому завернута ткань, тоже будто в овале, темный фон.

Портрет Натальи Алексеевны. Сестра Петра. Покровительствовала театру (при Петре вообще театр развивался, появилась доля театрализации придворной культуры). Натурально написана парча. Модная для 1710х прическа: довольно высокая, на лбу два завитка (то же было и у девочек, только не такая высокая). В целом, 3 портрета очень похожи, будто это 1 женщина только в разных возрастах.

Портрет Петра I, Портрет Екатерины I, 1717. Подпись – Никитин, 1717, возможно с помощниками. Фон становится светлее. Складки мантии «по-никитински». 1716-19 – Италия, Флорентийская академия. В 1719 Петр требует их обратно. Иван становится первым придворным мастером. Складки скульптурные, подчеркнуты белилами, будто обвивают их (но ветра в картине нет). Смотрят друг на друга, это парный портрет. У Петра пробивается вроде море, есть ткань сзади. У Екатерины белый парик, тоже есть ткань, а еще за ней на подушечке лежит корона.

Портрет канцлера Головкина. Кажется, что писал другой художник. Контур фигуры скрадывается тенью – нет эффекта наклеености на фон. Естественное позирование. Умеренно, но настойчиво демонстрирует себя и свою полезность - показывает награды, ленту ордена. Без лишних аллегорий показана роль человека. Портрет европейского уровня. Ясно, четко смоделировано лицо. В анфас: внутренняя напряженность выдает петровское время. Складок мало, они там, где надо, логичные и соответствуют повороту. Тональное единство, нет резких цветов, это уже тональный колорит.

Портрет Строганова, 1727, ГРМ. Пишет частные портреты после смерти Пера 1. Наклон лица (-податливость новому), поза – начало стиля рококо. Черный фон, выхватывается лицо. Достаточно активные складки, но уже не дробятся, не подчеркиваются чистыми белилами. Там большие плоскости и естественное загибание.

Портрет напольного гетмана. На обороте надпись – «герман …»? Пытались понять, кто это. Без головного убора – изображение в интерьере. Одет в белорусский кафтан. Напольные гетманы руководили битвами, не управляли областями. Раскованный мазок, ощущается фактура. Яркий эффект светотени (запоздавший караваджизм). Есть подход к портрету-характеристике, поэтому актуален вопрос, кто это. Есть версия, что это автопортрет. Все логично, соответствует природе, опять же тональное единство.

Портрет Петра. Есть свидетельства, что писал в 1722. Согласно технологическому анализу, здесь применена техника живописи, которая появилось только в сер18в. Но это и не копия! (что за жесть) Писал с натуры – кроме Никитина некому. На иностранца не похоже. Грубоватая лепка лица. Используется форма тондо, которая все останавливает, говорит об идеале. Контраст внутреннего напора и формы. Сохранность плохая – мб эксперимент с техникой. Техника похожа на Венецию, а Никитин как раз был в Венеции. Черный фон, из него выхватывается лицо.

Портрет Петра на смертном одре, Таннауэр. Раньше писали портрет во успении. Профиль как в европейской живописи. Он показывается уже мертвым, обрез по грудь, лежит на красной подушке (рисуется сбоку).

Портрет Петра на смертном одре, Никитин. Точка зрения сверху, этюд с натуры. Аля прима – видны мазки. Так мог писать тот, кто был в Венеции. Оттенок кунсткамерности – документности. Созвучие надгробному слову Феофана Прокоповича. Холодные тона, естественно и бледное лицо, и складки на простыни и покрывале.

В 1732 вместе с братом Романом, также художником, был арестован по делу о распространении пасквилей на Феофана Прокоповича (пасквиль нашли в его доме, донос сделал его шурин). После 5л предварительного заключения в ППК был бит плетьми и сослан в Тобольск пожизненно. В 1741, после смерти Анны Иоанновны, получил разрешение вернуться в Спб. Выехал в 1742 и скончался по дороге.

**Роман Никитич Никитин**. Брат Ивана, отец Петра Никитина – архитектора 1760-70х. Учился в Италии.

Портрет Строгонова, до 1715, Одесса. Записан позже – нельзя судить о живописи Романа.

Портрет Строгоновой, между 1721-24. По этому портрету можем судить о манере. Баронесса – между купечеством и потомственным дворянством. Одета как купчиха, но модный веер, хотя фонтаны – прическа (в 1720е уже не в моде). На шее жалованный портрет Петра. Жест похож на парсунный. Общий постпарсунный уровень портрета, из которого выделился Никитин. Очень подробно прописаны все узоры, но они соответствуют телу.

**3. Андрей Матвеев**

**Андрей Матвеев**, 1701-1739. Из ремесленной среды. В 16 едет как пенсионер от Екатерины 1 (его сестра была ее прислугой). Учится в Гааге, потом в Антверпене в АХ. Присылает отчетные работы. Вернулся в 1727.

Аллегория живописи, 1725, ГРМ. Распространённая нидерландская техника – масло по дереву. На светлой грунтовке жидкой краской с лессировками. На облаках Минерва (естественно похожа на Екатерину 1). Аллегория рисует на холсте, в профиль, слева внизу еще 2 амура. С женской фигурой некоторые проблемы в пропорциях – профиль, это сложно.

Венера и Амур, 1726. Темный грунт с большим количеством белил. Мб мыслился другой сюжет - у Амура был кубок в руке. Темпераментная живопись с открытым мазком. Тоже на дереве. Эффектный разворот в пространстве у Венеру, но голова как то немного неестественно в профиль назад. Амур сейчас держит стрелу, она его приобнимает. Прочти портрет, амур уже мальчик, а не карапуз. Фон темный, но проглядывается что то типа облаков.

В 1731 стал руководителем Живописной команды в Спб Канцелярии от строений (до смерти в 1739). Учится у Каравака (имеет силу в краске больше, чем в рисунке). Матвеев 1 из первых русских колористов. Все академические работы подтверждают, что он овладел разными живописными манерами, в совершенстве освоил композиционное построение и особенности разноплановых произведений.

Росписи Петропавловского собора, он руководитель. «Моление о чаше», "Тайная вечеря", находящаяся в сени над престолом. Евангельские сцены трактованы без средневековой условности, человеческие фигуры потеряли иконную бесплотность -> европейский путь. В Молении о чаще Христос справа в профиль, ученики на том же уровне слева спят, ангел порывисто слетает и как бы поднимается (пятки наверх, колени вниз, сам он наверх).

Архидиакон, ГРМ. В рост, чуть снизу, он на нас не смотрит, его коронуют путти (в руках кадило).

Портрет Петра, ГЭ. Писал по образцам. С сер19 – сер20 считался работы Моора. На самом деле это «свободная копия» Моора. Моор писал Петра и Екатерину в Гааге (есть несколько вариантов). Парным портретом к нему считался портрет Екатерины Моора. У Никитина более холодная гамма, синие цвета, у Моора он на закате – персиковое небо где то (уже теплый тон). Еще у Никитина он как то реальнее, обвислые щеки, ямочка на подбородке, а у Моора он как после ботокса, весь подтянут. Все они написаны в тондо. Екатерина просто ужас, неестественно скованна спина, лицо вытянуто, будто она сильно удивлена.

Автопортрет с женой, 1729, ГРМ. Плохая сохранность, незаконченность, но все равно очень интересный. Это 1й автопортрет (точный). Жена Антропова моложе на 10л+, но этого не видно (лицо записано?). Считали, что это Анна Леопольдовна с герцогом Брауншвейгским. Голландско-фламандская тема. Утверждение семейной любви. Вызов обществу. По типу – двойной. Во Фландрии зародился жанр «прогулок по садам любви» -> пейзажный фон. Колонна – крепость семьи. Динамичность письма. Роза – Матвеев представляет обществу свою жену. Есть что то театральное.

Портрет князя Ивана Алексеевича Голицына и портрет Анастасии Петровны Голицыной (урожд. княжна Прозоровская), 1729. Он парный. Форма овала с прописанной рамой. Уверенная поза на фоне пейзажа. Нет решительности в лице. Он в белом парике, на верху он по сторонам пробора поднимается; в латах. Вдалеке есть намек на пейзаж, впереди красная ткань. Особо не подчеркивается фактура металла. Она довольно симпатична. Без парика, прическа низкая, но на лбу две кудряшки. Отличают ее губы, сильно опущены вниз, вечно всем недовольна. Голицына – Прозоровская в девичестве. Входила во Всешутейший собор. Ее часто без чувств увозили домой. Была связана с делом цесаревича. Ее высекли и удалили от двора, но Екатерина 1 ее вернула. Демонстративно изображена с портретом Петра на груди. Лицом похожа на саму Екатерину. Барочное – драпировки, высокомерие. Ощущается некоторая неуверенность – модель еще не готова позировать, а художник не умеет грамотно срежиссировать. Определенная сдержанность снова ощущается как у Никитина.

**4. Россика петровского времени (середины, конца столетия): национальный состав и сравнительный анализ представленности отдельных школ. Анализ социальной и художественной функции россики. Соотношение "россики" и произведений русских мастеров.**

**Петровская:**

**Жан Марк Наттье, 1685-1766**. Француз из семьи художников (отец портретист, мать миниатюристка, брат по историческим мотивам). Во время своего путешествия по Голландии в 1717 встретился с Петром, тот преложил ему поехать в Россию, но Наттье отказался. Кроме портрета Петра и Екатерины, по заказу Петра написал еще Битву при Лесной (Северная война), но в РФ ее доставили уже после смерти Петра.

Петр в царских латах. Тот самый портрет Петра. Шлем снят (с красными перьями), он на него опирается, маршаловский жест. Сложный поворот, но отсутствие напряженности. Есть придворная элегантность. Мягкий теплый колорит.

Портрет Екатерины. По тем же принципам. Есть следование пожелания заказчика- детализация (украшения, например). Есть что-то рокальное. Она сидит на зрителя, на что то облокотилась, есть что то жеманное, куча складок.

**Иоаганн Готфрид Таннауэр, 1680-1737.** Немец из Саксонии. Был часовым мастером и музыкантом, потом стал живописцем. Учился в Венеции, жил в Голландии. В 1710 подписывает контракт на поступление на службу в России, и с 1711г до смерти он придворный мастер. Отправляется в Прутский поход как живописец царя.

Портрет Петра**.** Амплуа бравого воина, есть рыцарское начало. На фоне сухопутной и морской битвы одновременно.

Реализуется важное свойство: сопоставление двух миров " микромир" и "макро", между которыми есть соответствия. Как микро, так и макро состоят из 2ч ( голова -воздух, грудь- огонь, живот- вода, ноги- земля). Хотя вроде самих битв не видно, а Петр написан чуть снизу. Персиковые облака и синее небо, все как то упрощенно.

Профиль Петра. В овале, Таннауэр стоит у истоков профильного портрета. Это знаменательно, в русской культуре профиль был отрицателен (а так это отсылка к римским императорам).

Петр на фоне Полтавской баталии**.** Это уже апофеоз, подлетает слава- Виктория. Сам он на вздыбленном коне, в гуще сражения но смотрит на зрителя. Напоминает нам композицию Растрелли для памятника Петру. Еще есть вариант работы, Петр такой же только в треуголке и нет гущи сражения.

Царевич Алексей Петрович**.** В латах, символ защищенной добродетели. Барокко тяготеет к передаче крупных черт лица. Но поверх надет красный камзол, большие пуговицы, у него большое вытянутое лицо.

Портрет Апраксина**.** Классический, типичный полководец. Темны фон, он сильно приближен, развивающаяся красная ткань, сзади сильно мелкие людишки и тд.

Петр на смертном ложе**.** Вариант в профиль, обрезан по пояс, лежит на красной подушке. Еще есть овальные парные Петра и Екатерины, Петра копировал Матвеев.

**Луи Каравакк**, 1684-1754г. Марселец испанского происхождения. Замечен в Марселе, где он расписывал корабли. В

1715 подписывает контракт на поступление в русскую службу.

Полтавская баталия**.** Петр в мундире Преображенского полка. Но изображение довольно условное. Сам он маленький, не на фоне баталии, а в ней (хотя все же он на пригорке), та же поза на вздыбленной лошади, что и у Таннауэра.

Портрет Петра 1. Ужасный, и Петр не очень правдивый (поколенный, с палкой, вынесен вперед). Сзади морской фон, но он поднимается, караблики ровненько выстраиваются.

Портрет Петра**.** Овал.Считается, что очень правдивый. Использовался Фальконе позднее для создании статуи. Тело в профиль, лицо на нас.

Портрет Екатерины**.** В пeньуре. Правда, под этим платьем нашли изображение обычного платья.

Анны и Елизаветы Петровны**.** Нарядный, театральный. Хорошо срежиссирован. Они как флоры, юность, играют с цветами. Привкус рококо. Костюмированный портрет, что не свойственно русским мастерам.

Портрет обнаженной маленькой Елизаветы Петровны**.** Тело не ребенка, изображена в виде Флоры (тоже костюмированный). Лежит на мантии, в руках миниатюрный портрет Петра (традиция жалованного портрета детям).

Петечка-шишечка(Петр Петрович)**.** Как купидон. Рядом лента ордера Андрея Первозванного, поджидающая его корона. Наверху- лик Аполлона.

Анна Петровна **=** девушка на выдане.

Портрет Анны Иоанновны**.** Коронационный вариант. Не момент коронации, а ссылка. Самая откровенная аллегория- украшение интерьера, он как бы круглится (намек на круглый храм- некий центр мира). Она на высшей ступени добродетели. Мифологизированный мир, недоступный человеку, она смотрит сверху вниз на нас. Она стоит, но есть эффект выхода. Византийское начало. Она "окружена " крестами( в державе, короне и тл), сакрализация. А в ее позе есть элемент предстояния. Скипетр держит уверенно, но изящно. Руку положила на державу - "захватила власть".

Тип Каравакка станет очень популярен в Елизаветинскую эпоху. Т.к он рисовал Петра, а отсылка к Петру очень важна.

Мальчик в охотничьем костюме**.** Каравак стоит у истоков охотничьего костюма.

**Франсуа Жувене**, Франция.

Мужик с тараканом. Опирается на барочную традицию. Выразительна.

**Георг Гзель,** Швейцария.

Великан Никола Буржуа**.** Большой, сильной мужик. Высотой 2,27 м. Гнул металлические прутья. Хотя и в светском одеянии. Работал в Кунтскамере (потешал зрителей), потом из него сделали чучело. Что и с тобой случится, если учить билеты не будешь! Возможно, тут тоже изображено оно. Хотя похоже что он сейчас просто свиток берет.

**Середина века**:

В середине столетия ситуация меняется. Иностранцы приезжали, а русские за границу не ездили. Нет пенсионерства, возрождается только в 60е. Почти не приезжают голландские художники, зато немцы, итальянцы, французы.

**Георг Кристоф Грот**, 1716-1749, в РФ с 1741. Он лидер немецкого направления в россике. Учился у отца, там семья художников. Придворный Елизаветы.

Портрет генерала-губернатора Левендаля с женой**.** Портрет с буржуазно- бюргерским оттенком. Какая то одежда вперед времени, у него воротник расстегнут, грудь видна, сидят за завтраком (?).

Елизавета Петровна с арапчонком**.** Придворный в рококо – маскарадное начало, нарядный, но не пестрый колорит. На фоне кораблей, на коне,- связь с Петром 1. Была даже заказана статуэтка с подобным образом на Мейсенской мануфактуре- он тиражируется (супер известна). Не удержалась:

Елизавета Петровна в костюме домино**.** Малоформатный портрет на медной пластине маслом. Приятное сочетание золотистого фона и черного платья (сплошь черное, только белый воротник).

Портрет Петра III. С жезлом, в мантии. Изображается также и его супруга. Он в духе больших барочных портретов. Екатерина Алексеевна с орденом Екатерины. На него взгляд будто чуть сверху, неказистый весь.

Конный Петр Федоровича. Создаются конные портреты великокняжеской четы. Возможно, центром этих портретов мог служить конный портрет ЕП. На фоне маневров в правом нижнем углу, лошадь вздыблена. Екатерина Алексеевна на коне. Парный, все в более пастельных тонах. Интересно, что у нее лошадь тоже на дыбах, а она с ногами на 1 сторону (на нас), на фоне архитектуры, больше движения.

Демидов. Создает и частные. Активный, барочный жест. Одной рукой опирвается на колено, а второй на нас, как будто мы в диалоге. Темный фон, тончайше прописаны кружева.

Фельдмаршал Долгоруков. Виден возраст, ему 70. Однако есть черты «маски рококо».

Варвара Шереметьева. Ее кидала Наташа, жуткие румяна, белый маленький парик и огромное серое платье. Жестом демонстрирует жалованный портрет. Специально выписывает модель фронтально, преднамеренный показ всех украшений, колорит основан на рокальных тонах.

**Иоганн Фридрих Грот**. Младший брат. Занимался «зверописью». Создает 46 охотных картин для охотничьего домика. Вел «класс зверей и птиц» в Академии художеств. Было необходимо создавать сценки по мотивам басен Эзопа; писал их. Изображение наседки и цыплят- аллегория Императрицы и ее подданных. Куриное семейство**.** Курица, петух и цыплята- своеобразный семейный портрет (перья после недавней борьбы). Голуби из ГТГ- сцена «дуэли». **«**Кот и мертвый заяц**»,** ГТГ. Мотив рассказа. Стремление к реалистичной передаче фактуры меха. Кот напал и не отдает зайца.

**Давид Людерс**. Немец, он в новом для Рф статусе художника, работал в 1758-59гг. В основном по частным заказам. Тип мигрирующего мастера. Пишет типичные портреты времени, не выше по мастерству, чем Аргунов. Есть оттенок бюргерства. Особое внимание деталям, украшениям. Фигуры «в настоящую величину»-портрет сопоставим с человеком, т.к. он выполняет роль зеркала. Портреты: Лобанова, Марии Татищевой. 50е маленькая прическа. Все портреты написаны без изображения жестов рук. Цветы фарфоровые.

**Георг Каспар фон Преннер.** Немец из Вены, сын придворного живописца, учился у отца, был в Риме, переехал в СПб во приглашению Воронцовых, потом придворный ЕП. Писал алтарные образы, аллегории, портреты.

Портрет Ломоносова**.** Оригинал не сохранился. Типичный портрет поэтов, философов, ученых- «в кабинете». + цветная копия другого художника в той же одежде.

Коронационный портрет Елизаветы в цветочной овальной раме. Такие цветочные рамы (кошмар и ужас) ранее встречались в Голландии, обычно в изображении Богоматери- сакрализация мотива, что внутри.

**Луи Токке**, еще один придворный живописец, теперь уже француз. Портрет дофина, сына Людовика 15. Знает, как нужно обращаться с цветом.

Парадный портрет ЕП**:** к уже имеющемуся портрету приспосабливает лицо ЕП. Огромное полотно, получит широкое распространение в виде гравюр, копий и т д. Позже, изображая Екатерину, художники опираются именно на этот портрет. На фоне колонны, мантия и тд.

Жена тайного советника графа Головкина. Камерный портрет рококо. На светлом фоне, в легкой дымке, нарядные, но приглушенные цвета. Письмо основано на нюансах. Погрудный, синее платье, розочки, вокруг шеи гафрированная лента. Без парика, волосы убраны, почти девочка.

Анна Воронцова в виде Дианы. Именно тот год, когда она вышла за Строганова. Мифологический портрет позволяет показать то, что не покажешь в обычном портрете. Ленточка на шее и прическа- момент современности. Волосы опять же убраны, на щеках румяна, в руках держит стрелу, не улыбается.

Парадный Разумовского 1758, ГТГ. Воспроизводится в качестве гетмана. В парадном придворном мундире. Не смотрит на зрителя, смотрит на источник света-« монархия». В красном кафтане (я кидала Наташе).

Демидов в рост. Попал в ГРМ из частной коллекции. Преувеличенная демонстрация пышности и красоты. Одежда с изобилием золотого шитья. Опирается на кресло (оно обрезано), одна нога подогнута.

Шувалов из ГЭ**.** Нет предметного обрамления, только лицо. Ордена только обозначены. Письмо с живописными намеками. Развивает манеру в интимных портретах. Нет острой портретной характеристики, есть характеристика человека эпохи просвещения, атмосфера кабинетного занятия. В профиль, но голова на нас (красный камзол, синяя лента).

Воронцов. 1 из многих полупарадных.

**Пьетро Антонио Ротари**. Француз, работал в Италии, в Германии, Россия. Алтарные образа, мифологические вещи, портреты и жанр головок. Он создал ансамбль головок в большом Петергофском дворце — кабинет мод и граций. В его работах видны черты пасторали и сентиментальная драма, предчувствие романтизма. В Ораниенбауме, Гатчине, у Юсуповых в Архангельском есть ансамбли головок (не только Ротари, но и ученики). Это была школа и для рус мастеров. Прическа, украшение шеи, ушей и пр. Стремление наладить контакт модели со зрителем при помощи самой позы и мимики. Анна Голицына**.** Бартоломео Растрелли.

**Вторая половина**:

**Стефано Торелли**. Итальянец, болонская школа. Учился у отца, работал в Болонье, Дрездене , Любике. Приехав в Спб в 1762 стал придворным Екатерины. Писал исторические полотна, плафоны.

Плафон торжество Венеры (зал муз китайского дворца в Ораниенбауме) **.** Все фигуры в ракурсе, связаны орнаментальным началом и ритмически, с обрамлением, что показывает рокальную, а не барочную черту. Нежные, локальные цвета. Все внимание на 3х девушек (грации?), летают, не стоят рядом.

Селена и Эндимион**.** Полотно, такой изящный ноктюрн. Холодный колорит- увлечение рококо. Он стил и будто ее видит (а она обнаженная полулежит за ним), много путти.

Коронация Екатерины II**.** Сделана по рисунку Махаева, Девейли. Такие рисунки делались в Мск для коронационного альбома, но он не состоялся. Но Торелли была заказана копия с рисунка. Изображение коронации в Цспенском, внизу все почти лежат, дальше по восходящей и она стоит.

Коронационный портрет Екатерины (ГРМ, 1763-66**).** Для Синода. Если сравнивать с эпохой Елизаветы- фон светлее, большее значение приобретает колорит, эмоциональная оценка. Не скрывает авторского отношения к делу. Уводит в

глубину 3 короны (казанская, астраханская, сибирская) как характеристика императрицы. Трон также есть. Свет слева чуть сверху, даже часть платья затемнена.

Екатерина в русском костюме (1765). Демонстрирует маску-то есть это маскарадный костюм..

Екатерина в образе Минервы, окруженная музами ( эскиз). Но почему-то первый эскиз так и не был воплощен. Сделал новый. Путти и музы (а у Елизаветы были только путти), показываются этапы роста - Екатерина 2 благословляет АХ

на новый этап развития. Позади нее аллегории. В глубине История записывает в анналы деяния императрицы, а Хронос застыл- время остановилось. В тени находится сова. В 1м варианте она стояла, а во 2м идет (тогда 2 группы навстречу).

Аллегория победы Ек над турками и татарами**.** Тема Крыма. Изображена и земля, и море- победа и там,и там. Античный храм- намек на то, что это античная земля. И в тоже время скалы- приморские пейзажи. Екатерина на колеснице в виде Минервы. Есть аллегория Азии у ног императрицы. За ней воины в античных латах, но это скорее рыцари, на латах выделены белые кресты-ордер Георгия, который только-только был учрежден. А у Орлова на груди жалованный портрет Екатерины. Огромное количество людей, они идут на нас и левее.

**Виргилиус Эриксен,** датчанин, северная школа. С 1757-72 работает в Спб.

Портерт Екатерины II в трауре (масло на меди**)**.Техника( малоформатный портрет на плотном материале) была уже у Каравака. Расцвет такой техники у Боровиковского. Эта совсем не похожа на Екатерину.

Екатерина 2 на коне Бриллианте**.** В тронном зале Петергофа. События "революции" 1762 (она на коне, с гвардейцами и тд). События запечатлеваются на фоне Петергофа. Белый конь- конь победителя-императора. На фоне дуба и ели- типичные деревья аллегоричных полотен (дуб-сила, ель- вечность, долголетие будущего правления).

Портрет Екатерины 2 перед зеркалом**.** В руке не держава, а веер, привлекательный и динамичный образ светской дамы. Однако в зеркале профиль- нечто застывшее, словно в камне, зеркало- символ истины, вот она истинная роль- правительница. Перед зеркалом скипетр, держава и корона, написанные с скрупулезностью. Огромное платье по бокам (Наташа кидала).

Екатерина в русской одежде**.** Почти плакатное, такая заботливая матушка-императрица. В жилетке.

Павел Петрович в Розовом костюме**.** Украшения прописаны с большой любовью. Затемнённый фон сочетается с голубым и розовым. Глобус - глобальные ожидания и претензии. Пустое кресло - тема воспитания нового императора.

**Александр Рослин**, швед. Учился в Стокгольме, до него там процветали немецкие и голландские художники. Работал в Швеции при дворе, в Италии, а потом послился в Париже, выезжал в Россию с 1775-77.

Екатерина в славянском платье (не сколько славянское, сколько славящее). Мотив листьев лавра в украшении платья. Аналог коронационного портрета. Лицо ей не понравилось - какое-то бюргерское. Поэтому заказала новый- все тоже самое, но с рокотовским лицом. У него все очень мрачное, темно-синие тона, второй вариант более яркий.

Марии Федоровны**.** Неподвижность героев нравилась русским -этакое величие, а французы его критиковали за. Дидро совсем закритиковал. Она молодая, поясная, руки видны, но опущены, с лентой на перевязь.

Панина**.** Все сияет, сверкает, атмосфера ликующей праздничности , в которую вставлено улыбающиеся лицо , несколько приземленное (черта Рослина) лицо Панина. Он как бы делает шаг указывает вдаль, там спуск к воде (Нева?) и собственно вода с кораблями. Есть и его жена, молодая в широком платье, на фоне природы.

Чернышев**.** Парадный роскошный. Жест закрытый, тыльная сторона ладони- мундир и этот жест - защитник Екатерины. Есть и ее бюст. А вообще левой рукой указывает на стол.

Бецкого**,** 77г. С лентой ордена Андрея первозванного. Синий мундир с голубой лентой- изысканно. На сером фоне.

Чернышева. Разнообразие видимого мира. Старушка, все в серо-черных тонах, потрясающие нюансировки ткани (атлас-кружево).

Поясной Павла Петровича**.** Камерный, в детстве, с орденом Андрея первозванного и анны. Разошелся в копиях.

**Жан Луи Вуаль**, француз**.** В 71г приехал в Россию. Сентиментальное направление. Мода на английское, минимум украшений. Сентиментализм.

Панина и его жены (парные). (Про него думала, что Фальконе) Панин был камер-юнкером при Павле, потом вице-канцлером, а потом участвовал в заговоре против него. Портрет написан после свадьбы; довольно нежная живопись, напоминающая пастель; сдержанно, модели одеты по моде, на головах – пышные, воздушные парики. Сочетание темного и светлого. Для 90х и английского портрета характерна строгость позирования. Есть размытость рокотовская, но другая. Вуализм. Легкая задумчивость. Оттенок меланхолии в сочетании со светской любезностью. Конец 80-90х самые большие мужские - кубические - парики. У женщин тоже в этот момент они большие, но с тягой к естественности.

Куракина**.** Более чуткий, ¾ не смотрит на нас.

**Елизавета-Луиза Виже-Лебрен**, француженка. Работала при дворе Марии Антуанетты. 1795-1801 в Спб. Написала 48 портретов, работала очень быстро.

Автопортрет за работой над портретом Марией Федоровной**.** Почти плакатный призыв любоваться ею самой и ее живописью. Изящна и изящна ее живопись. Писала быстро, одним слоем почти. Чувствуется жизнь, легкость, красота.

Великой княгини Елизаветы Алексеевны**,** Строгоновой с сыном (мотив умиления, тема материнства, сентиментализм, тюрбан на голове, из него вываливаются волосы, сверху еще большущее покрывало – мотив Б/м). Куракиной, Самойловой с детьми (больше парадности, все отстранено), Автопортрет с дочерью (Лувр, обнимаются, с красной лентой в волосах)**.** Увлекалась живыми картинами и следы этого видны в семейных портретах.

**Жан Лоран Монье,** француз. С 1806-08гг вел класс живописный. Елизавета Алексеевна на фоне биржи. Антикизация, будто в интерьере, но там проем. И на фоне зеркала - эриксеновский мотив. Портрет Юсуповой тоже ампирный.

**Иоганн Баптист Лампи,** итальянец. Учился в Зальцбурге, потом в Вероне у ученика Тьеполо. В Варшаве работал. В 92г - Спб. Автопортрет (с палитрой, задумчив, не смотрит, виден небольшой мазок, фрагментарный свет)**.** Работал и над алтарными картинами. Иосифа 2**.** Портрет Станислава Августа. Екатерины 2**.** Сочетание государственного с частным. В малой короне с диадемой, 2ленты. Аллегорический портрет с фигурами Крепости и Истины. Воспоминания о коронации, присутствует корона.Тип Лампи будет оч распространён. Портрет Марии Федоровны - законченный эскиз. Екатерины Федоровны Долгорукой в виде Гебы. Портрет Безбородко**.** Платона Зубова.

Функция росики: росика заполняет те ниши, которые не заполняли рус.мастер

**5. Русская живопись середины столетия. Жанровая структура, проблема стилевого состояния. Вопросы художественного образования и организации художественного производства. Взаимоотношение русской школы и россики. Типология портрета. Социальный состав мастеров, проблема крепостного творчества (И.Я. Вишняков, А.П. Антропов, И.П. Аргунов).**

В станковой живописи преобладает портрет, в тч исторический со стилизацией под художественные особенности предыдущей эпохи. Религиозная живопись (работы в Андреевской церкви в Киеве), монументальная декорация на аллегорические и мифологические сюжеты. Поколение учеников мастеров россики. Социальный состав разнообразен.

**Иван Вишняков**, 1699-1761 (работал в 40-50е). Из Мск среды, отец – императорских шатерных дел мастер, потом едет в Спб, сначала при Адмиралтействе, потом поступил в Канцелярию от строения, учился у Каравакка (тот его ценит). В 1739г становится мастером – руководителем Живописной команды.

Андреевская в Киеве. Под его руководством росписи и иконы иконостаса (сам иконостас под руководством Растрелли). Точно нельзя сказать, кто что конкретно написал; все исходят из качества работы – наилучшие принадлежат Вишнякову. С другой стороны, все проверяется сравнительно-стилистическим анализом. Изображение Б/м (слева от Царских ворот), она одна из самых качественный, почти без сомнений Вишнякова. Иконография барочная (в то время распространена), обращались к западноевропейской. Такой образ могли видеть на гравюрах (было что -то про Испанию, вроде оттуда пришел). Но все приспосабливается к отечественным нуждам. Нет экстатических поз, зато есть стремление приблизиться к предстоянию (привычно). Также Вишнякову предписывается и архангел Михаил.

**Портреты**: в этот период их престиж поднимается.

Анны Леопольдовны в оранжевом платье, ГРМ, н1740х. Долгое время считался не законченным. Возможно не Вишнякова. Проблемам авторства в связи с унификацией в области живописи (важно достичь ремесленно-художественного уровня, не было желания как то выделится). Она в повседневном платье, разыгрывалась тема правительницы-матери (видимо, зарождалась идея матери отечества), тк под рентгеном рядом с ней нашли и Иоанна Антоновича. Как только случился переворот, его закрасили, а портрет спрятали. Потом художник к нему вернулся. По сравнению с петровским временем есть шаг назад, эти мастера не ездили за границу (хотя более поздний опыт Рокотова, например, показывает, что не обязательно ездить заграницу, чтобы быть мастером).

Елизавета Петровна, 1743г, ГТГ. По заказу Сената, трудно сказать, писал ли с натуры. Господствует тип Каравакка (хотя, возможно, были и более ранние ее портреты. Уже на примере портрета Анны Иоановны Каравакка говорят о сложении типа русского портрета, здесь он развивается. На темном фоне, проступают черты дворцовой архитектуры (воспринимается как храм). Эти портреты связаны с коронационными торжествами (не обязательна такая же корона, одежды – важно, что это напоминание о коронации). Силуэт выделяется светлым. Свет спереди и слегка справа. В целом, все связано с государственным мифом, с сакрализацией личности монарха. Есть легкое движение (вылезает носок туфельки). Есть элемент официальной холодности, есть оттенок чрезвычайной старательности. Такого рода портреты смыкаются и с парсунной традицией, через нее есть связь с иконой (есть сакрализация, хотя и не иконная). Внимание к поверхности предмета достигает своего предмета, они чрезвычайно важны.

Парный портрет супругов Тишининых, 1755г, Рыбинский музей. Помимо изображения монарших особ, расширяется круг заказчиков, особенно важна тема дворянства. Единственная подписанная работа (два холста, у каждого на обороте подпись, в тч, где он служил и когда ушел в отставку). Типичные портреты, с поясным или поколенным срезом. Нейтральный, не сильно разработанный фон. Важно, что они в точном венчальном уборе. *Муж*: поза самовосхваление (говорят специалисты по жесту): подбоченясь, треуголка под мышкой; расстегнут кафтан, чтобы показать, как расшит камзол, все кружева и драгоценности. Есть некоторое обобщенное начало, общечеловеческий фактор, но при его помощи изображается дворянская горделивость. *Жена:* на фоне парка (складывается традиция, мужчина в интерьере, женщина на фоне пейзажа-парка). Парк регулярный (есть свой смысл и оценка роли женщины в обществе). Женщина – дочь природы. Алый цвет подвенечного платья – цвет страсти и любви (хотя оно кажется оранжевым). Но есть и противоположное, на платье висят часы –роль призыва к умеренности +показывают, что время идет, оно быстротечно (тема «ванитас»). Фонтан – есть наверху фигурка, возможно, это фонтан Эрота; розы – Афродита и Венера; колонна – прочность семейной любви; веер – орудие галантного обращения с кавалером, тут закрыт –знак молчания. Еще один символ –часы, показывают дневное время – расцвет. Она сама прекрасна, есть малозаметные индивидуальные черты, преобладает образ красавицы 50х. Кроме красоты барокко (круглое лицо, румяные щеки), в ней есть и красота самой красивой женщины империи – Елизаветы. Интересно, что все выступающие части (лицо, шея, руки) должны быть напудрены, это равноценно одежде. Сначала нежной краской платье, потом краской поплотнее узоры, потом белила, потом шитье, потом кружева (есть некоторый эффект аппликации).

Портреты детей Фермор, ГРМ, Сарра Элеонора (1749/ 50) и Виллим Фермор (середина 50х). Фермор руководил Канцелярией от строений, Вишняков — глава живописной команды, те Фермор — его начальник. Виллем Фермор: мундир переписан, тк он получил чин (с рождения записан в полк). Одежда и оружие настоящее, но маленькое. Мундир со всей тщательностью — это важно. Сара Фермор (1749г) — лучше сохранился. Девочка 10л, во взрослом наряде, позирует по-взрослому, но элемент стеснительности ощущается, элемент детской непосредственности, что соответствует языку худ-ка. Колонна, пейзажный вид. Пейзаж сочинённый. Деревца показывают, что туча и ветер, гора — эмблема стойкости и пожелание нравственной стойкости. Героиня сопоставляется с нежным растением, платье усеяно цветами. Этот детский возраст постоянно сопоставляется с флорой. Перед нами некая детская миловидная персона, рокайльная, особенно руки и пальцы — рокайльные завитки. Европа в «языке родных осин». Длинная одежда — чуть-чуть виден только носочек туфельки, как и Ел.Петр, медленное движение, почти застылость (иначе не получалось в такой одежде).

Федора Николаевича Голицына в детстве, 1760, ГТГ. Писал сам Вишняков, без учеников. Тоже маленький мальчик. Тщательность воспроизведения. В мундире корнета лейб-гвардии конного полка. Поэтому мундирный колорит. Издалека силуэт хорошо воспринимается, и вблизи можно все рассмотреть. В его искусстве нет эволюции.

Матвея Семеновича Бегичева, 1757. По-своему актерская поза, подбоченясь, другой рукой что-то изображая. Но это и поза военного, сильного человека. В рост, в натуральную величину, что важно, в условиях подражания природе.

Яковлевых(Михаил и Степанида). Та же поза, треуголка под мышкой. Но даже если сравнить с Тишининым, более грубоватый быстрые орнамент.

Женский портрет. Демонстрация дорогих предметов. В н50х прическа максимально короткая, приближенная к форме головы, без локонов и пышность, в ней есть ювелирные украшения, но их нет на шее и груди —рокайльная традиция, у нас в контексте барокко. Руки сложены в манере парсун, жест кротости, что тоже выдает даму среднего сословия, хотя украшения модные, но с небольшим опозданием, тогда были модны более компактные украшения.

Молодого человека. Приписывается Вишнякову, что под вопросом, возможно, изображен Кирилл Разумовский.

Василий Дараган, 1745г. Авторство Вишнякова под вопросом, тк решительная поза, разворот в пр-ве (хотя мальчик) и предметы написаны не совсем по-вишняковски, списаны с фоном, которое Вишнякову не нужно в силу иного пространственного мышления. Но детальность, скурпулезность, красный цвет, живопись лица (мягкая, со светотеневыми постепенными переходами) — вишняковское.

Девочка с птичкой, ГТГ. Далека от Вишнякова в принципе. До 3,5л детей одевали так. А может, это мальчик. Птичка в руках постоянно— ссылка на род, в зависимости от того, какая птичка, «память о роде я беречь буду» - символ продолжения рода.

**Алексей Петрович Антропов**, 1716-1795. Сын мастера оружейной палаты, обучался у Матвеева, Каравакка, с 1739 в команде Вишнякова. Много монументальных работ под рук-вом Березенотти, в 48г – подмастерье, 58-59г, заработав денег, сам пошел учиться к Ротари портрету. После обучения там, в 1759г – чин подпоручика за живописное мастерство. C 1761г – должность в Синоде. Его место хотел занять Колокольников. Участвовал в монументальных росписях, портреты, миниатюры на финифти (не сохранились). Учитель Левицкого и Дрождина.

Андреевская, Киев. Ему принадлежат Успение (плохо сохранилась) и Благовещение на алтарных воротах. Плотные, структурообразные фигуры. Запрестольный алтарный образ – Тайная вечеря, рисунок (очень крутой) с 2мя образами, несохранившихся, киевских митрополитов. Восходит к Рубенсу, но сделано с гравюры отца Левицкого. Высокая степень обобщения, локальный цвет, контрастное освещение, на лицах оттенок простоватости.

**Портреты Петра Федоровича**: 1753, ГРМ. Рокайльная направленность. Тема завитка времени. Голова от Ротари. Фигура столпообразная, складки по-барочному величественные, в проеме – изображение битвы. До 50х он делал много копийных портретов. 1из портретов Петра либо копия Грога, либо использование его лица. Часто он в мундире Преображенского, но никогда не был военным. Показана корона – а он все не покороновался. На картине нет портрета Петра на стене, а на эскизе был. Есть еще его образ на фоне лагеря. Вообще Антропов отработал мастерство на монументальной живописи (давали несколько работ, ему надо их скомбинировать, уменьшить, увеличить и тд; то же и с портретами).

Портрет Воронцовой, ГИМ. Не закончен; Петр: хочу скрипку, вино и девицу Воронцову. От Ротари – наклон головы, улыбка, типично для женского п-та сер века. Простой фон, компактная прическа, небольшие серьги. Жалованный портретна груди, цветок в руке. Есть все атрибуты красавицы. Современники говорили, что она была не красива, слишком смуглая, но возможно, это был современный заказ (принизить фаворитку Петра и его через нее). Интересно, что нет ожерелья, но есть украшение шеи кружевами (это характерно для всего европейского искусства того времени).

Портрет Екатерины 2. Лицо вел княгини взято у Ротари, композиция у Токе (портрет Елизаветы.). Ступенька – как положено в коронационном п-те. Сильный жест, скипетр и опора на державу – демонстрация буквально взятия власти.

Статс-дама Измайлова, 1759, ГТГ. Камерный, модель пристально смотрит на зрителя, не требуют ответа. Обобщенная трактовка фигуры. Без рук. Уплощено по сравнению с головой. Максимально достоверное лицо. Все словно в пр-ве зрителя. При этом – детализация. Темно-синее платье и красный чепчик.

Трубецкая, 1761, ГТГ. Самый наглядны барочный у Антропова. Дико красные щеки, на голове и на груди по цветку.

Краснощеков, 1761, ГРМ. Может Степан Ефремов (он его писал, но п-т не сохранился). Казацкий. Плоское, + золотая краска. Герой 7л войны, живой.

Румянцева, 1764, ГРМ. Главная среди статс-дам Ек 2. Складки живут своей жизнью вплоть до бородавки на носу. При этом складки старается зарифмовать и орнаментализировать. В чепце и накидке, серо-синие тона, мило улыбается.

Бутурлин и жена. Борьба с архаизирующей линией, стремится разнообразить складки, сделать их более напряженными. Тип антроповского лица. Жена кажется старше мужа.

Фермор. В интерьере, на фоне колонны и бордовой ткани. Черно-серая накидка. Серый как металл.

Архиепископ Сильвестр Кулебяка, 1760, ГРМ. Схож с современной иконой. Словно бы благословляет зрителя. Образ учителя и просветителя. Свет истины все залил. Много писал священников тк работал на Синод. Еще есть герб (отражение гербомании на Украине и в Польше). Черты лица точные, передаются достоверно и натурально, но все остальное абсолютизировано.

Портрет священника, Дубянского, 1761г. Редкий случай, когда изображается священник (заказывает свой портрет). Он духовный отец Елизаветы– те, это часть придворного заказа. Фон, как на парадном портрете. Держит какой то текст – начало псалма, то есть это начало проповеди. В 70е Антропов работает как и в 60е, он не эволюционирует вместе с живописью, поэтому его поздние портреты (церковных деятелей) похожи на раскрашенную гравюру.

**Исторический портрет**: Петр 1, 1770. Никогда не изображали его и в мантии, и в мундире одновременно. Корона – скорее образ империи. Сплошные знаки. Тип Натье (по портрету 1716), то есть тоже намеренная стилизация. Царевны Софьи. Намеренная архаизация, ориентация на парсуну. Но при этом сложный поворот, как способ барочной репрезентации. Погрудный, она девочка на темном фоне, в короне.

**Иван Петрович Аргунов**, 1727-1822. В отличие от Антропова и Вишнякова, он крепостной (дворовый) Шереметевых. Учился у Гроота, работал с ним, писал иконы (не сохранились) 40-46г. Через 10л стал преподавателем, 53-58г учил Лосенко. 2 из сыновей стали живописцами. В 80е прекратил деятельность (до того отвлекался по воле хозяина).

Умирающая Клеопатра, 1750. Похоже на головки Ротари (Аргунов часто на него ориентируется), исторический сюжет трактован как портрет, но восприятие усложняется поворотом и выражением эмоций (это, скорее от барокко).

Лобановы – Ростовские. Полупарадные (поза репрезентативна, но нет соответсвующего антуража). При всем сходстве с Вишняковым-Антроповом смело берется за сложные позы, именно в них и в выражение лица вкладывает основной посыл. Оба поясные, контрапост – хочет максимально уничтожить фронтальное начало. В ломких складках видны немецкие уроки сер18в с готической традицией+ плоскостность и условность парсунной манеры.

Екатерина 2. Писал „наизусть“, а не с натуры, в качестве прототипов –работы мастеров Россики. Иконография восходит к портрету Лещинской Наттье. Когда Екатерина увидела, спросила, почему ее саму не попросили позировать, еще лучше было бы. Едва прикасается или даже не прикасается к державе, а не то что у Аргунова. Использует головку Ротари и еще чей-то – 101. Но динамика, диагонали и пр. Сдержанный светлый колорит.

Шереметьев с собакой, 1753, ГЭ. Тк крепостной Шереметьевых, составил галерею их портретов. По копии Натье, тот еще на кого то ориентировался. Фон вообще не проработан, где то вдалеке деревья и что то красное. Очень красивые дочери Шереметьевых. Одна, например, дочь на выданье за Разумовского, сравнивается с Флорой с изобилием цветов (это обилие пришло со сцены). Открытка, язык цветов. Нужно подчеркнуть, что вы посылаете даме и адрес написать. Здесь волчец – между нами все кончено. Еще одна дочь за прядением. Еще Шереметьев в детстве в образе воина (немного раскосые глаза).

Хрипуновы, 1757г. Сдержанный колорит. Ожидание диалога души. Газета — атрибут занятия, а не само занятие. Лицо — как у Гроота, натурализм, но доброжелательный. Жена с книжкой — Просвещение. Они старики.

Графиня Толстая. За вязанием в парадной, хотя и спокойной, обстановке. Камерные интонации с жанровым оттенком. Но на фоне колонны, как в парадных. Фон коричневый, плохо разработан, она в синем.

Автопортрет и портрет жены. В руке предмет скульптора. Но из предметов выложено ИПА. Камерность и некая сочувственность. Девушка имеет только сережки. Оба овальные, оба пухловатые.

Портрет воспитанницы калмычки Аннушки. Варвара Алексеевна Шереметева умерла, она держит ее п-т написанный Гротом и как бы гравированный. Тема портрета в портрете, как тема памяти.

Неизвестная в крестьянской одежде, 1784, ГТГ. Традиции середины века + тенденции сентиментализма. Либо актриса, либо кормилица. Фон неравномерного тона, но проработан, за счет чего можно выделить и менее освещеную и более освещенную части.

**Поздний**: Главный архитектор Адмиралтейтва Ветошников и его жена, 1787, ГТГ. Колорит спокойнее, серебристые, сероватая гамма, уже не рокальный (нет контрастов дополнительных цветов), более естественные позы. Все уходит в тень, фон почти черный. Эффект дымки как размывание границы между портретируемым и фоном. Хотя и два разных портрета – эффект пребывания в одном пространстве, равная степень взаимодействия со зрителем. У архитектора на груди георгиевский крест, но он не выставляется на показ, в руках –циркуль как атрибут занятия.

Также Аргунов писал исторические семейные портреты. Писал родителей Шереметьева: Шереметев. Прототип – Ларжильер –портрет герцога Бирона, 1714. Весь вод барокко, с париком с кудряшками, опирается на жезл, вокруг него вьется синяя мантия, он в доспехах. Но все как то плоскостно и застыло. Жена Бориса Петровича изображена с иконографией Марии Лещинской (кисти Наттье, которая в ярко красном платье, в повороте, на фоне зеленой драпировки). Тут тоже красный, но приглушенный, ткань сзади не так прочитывается. На голове какой то ужас= рожки. Одновременно стремился воспроизвести барокко начала 18в, примеры ранней стилизации. Это индивидуальное кач-во Аргунова, в целом, потребность русской культуры в этот период в возможности взаимодействовать с западом и решать художественные проблемы с помощью передачи основных черт новейшей стилистики.

**6. Театрально-декорационная и декоративная живопись середины века (Дж. Валериани, А. Перезинотти, Бельские).**

**Оформление театрализованных празненств**. Ведущая специфика – синтез искусств и сочетание вечного (слава государства) и временного (строились к определенному поводу). Важна тема преемственности. Так, Елизавета Петровна ставит свои Красные ворота на месте петровских ворот (1 из) в честь Полтавы. Для Елизаветы это важно, так как день празднования полтавской победы - ее день рождения. Почти ничего не сохранилось, известно только по гравюрам из коронационных альбомов и т.д.

Чертеж Триумфальных ворот при Яузе вблизи двора ее императорского величества. К коронации Елизаветы. Арка, напоминает серлиану, опоры декорированы пилястрами , между ними –аллегорические картины. Линию пилястр продолжает аттиковая скульптура (гос добродетели), над проемом вензель, увенчанный короной, и 2 двухглавых орла.

**Джузеппе Валериани**, 1708, Рим -1761, Спб. Мастер театральных декораций, ведуты и плафов. Учился в Венеции, у Риччи, в РФ с 1742 с оперным певцом Франческо Арайя, позже, в 1755, выполнит к его опере «Прибежище мира» театральные декорации. С 1745 –профессор Спб академии Наук. В его мастерской работал Левицкий. Среди станковых произведений: 10 картин –ведут из Эрмитажа. В области монументальной живописи у него плафоны и эскизы.

Селевк. Триумф. Близость к живописи квадратуристов (Италия 18в, из них вышли театральные декорации и воображаемая живопись), воображаемый пейзаж, выполненный по всем правилам перспективных построений.

Беллерофонт. Химеры. Эффект барочного прорыва, композиция, как в декоративных плафонах (те же странствия Телемака).

Титово милосердие. Пролог. Романтическое восприятие пространства, близость по духу гравюрам Пиранези.

Роспись нескольких плафонов в парадных залах дворцов. Это Плафон в Большом ЦС дворце, в церкви Воскресения в Большом ЦС дворце, во дворце в Петергофе. Все погибло в ВОВ, единственный сохранившийся в Строгоновском.

Плафон Чествование Телемака/ Триумф Энея на Олимпе, Большой зал, Строгоновский (центральная часть), 1753. На холсте, на 13 подрамниках и вмонтировано в потолок. Роспись 125 кв метров. Прямоугольник со скругленными углами, на коротких сторонах полукруглые изгибы вовнутрь (типа трапеции со скошенными углами и с выгибами). В верхней части, чуть левее центра 2 фигуры, их трактуют как Телемаха ( Энея) и его учителя Ментора, показывающего юноше красоты Олимпа. Другая трактовка: апофеоз Энея («Энеида» Вергилия). Это аллегорическое изображение барона Строгонова, вводящего сына Александра в Храм Наук и Искусств. Над Телемахом (Энеем) – Меркурий, посланник богов и покровитель путешественников, он как бы летит к ним (к нас спиной, пятки торчат, как у Микеланджело). В нижнем правом углу аллегории искусств: Живопись пишет картины, Музыка играет на флейте, Поэзия пишет стихи, Скульптура ваяет бюст. Их объединяет фигура Истории, возложившая скрижали на спину Сатурна. В центре Минерва изгоняет пороки: Властолюбие, Зависть, Злость и Лесть (они группой под ней). Слева добродетели –Правосудие, Правда, Верность, Храбрость и Сила (несет колонну, на основании – подпись художника). Рядом старец в латах – Асклепий, в левом верхнем углу центрический храм на горе –«Пантеон». Тема храма еще будет сопровождать семью Строгоновых, композицию можно воспринимать как завещание Строгонова сыну построить Казанский. Образ Минервы, скорее всего, соотносится с образом Императрицы, это символ Российского просвещения. В целом, в росписи не так много персонажей, все сгруппированы, а в группах часто наслаиваются др на др. Над архитектурным перспективным обрамлением работал Антонио Перезинотти. Изображение архитектуры визуально увеличивает высоту и усиливает эффект воспарения. По эффекту напоминает работы Андреа дель Поццо. Эффект галереи с кессонированными нишами по углам и чем-то вроде апсид по коротким сторонам, галерея перекрыта изгибающимся по форме плафона раскрепованным антаблементом, который несут колонны темного мрамора с позолоченными капителями. Ритм колонн неравномерен, они то спаренные, то строенные, по углам еще и пилястры. Живописная композиция Валериани выстроена так, что местам, где сосредотачиваются архитектурные массы, соответствуют пространственные паузы в декоре плафона. Таким образом достигается равновесие сил, что вкупе с довольно четкой границей между реальной архитектурой и изображенной и между изображенной и центральным полем не позволяет в полной мере говорить о барочном эффекте.

**Антонио Перезинотти**, 1708, Болонья -1778, Спб. Приехал в Россию вместе с Валериани. В 1750 расписал плафон и декорации для нового театра в Зимнем. С 1767 – член АХ. Из станковой живописи есть только 2 парные из музея АХ: «Пейзаж с античными руинами» и «Развалины Салоны». Очень увлекался темой руин и давал своим учениками программы по их написанию. В одном из контрактов от 1762 Перезенотти прямо указывалось, что он будет расписывать только орнаменты в плафоне, а «фигуры» обязан передать Стефано Торелли, если последний не согласится, то вообще «искусному мастеру из Италии». Кроме строгоновского плафона, он выполнил: 1748 – Аничков дворец, 1749 -1765 – В Старом и Новом Зимнем, 1753 -1755 –В Большом Екатерининском, 1765 – 1769 –в Малом Эрмитаже и висячем саду. Роль монументальной живописи могли играть станковые произведения (в частности, Десю де порт). Выполнялись, в основном русскими, часто прошедшими выучку как у иностранцев, так и русских.

**Суходольский**. Вероятно, из крепостных. В 1743 отобран из московских живописцев для посылки в Спб в Гофинтендантскую контору для живописных работ. В 1753–1755 работал над украшением дворца в ЦС у Перезинотти. Суходольский – типичный мастер-декоратор сер18в, работавший в стиле рококо. Его произведения, нередко созданные в необычном прихотливом формате, отличаются приятным, светлым и ярким колоритом. Галантные сюжеты посвящены темам прогулок, бесед изящных дам и кавалеров на фоне природы.

Панно Прогулка, 1754, ГТГ. Грациозные дамы и кавалеры заняты беседой и чтением на фоне парка и руин. В композиции используется язык аллегорий (распространено в 18в). Рядом с надгробием, на которое указывает один из кавалеров, высохшее дерево – символ смерти. В правой части водный поток (быстротечность жизни). Руины – излюбленное украшение парков – будили меланхолические мысли о бренности. Пушистая листва, розовато-голубые дали, тающие силуэты – все в композиции нарядно, изысканно и декоративно-условно. Форма горизонтальная, 8ка и еще по центру выступы.

**Фирсов**. Родился в семье художников, участвовал в украшении Спб для свадьбы Петра 3 и Екатерины 2. Выполнял "золотарные работы", но быстро обратил на себя внимание художников. В 1747 находится уже в "живописной команде" Канцелярии от строений, работал у Вишнякова и Валериани. В 1759 становится придворным наследника Петра Федоровича, едет в Ораниенбаум, пишет декорации к оперным постановкам и оформляет некоторые дворцовые интерьеры. В 1762 Фирсова зачисляют в ведомство Дирекции императорских театров, с которым он будет связан до конца деятельности. Его талант был отмечен, по личному указанию Екатерины II, будучи уже одним из известных, он был отправлен «в чужие краи на 2г для лучшего живописной и театральной науке обучения». В 1765 оказался в Париже.

«Цветы и фрукты», 1754, ГРМ. Такая же форма положенной 8ки с выступами по центру. Панно для Екатерининского дворца в ЦС. Свободная манера письма – знаком с французской живописью (натюрморты Шардена). Есть и натюрморт, и колонна впереди, и полог позади.

Десюдепорт «Амуры с охотничьей добычей», ГТГ. Кучка розовеньких пути резвится на тушке убитого оленя, возможно, указывало на назначение помещения. Композиция умело вписана в форму панно. Рокальный колорит, опять 8ка.

**Бельские**: – русские живописцы, потомки мастера лаковых дел из Оружейки Ивана Лазаревича Бельского. Иван Иванович (1719-1799)и Алексей Иванович (1726 -1796) с 1740-х в канцелярии от Строений. Иван: образа для собора Александро- Невской Лавры, руководил созданной Ломоносовым мозаичной мастерской.

**Алексей**: образа для Андреевского в Киеве. Специализировался на декоративной живописи: дессу де порты, роспись плафонов, декор триумфальных врат, аллегорические композиции для конкретных интерьеров.

Дессу де Порт с Попугаем, 1754,ГРМ. Умело сочетается традиционная форма панно и внутренняя композиция картины, в частности, изгиб мебели на переднем плане. Эффект погружения вглубь, но равновесие цветов сохраняет ощущение плоскости и не дает совершиться барочному прорыву.

Архитектурный вид, ГТГ. Широкая живописная манера.

Астрономия, 1756, ГТГ. Декоративное панно: темноволосая Урания с циркулем в руке, занятая вместе с юным путти серьезными расчетами. И хотя циркуль изобретен ранее, армиллярной сферы (в глубине слева), вместе они символизируют глубину и серьезность научных занятий музы Астрономии. В этом произведении объединены пристрастие к аллегории и образность мышления Алексея Бельского в решении декоративных задач.

Также выполнял плафоны и панно для дворцов в Петергофе и ЦС (не сохранились). С 1764 –член АХ. 1769 –серия из 4 нравоучительных картин –панно для Смольного института, ГРМ. За них получил премию в 70р. Классные стенные картины. На каждой девочка с табличкой, на ней нравоучение по-русски и по-французски. «*Не лги*» -Девочка сидит, облокотившись на стол, слева корзина фруктов и цветов, справа колонна. «*Не навреди никакому животному и не озлобляй его*» - восседает как классицистическая статуя, на руках щенок, рядом –теленок и птичка. Эти 2 на природе. «*Не будь никогда праздна*» -Две девицы в интерьере, на мраморных ступеньках, вокруг разбросаны атрибуты всяких занятий: катушки, оставленные пяльцы с вышивкой, книги вперемешку с фруктами. Вместо того, чтобы заниматься делом, они держат табличку с призывом «Не быть праздными». «Не будь зла и не досаждай никому», тоже 2 девочки в интерьере.

В 1762 братья командированы в Мск для росписи триумфальных ворот по случаю коронации Екатерины, причем Якоб Штелин в реестре участвующих художников черкнул, что Алексей «хороший декоратор».

**Фигурки- обманки** очень популярны у европейской аристократии 17в, изготавливались настоящими художниками. В качестве материала в основном дерево, которые расписывали. Использовались для розыгрышей и для развлечения гостей во время проведения балов. В интерьере такие фигурки ставили при входе, в углу в качестве декора или ширмы, перед камином в летнее время, на лестницах. Изображали обманки слуг, военных, музыкантов, дам и кавалеров, а также домашних животных. Интересным образом использовались такие обманки в усадьбе Шереметьева, в том числе в Кусково. Во время представлений участвовали в действе. А в летнее время расставлялись по краю парка, чтобы у гостей возникало впечатление бесконечности владений.

**Натюрморты-обманки**: и живые существа, и предметы, на одной плоскости (контраст плоскости фона и объема предметов – 3х мерный эффект). Есть ощущение момента, хрупкости связей и композиции. Отсюда, частое появление часов. Каждый предмет можно трактовать с помощью книг по эмблематике. Книги (открыты и закрытые) говорят о наполненности внутренним смыслом, запечатанные письма, картины, часто пейзажей (эффект обманки в обманке).

Теплов, Н-т с нотами и попугаем, 1737, Кусково. Теплов, Натюрморт-обманка,1737, ГЭ.

**7. Ф.С.Рокотов. История изучения его творчества. Типологические особенности и стилевое состояние его живописи. Периодизация творчества. Рокотов и Левицкий. Рокотов и западноевропейские мастера.**

**Рокотов, 1735?-1808г**. Многое в его творчестве остается неясным. Умер в 1808г, но когда точно родился неизвестно. Родился точно где то в Московском регионе, может в имении Воронцова. Толи он из крепостных Репниных, толи его внебрачный сын (если из крепостных, то очень рано освободился, но учился где то по военной части, где не могли учиться даже бывшие крепостные). Каким то образом он приобрел в покровители Шувалова. Где то учился, не понятно, может у Аргунова, но это спорно. Потом учился в АХ при Лорене, Фонтебасе и еще у кого то. Многому научился у Ротари и Таке, но вопрос, он учился непосредственно или копировал. Токе был в России 2г, а у Ротари была своя частная школа. В 1765г он становится академиком (раньше считалось, что за картину Венера и Амур). Сейчас выяснилось, что он стал академиком Непривычного регламента, вместе с Козловым, Ардунковым, Головочевским (?) (за хорошее поведение и прилежность, это было важно). Около 1767г едет в Мск, до того – Питерский период. Вроде в к80х возвращается в Питер и в Мск оказывается только в н19в, но не все согласны (связано с приездом Шувалова), кто-то считает, что Московский период целиком в 1767г. В Мск у него был дом, в основном он портретист, но были и другие работы. Возможно, он был из первых в России вольных художников, не зависевших от заказа.

Шувалов. Копия крепостного Струйских, Зяблова, в 70х. Это типичный галерейный портрет. Все представлено, портретные галереи, скорее всего западноевропейских мастеров, шпалерная развеска. Вещь правда камерная. Владелец здесь присутствует в виде портрета. Еще изображена обманка Ротари, маленький мальчик, вроде это защитная штука от камина. Вроде это изображение Шуваловской галереи, то есть как раз не портрет.

Григорий Орлов. С орденом Александра Невского, здесь герой «революции 1762г» (как говорили иностранцы), традиции парадного портрета с элементами барокко.

Екатерина, 1763г. Это буквально программа, констатация величия по средствам приобщения к профилю. Интересно, что профиль был распространен, но не в станковой живописью, отдельные примеры связаны только с ориентацией на отдельные образцы, повсеместно он распространяется к к18в. Важен не мотив, видим скипетр, все привычно, но под скипетром есть изображение (толи картина, толи рельеф). Но важно место – под колонной – это устойчивое состояние правления. На картине на этой нарисована особа, которая держит весы, но у нее открыты глаза – не Фемида, может Астрея, тогда богиня справедливости, но и символ наступления золотого века. Живопись более эмоциональная, чем у предшественников (Каравакк, Вишняков), в том числе и за счет колорита. Было много погрудных копий.

Ребенок. Висел в апартаментах Екатерины, скорее всего ее внебрачный сын от Орлова. Долго думали, что это Павел, но всем мальчикам после Петр от рождения давали орден Анрея Первозванного, а здесь нет.

Девочка. Это уже точно девочка, но одета она во взрослые одежды. До 3х лет мальчики и девочки одевались одинаково, было сложно понять, кто есть кто. Девочка напоминает ротариевские головки – поворот, заинтересованный взгляд, стремление войти в диалог со зрителем.

Орлов. Штеллин пишет про это время, что Рокотов известный мастер с большим количеством помощников, тк он увидел большое количество незаконченных работ – одни головы. Орлов в нескольких вариантах, почти не меняется. Рокотов сначала писал лица, потом приписывал костюмы. А вот Девери (?) в это же время писал наоборот – сначала костюмы, потом приписывал лица. Для иностранцев это было удобно, так можно было показать свое мастерство и изобразить людей в новомодных костюмах, которых у них не было.

Голенищев-Кутузов. Это тоже портрет раннего периода. Эффектный контрапостный разворот, из русских мастеров только Аргунов умел так изображать. Лосенко в такой же позе изображал Шувалова (но тот знал историческую живопись). На зрителя не смотрит, здесь распространенный в этот период просветительский портрет.

Венера, Амур, Сатир. Раньше считалось, что в 1765г и, что за нее он получил академика. Смущало то, что работа написана как копия, сам оригинал он не мог никак увидеть (в частном английском собрании), но зато Берталоцци в 1767г сделал гравюру. В 1773г она впервые была задокументирована в описях Академии. Возможно, ее он написан на звание профессора, не получив е он уехал выполнять другой важный заказ в Москву.

Опекуны Московского воспитательного дома. Портреты Гагаринова, Тютчева и Берна (?Петра Ивановича). Не позднее 1768г. Близкие позы, сидящие люди, похожие развороты. Потом подключились и другие мастера, в том числе и Левицкий. Это серия портретов, известны три, вообще, очень важный заказ. Это был его последний частный заказ. Был эффект корпоративного портрета, только каждый из членов корпорации выполнен отдельно. Есть противоречия: портреты парадные, но решены средствами камерного портрета. Нет театральности, нет жестов (он не мастер жеста, в отличие от Левицкого), нет бури цвета. Он хотел уйти на частный заказ, отказался дальше продолжать, отсюда проблема – некому писать Демидова («в Мск нет художников, Рокотов один, и то за важностью своей стал спесив и важен»). Портрет Демидова дописал Левицкий.

Портреты 70х-80х. Прямоугольные, композиция со срезом. Может быть контрапост, а может быть в три четверти фигура, лицо и плечи. За редким исключением фон нейтральный (это же было и в 60е). Погрудный или близкий к поясному портрет. Все это типично для его частных портретов. В 70е он перестает подписываться, тк он итак узнаваем, впервые в России автор ценит свою манеру, до того был ремесленный подход. Он пишет серии – Воронцовых (мать семейства, отец и тд). У него в известной степени цвета идут на сближение, до того был «мундирный колорит», правда размытость его работ во многим за счет плохой сохранности. Он как наш Леонардо, экспериментировал с техникой – вот она и плохо дошла (грунтовка, кракелюр с проседанием красочного слоя). В его работах фон перестает быть фоном и становится эмоциональной средой. Он создает объем в иллюзорном пространстве, лепит этот объем, но попутно делает его бестелесным. Он изображает прежде всего человека чувствующего – поэтому наиболее удачные его работы, это девушки, юноши и женщины. Неслучайно, некоторые исследователи считают, что мы имеем дело с ранним сентиментализмом в рамках камерного портрета. Может здесь и так, но здесь точно интимный камерный портрет, уже требуется сочувствие от зрителя (это черта сентиментализма), но социальная дистанция не исчезает.

Портрет Куракиной, Тверь, 70е. 70е угадываются по высокой прическе, ленты с кружевами ее поддерживают. На платье три банта – грудь и рукава. В этот период любят украшения как в к50х – очень компактные (сережки не разветвленные), вот прическа растет в верх. Сохраняется украшение на шее, но это не совсем ожерелье. Это наследие рококо. Легкие наклон головы, миндалевидные глаза, складывающаяся неявная улыбка. Фон может быть светлее, но все равно есть эффект растворения в пространстве. Она в довольно плохой сохранности – мягкий кракелюр, с оседанием.

Панин. Одна из лучших вещей Рокотова, опять же есть проблемы датировки, раньше около 1765г. Масон. Специалист из Русского музея определил, что Панин чин и мундир получил в 1775г, то есть он был написан не раньше, хотя видны какие то переделки. Все таки очень много от рококо, хотя внимание к внутреннему миру человека и его чувствам – это уже от сентиментализма.

Сумароков, 1777г. К к70х снова появляется овал.

Парный портрет Струйских. Это самая известная вещь 70х, была в частной галереи Струйского. Портрет Струйского плохо сохранился, он – любопытная фигура. Поэт, которого считали графоманом (Державин – по фамилии струя, по поэзии болото), он стихи свои печатал у себя в усадьбе, там же он печатал и свои указы (построил себе типографию). Считался другом Рокотова, вроде даже оставил описание того, как Рокотов писал Сумарокова. Он скрадывает внешнее, чтобы показать внутреннее. Для Рокотова характерна вибрация, но не пленера, а вибрация чувств, как бывшее затаенное. Под одеждой Струйского был женский портрет, интересно, что лицо не меняется, переписывается только одежда с женской на мужскую. Здесь ситуация дымки вокруг лица, сфумато, сделана Рокотовым, а не временем. Зигзагообразный мазок у Рокотова имеет особое значение. Он лепит объем, потом на границе светлого и темного делает зигзагообразный мазок, уничтожая тот самый объем, уплощает его. Вообще подобным мазком многие пользовались, но у Рокотова он особенный. Есть что то от икон (а он вначале их вроде писал, остался рисунок).

Неизвестная в розовом. В парный дается зеленовато-голубой. Здесь вопрос, не понятно из лекции.

В 80е у него снова появляется овал – Орлова, Варвара Новосильцева (она подписала свой портрет). В это время он сам себя цитирует, он устоялся, он маэстро, может себе это позволить. Портрет Новосильцевой очень похож на Гейнсборо.

Портрет Суромцева, парный. Есть некоторая англофилия, все больше черных цветов.

Обнаженная девочка. Пейзаж выдуманный, девочка очень похожа на Психею, тоже есть связь с Английским искусством.

Прасковьи Ланской, н1790х. У Рокотова появляются черты самолюбования манерой. Модель также понимает свою красоту и привлекательность. Человек рокотовского типа – маленький нос и губы, огромные миндалевидные глаза.

Воронцова, н1790х. Это шедевр этого времени. Рокотов вернулся к деталям, многие считают, что это результат того, что художник слепнет. Все больше сдержанных сочетаний. Рокотов еще тот человек, который помнит икону, с другой стороны, он открывает путь к романтизму.

**8. Д.Г. Левицкий. Проблема академического портрета в русской и других европейских школах. Левицкий и «малые мастера» портрета (Дрождин, Миропольский и др).**

Дмитрий Григорьевич, ок1735г, 1822г. Из семьи священника, отец также и гравер, у него учился, и у Антропова (с 1758г). Вместе с отцом участвовал в росписях Андреевского собора в Киеве. В к60х оказывается в Питере, до этого может даже писал иконы, но только в Питере появились конкретные вещи, они выставлялись в Академии художеств, хотя там он не числился (по семейной легенде его туда не пускал Антропов). В 1770г – за портрет Кокоринова получает звание академика, 1771-1787г – он сам ведет портретный класс академии художеств. Уходит в отставку, а в 1807г опять возвращается, становится советником академии. Дрождин и Щукин – известные ученики. С 1790г был причастен к масонской ложе Новикова. С начала показывает себя первоклассным мастером парадного портрета; выразительные поза\жест, сочетает интенсивный цвет, тональное единство и богатые оттенки.

Портрет Кокоринова, ГРМ, 1769г. Среди ранних работ, он представляет уровень мастерства. Типичный европейский парадный портрет, уровень соответствует академическим европейским требованиям. Опирается на французскую традицию. Это человек, который служит на благо отчизне и творец который гордится своими трудами. Кокоринов с планам Академии, поколенный.

Сеземов, 1770г. Он жертвовал большие суммы на воспитательный дом (он держит лист и показывает на него, там воспитательный дом и ребенок на первом плане). Хотя вроде он сам был крепостным (или купец-откупщик). Здесь все чуть попроще, то есть Левицкий пытается найти лексику, соответствующую статусу и положению изображаемого. Фон нейтральный, больше похож на мужика.

Дени Дедро, 1773-1774г, Женева. Кузнецов сомневается, что это Левицкий, но его никто не поддерживает. Это вариант просветительского портрета, который господствовал в это время в европейских школах. Камерный, в халате, без парика. Есть стремление к точному воспроизведению натуры, к разнообразию (в тч и материальному). Нейтральный фон, красный халат.

Портрет Демидова. 1773г. Заказал Бецкой для зала Воспитательного дома. Он филантроп, Екатерина называла его дерзким болтуном. Изображение в халате – аккуратный вызов обществу, хотя это было и модно. В рост, с лейкой – на фоне воспитательный дом.

Смольнянки, 1773-1776г, ГРМ: Дворянок обучали разным наукам и искусствам, полузакрытое заведение. Учились по 4 возраста, каждый– по 3 года (те 12л). Для воспитания был важен (особенно) театр и музицирование. Большинство воспитанниц становилось фрейлинами Екатерины, то есть воспитывали придворный штаб, но не только. Серия включает 7 полотен, которые внутри разбиваются на 2 триптиха (ранний и поздний) и на центральное полотно (Нелидова), где любимицы Екатерина. Открывается все портретом Ржевской и Давыдовой, 1772г. Первого и второго возраста, у каждого возраста свои платья еще все это символично. У первого – кофейного цвета (Давыдова), их называли кофейными барышнями (иронично), потом этот кофейный цвет перейдет в гимназическую одежду, а потом будет возобновлено в СССР. 2й – голубой. 3й – серый (не представлен на его картинах). 4й – белое платье (это добродетель). Нельзя сказать. Что это театральная сцена, но это и не совсем повседневная. Девушка показывает на пустую стену (вроде как табула раса), но она и вводит нас в сюиту. Нелидова Екатерина – она в центре, показана в танце, 1773г, исполняет танцевальный номер. Была музыкально одаренной и веселого нрава. Показана в костюме поселянки, то есть девушки, почти служанки, но это не русский наряд, этот вариант установился в истории рокайльной живописи, да и в театре. На фоне пейзажа, может это и декорация, но мы точно не знаем. Пейзаж обобщенный, судя по нему, по ее характеру и образу – она в некой Аркадии (там счастье), а вдалеке можно увидеть руины, но это не противоречит общему счастью (просто возникает тема Ванитос). По этой живописи ощущаем восхищение Левицкого, красотой мира, природой, цветовая торжественность, эффект ликования. После того, как французские специалисты увидели эти работы, они решили, что такой великолепный и живой цвет мог появится только после приезда в Россию Рослена, поэтому они с 73 перенесли дату на 76г, хотя он не мог видеть Рослена на самом деле. Хрущева и Хованская пастух и пастушка – умышленно театрализованная пастораль. Это уже настоящий театральный портрет, но все делается натурально, с большим искусством. Замыкает серию 3 портрета выпускниц (две в белых платьях). Молчанова – наука (физика, растолковывает опыт). Борьщева – она в темном платье, танцует. Завершаеет все портрет Глафиры Алимовой, 1776г, она играет на арфе.

Дьякова, 1778г, ГТГ. Потом Львова (ее муж архитектор и поэт и тд). На обороте есть надпись на французском, это стихи Сегюра (не совсем профессионал), возможно, есть прототипы в большой литературе. Эти стихи представляют собой программу женского портрета. Ленты темно зеленые – цвет надежды, обычно часто встречается у девушек на выданье. Прекрасная живопись – жалкое отражение прекрасной реальности; прекрасная реальность – это жалкое отражение того, что у нее внутри. Вот она программа, то есть цепь жалких отражений.

Львова (Дьякова). Она же, только уже замужем. Там намек на Флору – нежность, цвета и цветы, а здесь ка Церера – здесь уж летняя красота. Цвета большее определенные, чем в рококо, более темные, насыщенные, пластика более статуарная. Есть эффект тяготения к богатству, умышленного ограничения. Здесь есть и большее чувство индивидуальности (как и в женских портретах Рокотова 80х). Она несколько надменна.

Львов, 1780е. Для зала Советов императорской Академии художеств. Ее муж, но это не парный портрет, камерный, но добротный. Этот портрет написан поверх другого (как и целый ряд портретов Левицкого). Тот портрет перевернут вверх ногами (может быть там автопортрет).

Львов, Литературный музей. Это малоформатный портрет, более поздних (к80х). Динамичный мазок – иной характер живописи, передает эффект эмоционально насыщенной атмосферы. Романтические ожидания без самого романтизма.

Портрет отца художника, 1779г. Портрет священника, может и не отец, если отец – то портрет посмертный. Работа отличается от других, созданных в этот период – контраст освящения, темный фон, лицо – топографическая карта. Рембрандта Левицкий мог видеть в Эрмитаже, а мог быть знаком с ним еще с детства, по гравюрам, которые были у отца (вот здесь есть атмосфера Рембрандта, или просто барочного портрета).

Автопортрет, 1783г, Челябинск. Малоформатный, один из самых удачных, тоже есть черты ожидаемого романтизма (смотрит из-з плеча).

Портрет дочери Агафьи. Чаще всего называют просто Агаша, есть что то от костюмных постановок в Академии, но есть и другое. Она одета в русский (крестьянский) костюм, эта традиция идет сверху – так одевали великих княжон перед выдачей замуж. Опирается она на стол, накрытый ковром, там хлеб, солонка и тд, но похоже это на голландский натюрморт. Сама в избе. Это время у него нарастает традиция – писать жидкими красками или мельчайшими лессировками – тогда получается эмалиевидная фактура.

Портрет Репниной, 1781г, ГРМ. Это как тип портретов композиция делится по диагонали, поясное или погрудное изображение. Легкий поворот, легкая улыбка – тип Левицкого (маленькие удлиненные глазки, розовые щеки, круглый овал), предметная определенность. Прическа 80х растет в ширь (общая масса, из которой выпадают отдельные локоны).

Портрет Александра Ланского, 1782г. Он фаворит, в мундире генерал-майора. Как и в портретах 18 цвет мундира – основа для колорита картины. Это уже более парадный портрет. Есть портрет правителя (Екатерина), он облокачивается на постамент, на котором стоит бюст – демонстрация близости (слишком фамильярно). Скульптурный портрет кажется живее изображенного (это часто).

Урсула Мнишек, 1782г. Живописная ирония. Она умышленно изображается в стиле мадам Помпадур (Людовика 15в, те в стиле рококо). Еще и знак социального положения, племянница польского короля и жена литовского кого то важного.

Екатерина Законодательница, 1783г. Очень понравилось, были повторения (наш в ГТГ чуть меньше и более эмоциональный). Это Екатерина в храме богини Правосудия. Он создал обширную галерею ее портретов.

После того как уходит из Академии, он все равно пишет ответственные вещи (внуки и внучки Екатерины 2). Пишет и девочек Воронцовых (Анна одна из лучших), а так, это был заказ Воронцова на создание портретной галереи семьи для нового дома (1780е, он, жена, Екатерина, Анна, Мария, Прасковья). По характеру камерные, выделены особенность физического и духовного облика. Для 90х характерно строгое позирование. Портрет Макеровского в парадной шляпе – ребенок, костюмировка, пейзаж (толи закат, толи рассвет). Одежда и стилистика подражает живописи 17в (Веласкес, ван Д’Эйк). Почти романтический. С 20в спорят, он ли написал. Он также начинал писал серию портретов для кавалерской думы (Чернышов). Это рыцарская затея, в Царском селе мыслится кавалерская дума.

**Леонтий Семенович Миропольский**, 1749-1819г. Учился у Левицкого, долго работал в академии, не первый портретист, в 1779г стал назначенным в Академии (после этого много заказов от Академии). Его портреты отличаются индивидуализацией образа, близки работам Левицкого. Был и копиистом, и иконописцем. Лучшие работы: Вяземские, Астафьева (с собачкой), Ломоносов, Неизвестный с сыном, Мельгунова, царевна Наталья Алексеевна, портрет адъюнкт-ректора Академии Козлова (за него дали звание академика; незаурядный современник, академик и профессор исторической живописи, директор Шпалерной мануфактуры и воспитательного дома при Академии).

**Петр Семенович Дрождин,** 1745/49-1805г. Известно мало, учился в иконной мастерской Т-С Лавры, потом у Антропова и Левицкого, в 1776г становится назначенным за портрет Антропова с сыном перед портретом жены (1776, ГРМ). За барона Мальтица, 1785г, парадный, директор Академии, становится академиком. Много писал на религиозные сюжеты, копировал Гвидо Рени, Якопо Амигони, Пьетро Тесты. Портрет Купчихи в кокошнике (чувство материала и узора, но плоховата композиция и анатомические неточности), Екатерины 2 (почти как у Левицкого, схема), Неизвестного в голубом кафтане (Автопортрет?).

**Григорий Иванович Угрюмов,** 1764-1823г. Учился у Левицкого(в 1770 принят на воспитание в Академию), но стал историческим живописцем – малая золотая медаль за Изгнанная Агарь с малолетним Измаилом в пустыне. 4г в Риме, стал преподавать в историческом классе. Есть картины и из русской истории (Призвание Михаила Федоровича на царство; Взятие Казани Грозным и тд). Большой успех у Екатерины, Павла, Александра. В тч много портретов- Водовоова, Каменецкого.

**9. Боровиковский.**

**Владимир Лукич Боровиковский**, 1757-1825. Родился на Украине. Сын иконописца, представителя казацкой старшины, получившего дворянство. Живописи учился у отца. В 1774 вступил в Миргородский полк и в 1п 1780х вышел в отставку (поручик). В 1788 приехал в Спб, где пользовался советами Левицкого и совершенствовал мастерство под руководством австрийского Лампи. В 1794 признан "назначенным" в академики. С 1795 – академик АХ (за портрет великого князя Константина Павловича). Имел частную школу в Спб. Среди его учеников Венецианов и Бугаевский-Благодарный. Был тесно связан с литературно-художественным кружком Львова, в который входили многие известные литераторы и композиторы. Член масонской ложи "Умирающий сфинкс" (с 1802). В 1819–1824 состоял в мистической секте Татариновой "Союз братства". В произведениях, созданных в к18в, Боровиковский наиболее полно отразил идеи сентиментализма. В портретах н19в преобладают черты позднего классицизма или ампира.

Ранние: Царь Давид, Равноапостольный Владимир, Иосиф с младенцем Христом, 1791, Тови и ангел, 1791.

Портрет торжковской крестьянки Христиньи ок1795, ГТГ. Масло на металле. Кормилица Львовых. Прекрасной образ молодой крестьянки исключительно характерен для искусства сентиментализма. К воспеванию нравственно чистого, простого, естественного человека, всю свою жизнь проводящего среди сельской природы, обращался и Карамзин и др. Идеализация. Хотя портрет и писался с натуры, Христинья выглядит не столько реальной крестьянкой, сколько воплощенной мечтой художника - последователя Карамзина. В нарядном национальном костюме, на фоне прозрачно-голубого неба и зеленоватого занавеса. Любование нежным лицом, красочным нарядом: белой рубашкой, зеленым сарафаном, отороченным золотым позументом, малиновым кокошником. Передает обаяние скромной и приветливой крестьянской женщины.

Портрет Капниста н1790х**.** Это найденная форма для женского портрета.

Лизынька и Дашинька, 1794. Дворовые семьи Львовых (их взяли на воспитание, когда они были еще детьми, слвились умением исполнять народные танцы). И крестьянки достойны портретирования. Похоже на рокайльные головки. Зрелый сентиментализм, опирающийся на рококо. Желание заинтересовать зрителя своими чувствами. Анакреонтика (близость к натуре и естественность в выражении чувств). Трепетное внимание к моделям. Девушки с изящными манерами, легко и естественно носят одежду и украшения (что привычнее для дворянок), светлые платья напоминают античные туники, легкие кудряшки, волосы еще украшены цветами и обручем (подобно кокошнику). Весь облик демонстрирует изящную простоту. Колорит светлый, соответствует настроению. Особенно важно подчеркнуть чувственность героинь. Головки друг к др – привязанность, дружба.

Две танцующие нимфы. Заставка к стихотворению Державина "К другу". Образы Лизы и Даши. Сравнение с нимфами. Венок из роз - анакреонтический мотив. Два амура. Один сыпет цветы. Другой пускает мыльные пузыри. Тема ванитас.

Екатерина II на прогулке в Царскосельском парке, 1794. Пишет на звание академика, получил за портрет Конст Павловича. Первый русский портрет-прогулка. 1794– подведение итогов царствования. Государыня почти как частное лицо – совершающая прогулку по парку в сопровождении любимой собачки. Ее одежда подчеркнуто неофициальна – пышный придворный туалет сменило простое платье, гораздо более уместное здесь. Екатерина как созерцатель, женщина-философ, предающаяся размышлениям и мечтам на лоне природы. Мировоззрение этого времени вполне допускает элементы камерности, интимности в императорском портрете. При этом поза Екатерины полна достоинства, движения и жест сдержаны и величественны. Императрица указывает на Чесменскую колонну, возведенную в ЦС парке в честь победы в р-тур войне. Художник эпохи сентиментализма воспевает жизнь человека среди естественного окружения, открывает естественную природу как источник эстетического наслаждения. Возможно, именно этот портрет подсказал Пушкину заключительную сцену повести “Капитанская дочка”.

Портрет великого князя Константина Павловича, 1791. Определяет иконографию мужских портретов. Передвижение войск на фоне. Получает за него то ли крест, то ли похвалу.

Портрет Филипповой, 1790, ГРМ. Ольга Кузьминична Филиппова, жена близкого друга художника. Один из самых ранних портретов Боровиковского. Она в свободном, естественном состоянии. В домашнем костюме, непринужденной позе, задумчивое лицо доверчиво обращено к зрителю. Светлая фигура в белом изображена на воздушном пейзажном фоне, что делает ее бесплотной, почти бестелесной. Тонкие оттенки, которыми написано лицо, белая ткань одежды и каштановые волосы, незаметно переходят в пепельно-лиловые и зеленоватые тона пейзажа, погруженного в туманную дымку.

Портрет Нарышкиной, 1799, ГТГ. Дочь обер-камергера. В первом браке замужем за сыном Суворова, графом Суворовым-Рымникским; овдовев, вышла за князя Голицына. Обладала хорошими музыкальными способностями. Итальянский композитор Россини написал в ее честь кантату. Дружна с Жуковским и Козловым. Здесь еще юная девушка, с томной улыбкой. Одета в изысканно-скромное платье, по плечам небрежно рассыпались кудри. В портрете влияние эстетики позднего классицизма – четкий рисунок, определенность контуров, колорит, тяготеющий к локальным цветам. Не пристальный взгляд на зрителя, затуманенный. Пейзажный парк. Все соразмерно человеку. Поза Капниста на миниатюре, только в другую сторону. Розы рифмуются с провисающими кистями рук. Пишет на белых грунтах - динамичный колорит, цвета непрозрачные, хотя в тенях есть лессировки.

Портрет Лопухиной, 1797, ГТГ. Урожденная Толстая, сформулирован эстетический идеал сентиментализма. Художника привлекают нюансы в состоянии человека, жизнь души. Элегическая мечтательность, томная нежность пронизывают всю художественную ткань. Неясные, размытые контуры, сложные градации холодного колорита, объединяют фигуру и пейзаж в единый образ. Яркой голубизне васильков, цветущих во ржи, вторит насыщенный тон пояса, золотистые колосья перекликаются по цвету с цепочкой, украшающей руку Лопухиной, розовато-сиреневый шарф «соседствует» с поникшими розами. Васильки, колосья ржи, склонившиеся ветви олицетворяют образ сельского пейзажа, которому соответствуют изысканно простое одеяние, мягкое, задумчивое выражение лица. Человек сентиментализма стремится слиться с природой, ощутить себя частью живой натуры. Платье – шемизетка, из мужской рубашки. Высокая талия. Настойчиво вводит в сферу эмблематики. Колос - символ плодородия. Хотя еще не замужем. Созревшая летняя красота - лето. Чистое листов шептанье. Василек кричит - будь прост как я! Природа ласкает свою дочь - цветочки прикасаются.

Арсеньевой. Яблоко в руке - Афродита. Веселонравная пастушка. Соломенная шляпа с колосьями и в принципиально простом платье. Очень живо, виден мазок. Образом называли миниатюру по аналогии с иконой, но и образом человека.

Дуниной, 1799, ГТГ. Тоже поза Капниста. Чем ближе 19в, тем больше интерьера. Но природа еще не отпускает человека - окно. Цветочки. Демонстрация близости к изображенному на миниатюре (тут ее отец)- грудные цепочки. Она как бы всегда с этим медальоном. Двойной портрет получается.

Дунина, 1801, ГТГ. Парный. Решительный поворот фигуры - демонстрация характера, типа человека. Решительность и энергичность - он генерал, прекрасно написаны ордена, которые у Бор. отл получались.

Великой княжны Александры Павловны и великой княжны Елены Павловны, 1796. Строго позируют, бодренькие, напоминают нимф. Характерная для 90х одежда.

Державина, 1795. У мужчин всегда ордена, даже на халате иногда их писали. Суворов ходил в рубашке по усадьбе, но с орденами. Это Державин в кабинете. Мал.портрет. Он только стал президентом Коммерц-коллегии. Поэтому там корабль с торг.флагом, хотя портрет кабинетный. Написан с натуры, представляет героя, облаченного в светло-синий сенаторский мундир, с орденом Владимира II степени на красной ленте, на фоне рабочего кабинета, в окружении книг и деловых бумаг. Служитель муз и государственный деятель, автор поэтических творений и сенатор, кабинет-секретарь Екатерины II, президент Коммерц-коллегии, министр юстиции –предстает на портрете как истинный представитель эпохи Просвещения, гармонично сочетающей в себе разум и чувства, эмоциональное и рациональное. Это небольшое, камерное по формату произведение не лишено парадных черт. Рука Державина демонстративно указывает на деловые бумаги и рукописи на столе. Среди них знаменитое творение Державина – ода «Бог», прославившая поэта и переведенная на все европейские языки.

Трощинского, между 1796 и 1799, ГРМ. Написан в переходный период творчества Боровиковского, когда в его искусстве еще сохранялись традиции сентиментализма, и уже начали формироваться новые поиски, иные взгляды, характерные для позднего классицизма. Крупный гос деятель, статс-секретарь Екатерины II. На портрете он как официальное лицо: в служебном мундире, со всеми знаками отличия - орденами Невского, Владимира 2ст и Анны 2ст. Но при этом он интересует художника и как индивидуальность. Живой, несколько сумрачный взгляд, сдержанная осанка –ощущаются характер, сила и внутренняя цельность. Выходец из скромной среды, сын войскового писаря, образование в Киевской духовной академии, служил мелким чиновником в Малороссийской коллегии. Заслужив доверие графа Безбородко, Трощинский начал восхождение по лестнице. Сохранился каталог библиотеки Трощинского, свидетельствующий о широких и разнообразных интересах. Несмотря на успешную карьеру, сохранил прямоту нрава и самостоятельность убеждений, близок к просвещенным либеральным кругам. Будучи человеком честолюбивым, он все же тяготился окружающей его обстановкой при дворе. К образу этого незаурядного человека Боровиковский обратился еще раз, уже в конце своего творческого пути.

Боровский, 1799, ГРМ. Портрет генерала – самый «романтический» из всех. Боевой генерал, сподвижник Суворова и Кутузова, на фоне пылающей крепости и скачущих на штурм войск, в сложном повороте, с резко повернутой головой. Красиво и эффектно сопоставлены интенсивные локальные цвета и дымное зарево фона. В таком живописном и композиционном решении есть внутренняя динамика, согласующаяся с героичностью образа. Лицо дышит умом, благородством и простотой. По утверждению Бестужева, это лицо воина, который с решимостью переносит тяготы службы, сознательно идет на лишения и опасности ради блага родины и сохраняет просвещенный разум, без которого храбрость была бы «безрассудность или зверство». Генерал был вынужден уйти в отставку после ложного обвинения, но через год обвинения сняты и он освобожден из-од ареста.

Муртазы-Кули-хана, 1796. Парадный по заказу Екатерины II, был братом персидского шаха. Спасаясь от преследований брата, вынужден приехать в Спб, где благосклонно встречен императрицей. Прожил в РФ около года. Портрет укладывается в традиционную схему парадного. Однако необычность самой модели выводит портрет за рамки привычного репрезентативного изображения высокопоставленной персоны. Тонкое «восточное» лицо с яркой индивидуальностью. Присутствуют и грусть, и меланхолия, и загадочность – богатая гамма чувств, к отражению которой так стремились художники эпохи сентиментализма. Гористый пейзаж тематически связан с фигурой.

Павел в белом далматике, 1799-1800. Эскиз к большому парадному для конференц-зала Императорской АХ. В 1799 в Зимнем Павел возложил на себя корону великого магистра ордена Иоанна Иерусалимского. В документах, связанных с коронацией, обер-церемониймейстер Валуев пишет: «Павел прежде других регалий велел возложить на себя так называемый "далматик" из бархата – древнюю одежду византийских императоров, возложил на себя венец, после чего новгородский митрополит вручил ему скипетр и державу, затем возложил цепь ордена Андрея Первозванного и потом уже порфиру». Император представлен на портрете в торжественном одеянии, в котором он желал видеть себя на парадных изображениях. Павел стоит на возвышении у трона, на фоне уходящей в глубину фантастической дворцовой архитектуры. В большой императорской короне и горностаевой мантии, со скипетром, цепью и звездой ордена Андрея Первозванного, с крестом ордена Святого Иоанна Иерусалимского. На картине слева внизу Атрибуты искусств.

Куракина, 1800, ГТГ. На рубеже 18-19 в творчестве Боровиковского возрастает тяга к монументальным жанрам портрета. В этот период написан большой парадный портрет князя Александра Куракина. Он будто вобрал в себя все достижения светской живописи ушедшего столетия: торжественную статику композиции, великолепную живописную технику, выразительность детали. Прекрасно передает фактуру материалов: тяжелыми складками ниспадает бархатная скатерть, сияет золотая парча мундира, блестят ордена и драгоценности, переливается муар орденских лент. Он в детстве воспитывался с Павлом I. При нем и при Александре занимал высокие посты. Костюм осыпан сверкающими камнями, на кресло брошена черная с белым крестом мантия кавалера Мальтийского ордена, гроссмейстером которого был сам Павел I. Скульптурный бюст Павла здесь же. На дальнем плане Михайловский. Верность, хотя император мертв. В парадный портрет рубежа веков проникают элементы индивидуальной характеристики. Сквозь надменную снисходительность и барское высокомерие Куракина проглядывает легкая грусть и меланхолия, свойственные чувствительному герою сентиментализма. Изобилие орденов и кружев - заказчик.

Шереметьев, 1819, ГИМ. Вполне традиционное парадное. Через несколько лет после смерти. Образование в Лейденском университете, блестящая карьера. Слава не из-за карьеры (это обычно), а из-за склада души: независимость суждений и поступков, любитель искусства, у него лучший театр (в память Прасковьи основал Странноприимный дом на Сухаревке, Склиф, 1810). В обер-камергерском мундире с орденами. Справа брошена на кресло мантия кавалера ордена Первозванного. Там же, мраморный бюст Александра I. Жестом руки указывает на дальний план, там фасад Странноприимного дома.

Зима, в виде старика, греющего руки у огня.

**Иконопись**: у Боровиковского опиралась на украинские традиции и на русскую академическую религиозную (влияние Зап евр)

Б/м с младенцем, 1794, Могилев. Ориентация на классику (Мурильо).

Уменьшенные варианты-повторения икон из Царских врат главного иконостаса Казанского в Спб, ГРМ. Б/м, Гавриил, Матфей, Марк, Лука и Иоанн, 1810е. Медленнее жесты, белый цвет личного - предчувствие икон модерна. Они в наибольшей степени соответствовали замыслу сооружения. Религиозная пафосность, торжественность композиций при насыщенности цвета – отличительные черты. Живопись привнесла в ансамбль яркость и выразительность, по пластике лики евангелистов близки скульптуре Мартоса, также украшавшей интерьер.

Благовещение, створки, 1825, ГРМ. Придел архистратига Михаила, Троицкая на Смоленском кладбище.

Исцеление Гулимовой. Воспроизводит ее сон.

Явление Христа с Голгофским крестом молящейся Татариновой. Ее исцеление.

Бог отец, созерцающий мертвого Христа, ГТГ, эскиз. Это уже позднее творчество, писал много небольших икон. Даты неизвестны. Это еще и НЗ Троица, не было в РФ до 18в. Искреннее религиозное чувство, но художественное значения превалирует над культовым. В литературе это не икона, а эскиз, но это и не картина (в спец раме, как оклад, в полукруглом картуше цитата от Иоанна).

Спас, 1823. Из домовой архистратига Михаила Михайловского дворца.

Христос, благословляющий коленопреклоненного мужчины (сон Боровиковского), 1824.

Михаил Десницкий, без даты. В миру Матвей Михайлович, в епископском облачении, с панагией, крестом и орденами Иоанна Иерусалимского и Анны 1ст. Насыщенная декоративная цветовая гамма на сочетании красного, черного и золотого. Близок масонам. Служил в церкви Иоанна Воина. Сама Екатерина II дала высокую оценку его деятельности. Талантливого проповедника переводят в Спб. В 1799, овдовев, Десницкий принял пострижение и возведен в сан архимандрита; в 1802 – епископа Старорусского. Занимал кафедру в Чернигове (1803–1818). В 1814 стал членомСвященного Синода.

**Портреты 19в:** Сентиментальное начало остается, но есть и антикизация.

Сестер Гагариных, 1802. Дочери действительного тайного советника. Девушки на фоне парка, музицируют. 1 поет, 2я аккомпанирует на гитаре, демонстрируя излюбленное в сентиментализме «родство душ». По сравнению с более ранними произведениями здесь проступают черты позднего классицизма. Художественный язык более определенен, ясен и конкретен, колорит яркий, цвета локальны, контуры четче, появляется намек на сюжет, рассказ.

Безбородко с дочерьми, 1803, ГРМ. Интерьерная сцена. Больше определенности, жанровости. Но возвыш начало есть. Интерьер, но на стене всегда картина с пейзажем. Сына нет, есть миниатюра. На рубеже веков на смену сентиментализму приходит поздний классицизм. На 1п выдвигаются общезначимые, гражданственные идеалы, и даже «добрейшая старушка» Безбородко предстает величественной матроной. Она была кавалерственной дамой ордена Екатерины, но демонстрирует не высокий статус, а семейные добродетели. Художник эстетически утверждает в портрете новый идеал семейных ценностей и супружеских добродетелей, которые, в свете представлений эпохи, являются залогом нравственного здоровья общества и крепости государства. В прошлое ушла светоносная легкая цветовая гамма, колорит насыщенный, плотный, локальный, Младшая из сестер – Клеопатра держит в руках миниатюрный, осыпанный бриллиантами портрет рано умершего брата. В будущем Клеопатра Ильинична станет супругой князя Лобанова-Ростовского. После расторжения брака будет вести крайне расточительный образ жизни, что приведет ее к разорению. Старшая сестра – Любовь с нежной и грустной улыбкой смотрит на миниатюру. В дальнейшем Любовь Ильинична выйдет замуж за адмирала графа Кушелева.

Кушелев с сыновьями Александров и Григорием, 1805. Семейный, начало ампира. Граф в мантии кавалера ордена Первозванного, с орденами Первозванного, Иоанна Иерусалимского, Анны и Невского. Занимался сбором военных карт, составил «Устав военного флота». Был фаворитом Павла I и Боровиковский включил в композицию портрета скульптурный бюст. Кушелев на фоне картины, где представлено его имение «Краснополец». Туда удалился граф после отстранения от дел в 1801. 2п его жизни посвящена собиранию живописи. Сыновья по памяти. Их фигуры менее выразительны. Александр занимал многие официальные посты в 1п 19в (+богатейшая картинная галерея). Григорий, участник войн с Персией и Турцией, зачислен в свиту Николая I.

Кушелева с детьми. Трощинский тоскует по ек времени. Есть соответствия романт. портрету но все таки Боровикрвский верен 18в.

Долгорукая и муж, парный портрет.

Дашенька. Вторая жена Державина. Отсылка к п-ту Ек. Портрет-прогулка по усадьбе Званка. 1813г. 2 метра только.

Трощинский, не ранее 1816, ГТГ. Поздний этап творчества. С натуры. Крепкий, твердый духом старик, сидит прямо, в несколько принужденной, торжественной, статичной позе, с упрямым лицом. Тщательно выписаны морщины, узловатые пальцы рук. На самом позднем этапе Боровиковский воспринимает человека рационально, трезво, можно сказать, приземлено. Статуя богини правосудия Фемиды и том «Собрания законов», перья и бумага на столе – символы неустанных трудов и неподкупной совести отставного министра юстиции. Колорит на резком сопоставлении строго очерченных локальных пятен. Они умело соотнесены друг с другом и подчинены общему тону.

Долгорукий, 1811,ГТГ. Он парный к княгини Долгорукой. Интересен как характерный пример позднего Боровиковского. Начал с военной службы, оставил в н19в, деятельность в это время связана с Мальтийским орденом. С 1808 исполнял обязанности губернатора Симбирска. Во время войны 1812 командовал Симбирским ополчением. В 1815 губернатор Мск. Потом деятельность многообразна: был сенатором и членом Гос совета, обязанности министра юстиции. Князь здесь в мундире симбирского губернатора с орденами Иоанна Иерусалимского и Анны 1ст.

Долгорукая, 1811, ГТГ. Она дочь почетного гражданина Спб, купцы 1й гильдии. Изобразительный язык портрета отличается ясностью и лаконизмом. Фигура чеканным силуэтом вырисовывается на фоне стены. Объединяет отдельные цветовые пятна, в итоге благородная гармония. Неподвижная статная фигура, чуть склоненная голова на высокой стройной шее, легкая сдержанная улыбка – строгое и холодное горделивое достоинство.

Дарья Державина, 1813, ГТГ. Урожд Дьякова, вторая жена Державина (Милена в стихах). Ее сестра Дьякова – жена Львова. На фоне имения Званка на Волхове. Светская дама, нарядно и по моде. Среди зелени. Жестом предлагает взглянуть на усадьбу, на дом, стоящий на высоком берегу реки. Использован изобразительный язык позднего классицизма – яркий локальный колорит, жесткость контуров, четкая выписанность предметов. Отсылка к п-ту Екатерины (портрет-прогулка).

**МИНИАТЮРА.** Особенный – тк крупный мастер, но много миниатюр (редко). Миниатюре научился (?) у Лампи. На рубеже веков интерес к камерным формам, ему удаются малоформатные портреты и миниатюры, но они связаны с крупной станковой живописью. Миниатюры обычно маслом на металле или на картоне. Портрет поэта Капниста: сентименталисткая программа. Поза, меланхолическое лицо, наклоненная голова, рассеянный взгляд (не то что у Ритта); помещен в пейзажный парк со скульптурой. Физически расслаблен → душевно тоже, «сладостное забытье». Бюст, скорее всего, его жены, урожд. Дьякова. Духовная связь между ними. Возможно, общее общий дух изображения указывает на поэтическое творчество Капниста. Васильева. Похож на малоформатные мужские портреты – наличием медалей, орденов – государственный муж. Фон – аллегория процветания отечества. Подпись «его труды», то есть плодородие деревьев золотыми монетами на карту страны= благополучие России – отчасти его заслуга. Использование надписи напоминает «символ и эмблемат»- архаично, но не чужеродно. Монеты и карта вполне объемно-пространственные, хорошо вписаны в общую композицию. Елизаветы Темкиной. Типичная дама Боровиковского. Писал ее в образе Дианы. В большом станковом портрете не сделаешь. Арсеньевой (или «Неизвестная в красной шали»). Масло на картоне. Живопись раскованнее, чем на больших. Одета модно и много драгоценностей, но это не противоречит единению с природой. Стандартное сравнение девушки с розой. Как будто ветер, на самом деле – эмоциональные переживания. Блики и рефлексы света по поверхности – она сама как драгоценность. Кажется созданной быстро и эмоционально, но не выглядит незаконченной.

**10. Миниатюрный портрет в России XVIII в.**

Миниатюра и миниатюрный портрет – это особый вид искусства в контексте 18в. Дарили на память, часто брали в руку, носили с собой, она могла быть частью украшения, наградного знака. Самая большая миниатюра должна была помещаться в крупную мужскую руку, самая маленькая – рассмотрена без дополнительных приборов (примерно с дамский ноготок). Миниатюры могли быть с любым жанром, но в 18в портрет – самый распространённый. Миниатюра эмалевая и «классическая» (на кости). Появилась при Петре, отвечала его задачам. Часто встречаются изображения его семьи, парные портреты с Екатериной (чтобы подчеркнуть ее весомое социальное положение).

Мусикийский. Родоначальник эмалевой живописи в России, Овсов. Мусикийский имел заказ на изготовление миниатюр с Меньшиковым, много писал Петра и Екатерину. Такими портретами государь часто жаловал своих приближенных. Миниатюра появилась в России вместе с орденом и во многом была ему близка.

Табакерка. В середине 18в миниатюра имеет важную наградную функцию. Эта табакерка дарилась участникам Кунерсдорфа, отражала близость к императрице (Елизавета Петровна).

Во 2п 18в характер миниатюры становится более интимным. Миниатюры дарятся социально равным людям. Часто миниатюрный портрет имел сзади плетенку из волос того человека, который был изображен, то есть миниатюра выступала в роли сокровищницы. Между изображенным и владельцем миниатюру как бы существовала некоторая связь. Как раз в это время распространяется миниатюра на кости, гуашью или акварелью, с подложенной фольгой (техника легче эмалевой). Перед свадьбой невеста и жених могли обменятся кольцом с миниатюрой. Кольцо с надписью «кого люблю – того и дарствую. Арина Степановна». Миниатюра с портретом Державина, Боровиковский, для подарка его невесте Дарье Алексеевне. Многие поэты и писатели пишут о миниатюрных портретах, художники часто пишут портреты, на которых модели держат в руках миниатюры – Боровиковский (Девушка с медальоном; портрет Безбородко с дочерями). Такие портреты показывают, что человек мысленно с изображенным на миниатюре, миниатюра нарочно повернута к зрителю и можно увидеть, кто на ней изображен. Она зачастую приближена к письму, ее просят прислать или шлют. Благодаря простой технике исполнения, ей часто занимались непрофессионалы, как хобби.

В последней трети 18в можно выделить трех выдающихся мастеров миниатюры – Скородумов, Ритт, Боровиковский.

**Гавриил Иванович Скородумов**. Помимо миниатюры и рисунка, занимался гравюрой, учился у Барталоцци. Гравюры делал с оригинала Моратти. Техника пунктира. Очень тонкие переходы светотени. Точки отдельные. Но это только детали. Стружка по спирали выравнивается. По ней – миниатюра. Это очень хрупкий материал. Закрыта всегда выпуклым стеклом.

Портрет Майкова. В бронзовой рамке. Перспективные искажения, жесткость изображения, неточность анатомическая. Поза неуверенная. Но в миниатюре это почти незаметно, не нужна такая целостность, как в живописи.

“Портрет Неизвестного”, 1787 и “Неизвестный в коричневом фраке”, уже более зрелые. Пергамент типечен для Англии, где миниатюра вышла из рукописей. Претендует на малоформатный полупарадный портрет. Есть даже привычный для парадных портретов атрибут – колонна. Портрет неизвестного в профиль – некоторая отсраненность от зрителя (свойственно Скородумову), но сам человек вполне естественен, хотя и “мир в себе”. Неглубокое пространство, отдельные цветовые пятна и переходы – плавное течение мыслей. Профиль характерен для миниатюр и ставит портрет в один ряд с монетой, медалью и тд, те же принципы, что и в любом профиле.

Миниатюры Скородумова простые, элегантные, но лишены бытовизма и приземленности. Он во много опирается на традиции станковой акварели и английских портретов. Модели довольно единодушны и наделены некоторым общим творческим потенциалом. Но в то же время они весьма неконкретны. Отчетливо прослеживается графическое начало.

**Августин Христиан Ритт** представляет “живописное” направление в миниатюре. Учился в АХ, Париже, Антверпене. Его миниатюры довльно крупные, однако не превышают допутимого размера, не громоздкие. Колорит и мазок становятся важным эмоциональным фактором. Насыщенная движением и эмоционально богатая среда. Резкие полуоборот головы, задетые ветром волосы и тд. Многие работы кажутся эскизными, неоконченными, однако Ритт придает этому манеру виртуозности. Культ природы важен для его портретов, все модели “омыты” некоторой размытой природной средой, с которой они пребывают в гармонии. Но она не мешает им показывать ордена или знаки принадлежности к великосветскому обществу.

Портрет Салтыковой и ее мужа. Изображение как бы складывается как из мозаики, из отдельных мазочков, что создает эффект движения воздуха по поверзхности. Но природу не писал на пленэре.

Портрет Строгановой, иная манера (возможно, желание заказчика) – изображение, как бы “вплавленное” в поверхность, написанное легкими, быстрыми штрихами напоминает камею. Но сохранен цвет глаз, губ, волос, то есть камея как бы “оживает”.

Юсуповой. Ритт проявляет “режиссерские” качества, показывает позой и атмосферой и внешние, и внутрениие достоинства женщины. У него много миниатюр женских голов в “клубящихся” локонах.

Демидовой. Эмоциональсоть манеры, чувственность моделей связывают миниатюры Ритта, скорее всего, с французской школой. Здесь заметно особенно, много рокайльных черт – изгиб, театральность, игривая нагота. Все это свойственно мифологическому французскому портрету.

Жена Ритта, Шарлота. В последние десятилетия 18в в искусстве отчетливо проявляется интерес к народным мотивам, интерес к быту и костюмам. Его жена немка, он ее пишет в русском костюме, в анфас. Не икону, но парсуну имел ввиду. Легкая стилизация под русское изображение. Насыщенность пластическими приемами делает миниатюры Ритта близкими станковой живописи.

**Чернов Андрей Иванович**. Расцвет творчества приходится на 1760-70е гг. Учился у своего отца, крепостного; как и отец работал на ИМФ. Обращался к станковой живописи. С портрета Рокотова пишет профильную миниатюру Екатерины 2. Для эмали характерна отчеканенность, профиль удачно ложится.

**Петр Герасимович Жарков**, ученик Антропова. Работает в 1770-90х. По оригиналу Шибанова пишет Екатерину 2 в дорожном костюме. К поездке императрицы по югу Россию, широкая пропаганда поездки (поэтому миниатюра – значимый подарок). Жарков как бы приближает модель к зрителю. Не мазок важен (как бывает в масле или по кости), а сплавленность работы, цельность силуэта, игра поверхностей. Красный костюм, еще шапка-колпак.

**Дмитрий Иванович Евреинов**, конец 18-нач19вв, интерес к парадному портрету. Парадный портрет появляется в начале века у Мусийского и теперь у Евреинова. Часто пишет довольно дословно с живописного оригинала.

Павел 1 на фоне Гатчины, тип Щукина. Ощущается послойность изображаемого, фигура как бы вырезана и наложена на фон. Экспрессия достигается за счет неоднородности краски в изображаемом. Контрастные цвета, нет рокайльной переливчатости цвета, как у Чернова и Жаркова. Рисунок строгий, линейный ритм ясный.

**Боровиковский.** Особенный интерес представляет потому, что был крупным мастером, мало кто из мастеров живописи занимался миниатюрой так много. Миниатюре научился, скорее всего у театрального декоратора Лампи. Как раз в последнее 10-летие 18в и первые 20л 19в просыпается интерес к камерным формам, что очень кстати Боровиковскому, ему удаются хорошо малоформатные портреты и миниатюры, однако они связаны с крупной станковой живописью. Миниатюры обычно написаны маслом на металле или на картоне.

Портрет поэта Капниста. Сентименталисткая программа. Поза, меланхолическое лицо, наклоненная голова, рассеянный взгляд (не то что у Ритта); помещен в пейзажный парк со скульптурой. Физически расслабленная поза душевная раскованность, «сладостное забытье». Бюст, скорее всего, его жены, урожд. Дьякова. Духовная связь между ними. Возможно, общее общий дух изображения указывает на поэтическое творчество Капниста.

Портрет Васильева. Похож на малоформатные мужские портреты – наличием медалей, орденов – государственный муж. Фон – аллегория процветания отечества. Подпись «его труды», то есть плодородие деревьев золотыми монетами на карту страны= благополучие России – отчасти его заслуга. Использование надписи напоминает «символ и эмблемат»- архаично, но не кажется чужеродным. Монеты и карта вполне объемно-пространственные, хорошо вписаны в общую композицию.

Елизваветы Темкиной. Изображена как типичная дама на портрете Боровиковского. Он писал ее в образе Дианы. В большом станковом портрете не сделаешь.

Портрет Арсеньевой (или «Неизвестная в красной шали»). Масло на картоне. Раскованее живопись, чем на больших полотнах. Одета модно и много драгоценностей, но это не противоречит единению с природой. Стандартное сравнение девушки с розой. Как будто ветер, но на самом деле – эмоциональные переживания. Блики и рефлексы света по поверхности – она сама как драгоценность. Кажется созданной быстро и эмоционально, но не выглядит незаконченной.

**С.С. Щукин**. Окончил АХ, возглавлял портретный класс. Только одна его миниатюра известна. Портрет Шемякина, 1801г. Тонко, виртуозно, ощущение целого, цельный силуэт. На кости, точечными мазками, тонкими акварельными лессировками, кое-где корпусные мазки. Энергичный поворот, активный взгляд – характерно для портрета 18в. Но тут даже некоторый вызов, насмешка есть, скрытые условностями общества. Скорее похож на вельможу, чем на купца (кем он был). Это мода – создается образ чел-ка нового времени.

В миниатюре была и росика. **Анри Франсуа Виоллье**, работал в основном при «малом дворе» Марии Федоровны. Швейцарский часовщик. Часы часто содержат эмалевую миниатюру. Рисунок. Потом пишется миниатюра. Как драгоценная вещь трактуется, преобладают холодные тона. Это сближает его миниатюры с эмалями. В пейзажах тоже пишет каждую деталь, а не абстрактный фон. К многими миниатюрам рисунки (однако вряд ли с натуры), то есть ищет нужную позу, цвет. Портрет Марии Федоровны с ребенком на руках. И рисунок. В русской традиции редко встречаются 2ые миниатюрные портреты. Портрет Гагариной (+рисунок). Еще в рисунке все тщательно выписано, но он теплее по колориту, чем миниатюра. И там, и там прорисовка ярким контуром фигуры и предметов.

По характеру своего творчества еще один художник – **Петер Эрнст Рокштуль** является рубежным мастером 18-19в, но большинство его миниатюр относятся к началу 19в. Выходец из Курляндии. Он много работал в технике эгломизе (на фольге). Такая миниатюра могла использоваться как зеркало. Писал он и много силуэтов на бумаге тушью. Многие работы сделаны как бы «под камею». Портреты Щербатова, Голенищева-Кутузова, Тизингаузена. Портреты почти монохромные, тем ценнее отдельные цветные элементы. . Очень линейно, важность контура. В 19 в это перенесется в домашний, частный мир. Главный вывод: Миниатюра - особая сфера со своими законами. Но отражает и большое искусство.

**11. Провинциальный портрет.**

Особенности провинциального портрета в сопоставлении с произведениями, близкими "магистральной" ветви изобразительного искусства. Индифферентность по отношению к проблеме стиля при "консервации" принципов барочного полотна. Эстетическая и этическая самостоятельность провинциального портрета. Особое понимание ритма жизни, сугубо позитивный характер портретной концепции. Фиксационная задача как первостепенная обязанность мастера, отсутствие недомолвок и поводов для двоякого толкования. Роль надписи на оборотной стороне холста, удостоверяющей имя модели, возраст и другие черты биографии изображенного.

**Иван Козьмич Березин, 1721 -1784**. Самый известный, в основном работал и жил в Великом Устюге. Самый яркий пример восприятия и усвоения традиции «магистральной линии». Ученик Вишнякова, пишет ту же семейную чету Тишининых. Слева – Вишняков, справа -Березин. Это семья государственных крестьян, занимались живописью и иконописью, братья Березины – Иван, Стефан, Василий. Это отзвук на Вишнякова.

Тишинин, 1759**.** В натуральную величину. Парадный, на фоне военного лагеря, был на маневрах в Великом Устюге. Скорее всего, он недолго стоял и в мастерской, а не на поле. Ракурс тот же самый, но по сравнению с Вишняковым – увеличение интереса к внешним проявлениям статуса и стаффажу, и уменьшение –к личному началу и к конструированию контакта со зрителем. Линия горизонта почти строго по середине холста (даже чуть выше) –нет эффекта торжественной репрезентации при всем желании ее продемонстрировать. У Вишнякова он ниже пояса, приближен, а тут дается фон ,контрасты в одежде (черный и золото) не сглаживаются, а подчеркиваются. Обширные надписи на оборотной стороне (помимо основных сведений написано, что портрет написан в меру роста после кончины его жены определенное время назад). Скорее всего, были использованы образцы, если что и списывал – то только лицо.

Тишининой, 1759**.** Посмертный, подписан: копирован по кончине ее через 2г с оригинала Вишнякова (все это намного длиннее). Это не совсем копия, скопировано только лицо, платье другое, но тоже красное. Уходит рокальная гамма (красноватое и зеленоватое, представлена в интерьере, а не на границе интерьера и пейзажа, как у Вишнякова. Тот же самый эффект с линией горизонта, что и в портрете мужа. Тут усугубляется тем, что позу приходится выдумывать. Красивый красный расшитые туфли.

Екатерина Тишинина, дочь. Вообще кошмар, просто страшно, это маленькая взрослая женщина. Правдиво передается, что девочка просто влетела в непривычную для нее одежду, отсюда и неуклюжесть. В таких же туфлях. В отличие от родителей расположена прямо у передней грани холста, меньше дистанции и свободного пространства. На груди и в прически - цветы, в руке маленькая птичка (можно вспомнить девочку с птичкой того же Вишнякова). Но у Вишнякова образ более живой.

**Григорий Островский, 1756 -1814.**  Предположительно, происходил из Великого Устюга, где получил художественное образование, в том числе иконописное. Также, вероятно, знаком с творчеством Рокотова. Работал в усадьбе Нероново (принадлежало семье Черевиных), в 25км от Солигалича. Обнаружено и идентифицировано 17 портретов членов семьи, родственников и соседей, например дворян Лермонтовых, живших неподалёку от Нероново, в усадьбе Суровцево. Все портреты отреставрированы в 1970х в Мск и возвращены в Солигалич. На примере Островского заметна эволюция мастера от ранний и весьма архаичных произведении 40х, до живописи 70 х, которая остается архаизирующей, но уже по отношению к другой эпохе. То есть данная эволюция самодостаточна, носит «догоняющий характер», она не синхронизирована напрямую с «магистральной линией развития».

Портреты Черевиных, 1741г. Профильное ( такого не знала парсуна), ассоциация с итальянским 15в, в том числе с Пизанелло. Ракурс дает большую условность, но и подчеркивает монументальный, торжественный характер. В то же время закрытость зрителю, портретируемые повернуты друг к другу, с нами не контактируют. Надпись в верхней части холста увеличивает условность и еще больше наделяет изображение характером эмблемы, и в то же время фиксирующей соответствие между моделью и ее изображением. Черный фон, срез чуть ниже пояса.

Наталья Степановна Черевина, 1774г.Написан позже, уже не в профиль, а почти что в фас, фон освещен неравномерно, больший эффект пространства. Сдержанная цветовая гамма, черная накидка (с отливом в синий), черный бант на белом чепце. Смотрит на нас, немного отсутствующим взглядом**,** легкий намек на грустную улыбку.

Анна Лермонтова, 1777**.** Поворот в 3/4, еще большая тональная проработка фона (от темного слева –к светлому справа, но это не плавный переход, до нее все темно, после нее все светлее). Лицо оказывается на границе темного и светлого, теплого (персиковый чепец) и холодного (голубое платье), причем эти нежные пастельные цвета находят отклик в оттенках карнации.Но в целом заметна ориентация на более ранний период, на рокальную цветовую гамму и камерную атмосферу**.**

**СЕМЬЯ КОЛОКОЛЬНИКОВЫ**Х. Семья крепостных художников, выходцы из Осташкова на Селигере. История семьи не ограничивается 18в, но среди тех, кто работал в нужный нам период: **Мина Лукич, Иван (Большой) Лукич, Иван (Меньшой) Лукич, Федот Лукич, Колокольников-Воронин, Михаил Лукич.** Лучший представитель **Мина Лукич** (1707—1775). Учился живописи и иконописи в 1720е в Осташкове. Перебрался в Спб, был подмастерьем Каравака, Никитина, по не подтверждённым данным, Вишнякова. Известен многочисленным сотрудничеством в работах по украшению официальных торжеств (например, коронация Елизаветы, оформление ЦС дворца, триумфальных ворот Елизаветы в Мск, Спб и Киеве), оформлении храмов, написании икон. С 1740х становится одним из видных живописцев столицы. Имел там мастерскую, куда входило около 20 учеников, что свидетельствует об объеме работ. В МсквМина Колокольников занимался росписями головинского дворца, «поправлял живописным художеством московские триумфальные Красные ворота, а в Спб в Цс дворах плафоны. Впоследствии определен в помощники к Антропову. Их манера оказалась настолько сходной, что многие полотна Колокольникова долго приписывались Антропову, и лишь недавно были переатрибутированы. Вольную получил только в 1753г.

Портрет молодого человека в красном, 1730е-1740е, ГРМ. Не все согласны, что это Мина. Но если он, то интересна связь с петровским временем, есть что то от Никитина. Прическа 30х, несколько скорбное лицо.

Портрет князя Мищерского, 1756г. Уже нет напоминаний о Никитине, это часть портретов времени (позы, фронтальная застылость, темный нейтральный фон). Есть остатки символического понимания человека. Понятие Мы сильнее, чем понятие Я. Темный фон (оба), но хорошая живопись, срезы чуть ниже пояса. Большая реалистичность, передан без идеализации, внимание к фактуре тканей, атрибутам.

**Билет 12. Пейзажная живопись. Ее основные представители - Ф. Алексеев, Сем. Щедрин, М. Иванов. Стилевое состояние и типология. Пейзаж и другие жанры.**

Пейзаж как жанр формируется поздно, в рамках развития Академии. До этого – в основном привозились из-за границы, много ввозили голландцев. Впрочем, были пейзажные гравюры Зубова и др. Пейзажная живопись, или «ландшафтной» жанр, третий снизу в академической иерархии после «цветочного с фруктами и насекомыми» и «звериного». Внутри пейзаж также подразделялся на парковый и городской («панорама» и «перспектива», к концу века сформировались два отдельных класса в Академии).

**Семен Федорович Щедрин** (1745-1804). Считается «первооткрывателем» пейзажа в России. Окончил Академию с золотой медалью, учился в Париже и Риме. Одновременное влияние классицизма и идей Просвещения. Работал больше на пленэре. 1776 г. – профессор пейзажной живописи в Академии(основал новый класс), назначен при «Кабинете Её Величества» писать виды дворцов и парков Екатерины. 80-е – принимает участие в реставрации произведений Эрмитажа. 1790-е гг. – самые продуктивные, к этому времени относятся его самые известные виды Гатчины, Павловска и Петергофа.

Вид в усадьбе Демидова Сиворицы под Петербургом (не позднее 1792, ГРМ). Классическая трехцветка (корчин, зел, гол). Цвета переходят один в другой. Символ изменения чувств. Деревья растрепанные - как эффекты переживания; взгляд на природу через чувства - сентиментальный подход. Ориентируется во многом на голландский пейзаж.

Пейзаж в окрестностях Петербурга (ГТГ, не датирован). Небольшой формат, но здесь больше не от чувственного, порывистого голландского пейзажа, а от классицистического. Пасторальный сюжет, взгляд на природу сквозь призму умиления - сентиментализм. Тем не менее все академические правила соблюдены, деревья-кулисы, четкое распределение по 3 планам.

Вид на Гатчинский дворец с Длинного острова"(1796, ГТГ). Иногда появляются холодноватые сочетания, напоминает живопись по фарфору. Усиливается чувствительное начало. Сочетание устойчивости и трепетности природы.

Каменный мост в Гатчине у площади Конетабля (1799-1801, ГТГ). Большая по формату вещь, что говорит о его монументалистике. На переднем плане - буреломы, заваленные деревья – сентиментализм и, возможно, предромантизм. Хотя академические правила соблюдены. Тёплый приглушённый колорит, коричневые тона.

**Фёдор Михайлович Матвеев** (1758-1826). С 1776 обучался в классе пейзажной живописи, в 1778 уехал в Италию и не вернулся. Прожил в Италии 47. Несколько раз просил Академию разрешить вернуться в Россию, но Щедрин не пускал. Зарабатывал, путешествуя с аристократами в качестве путевого художника, рисуя для альбомов.

Вид Тиволи близ Рима (1794, ГТГ). Находился под сильным влиянием классицизма, искал точки и мотивы, с которых писали Лорен и Пуссен. Академическая выучка: 3 плана, стаффаж в исторических фигурах – пейзаж выходит за рамки бытового жанра, приближается к «благородному» пейзажу европейских академистов.

Вид Неаполя от подножья Позилиппо (1806, ГРМ). Четко, ясно, дальний план в дымке - пространсвтенный эффект. Фактура прощупывается, поэтому это как подобие шпалеры. Получил за эту работу звание академика.

Вид Колизея (1816, ГТГ). Выстроенная композиция, на самом деле пейзаж вокруг Колизея вовсе не такой. 3 плана. Колизей как центр мира, от него отходятся круги. Все в мире будто подчиняется этой логике.

Вид Форума (1817, ГРМ). Руины; античные руины античным языком. Тема vanitas. Пейзажи как бы увидены глазами древних. Ко времени создания этих пейзажей в России перед пейзажистами уже стояли другие проблемы, поэтому суховатые, академичные работы Матвеева уже считались несколько устарелыми.

**Федор Яковлевич Алексеев** (1753 /54 ? - 1824). По окончании Академии был отправлен в Венецию обучаться, в основном, театрально-декоративной живописи. Увлекался картинами Каналетто, Белотто, делал с них копии, подражал стилю. Во время пенсионерства пил, кутил и пинал фаллосы, что закончилось доносами в Академию. По возвращении был назначен на низкую, ремесленную должность в цехе театральной декорации, академика дали спустя очень много лет, ибо нехрен. Перспективист, прославился в Петербурге копиями Каналетто, Белотто и Верне.

Виды Петропавловской крепости и дворцовой набережной (93-94 год). Прежде чем писать, он снимал с натуры этот вид (скорее всего, камера обскура). Акварель не очень яркая, играл роль эскиза для заказчика. Нет перспективы, нет проспекта; мы ощущаем, что тут есть пространство, но этой бесконечности нет. Это нужно было для сравнения ППК с противоположным берегом + еще и дается в контражуре. Тут - вечер. Адмиралтейство, зимний, малый эрмитаж, старый эрмитаж, театр эрмитажа.

Вторая картина - похожа: вид дворцовой набережной с Петропавловской крепости (утро). Тоже силуэт, тоже диагональ для сравнения. Мраморный дворец, дома, летний сад. Ощущается легкий прохладный воздух, эффект дымки, мягкость. Кажется, будто написано тонкими лессировками, но на самом деле тут только два живописных слоя, это ж каким мастерством надо обладать. Горизонтальное отражение, как и в видах Венеции – идеология: Петербург равен Венеции. Связано и с мифологемой о Петербурге - дикий берег слева и уже развитый берег правый + перспективисты должны были очень хорошо знать архитектуру и ордер, поэтому тут даже соотноешине воды и неба такое, как у цоколя мраморного дворца и его верхней части.

Михайловский замок. Сам вид суховат, акварель лучше. Умышленное сокращение - динамизация пространства, видим и снизу хорошо, и сверху. Со стороны фонтанки

Второй вид Михайловского - со стороны площади. Своей компактностью замок напоминает камень, монолит, сам Петр тут рядом на коне.

В 91 году едет в Новороссию и Крым по указанию Екатерины 2. На месте он делает акварель, Вид городской площади в Херсоне. Акварельный - на месте; живописный - уже когда вернулся (между 97 и ...). Строится кулисами, главное- на втором плане. Эффект провинциального города, выросшего за несколько десятилетий - ощущается.

Вид Николаева, 99. Вид большой, почти панно. = большая политическая значимость. Эффект превращения дикого берега в новый застроенный. (адмиралтейство, собор, русский флот с андреевским флагом - покой после боевых действий).

Бахчисарай. Восточная экхотика, диагональнаый вид. Видно, что главные герои - ушли со сцены, тут уже другие. Так он уподобляется античным руинам, их созерцают другие персоны.

Памятники архитектуры интересовали и при поездке в Москву. Поехал при Павле с ученикамИ, работал в основном, при Александре.

Вид на Красную площадь. Достопамятность Москвы - предшественник был Махаев, на него ориентировался и Алексеев. Поиски иконографически опробированных мест в Москве, который будут соответствовать ее образу. Многое было сделано только в акварели. Композиционно понятно- нет пространсвенности, замкнутость и камерность. Простор красной площади ощущается. Больше прямая перспектива (?) - театральность. Много людей - для 18 века Петербургские виды будут пустынными. Жанровость - все разбивается на отдельные сценки + представлены все сословия. Главный герой - покровский собор; важная тема - руин - на спасской башне и на стенах растет травка - российская древность, античность.8 утра - начинается новый день; в контексте монархии - вступление на престол нового правителя - Александра. Есть разбойники, которых поймали за ночь.

Соборная площадь. Здания - как герои Исторической композиции. Главный герой - успенский собор; это подчеркивает тень. Старые постройки изображаются чуть желтоватыми, а вот новое значине Сената вглуюине - совсем белый, белоснежный на солнце. Публика выходит из Храма - тоже утренняя служба. Все тени сводятся в одну точку- в одно прясло- второе слева - за ним находится кресло имперское.Тут проходила иллюминация в честь коронации.

Воскресенские и Никольские ворота. Руинизация вида; анфилада пространства, можем пройти на красную площадь, одно пространство связано с другим.

Вид на Большой каменный мост и Кремль. Композиция найдена ещё до Алексеева, такой же вид был у его предшественника по перспективнмму жанру Махаева (возникают насмотренные виды). Живопись в нескольких вариантах; передний план тоже залит светом - но мы этого не ощущаем; а вот то, что кремль залит - это видно. Коричневый, зеленоватый, голубоватый (как от фронта идет цвет). Тут сделано иначе - кремль золотоватый, в противовес мосту, который не освещен совсем, хотя должен был. Это подиум для Кремля, святыня, светлый образ.

Петербург 1810х годов - более антикизированный, больше скульптурного начала, есть архитектоника. Ощущается наступление высокого классицизма с оттенком имперского стиля. Культ геометрии, четкость членений (вид на Казанский собор).

Вид Биржи, 1810. Больше движения, насыщенность пространства людьми, жителями, лодками - симптом жанроизации, но корабли - как кулисы. Это корабли явно торговые. Биржи на тот момент ещё не существовало, картина написана по проектам и макетам, т. е. образ выстроенный, фантазийный.

Вид на Андреевскую набережную со стороны Васильевского острова. Написан со второго этажа Академии. Есть что-то от этюда, любование не городом, а атмосферой.

Вид на Адмиралтейство со стороны Кадетского корпуса, 1817. Тоже эффект любования. разделение на "прекрасную картину", и место наблюдения. Мы уподобляемся зрителям на балконе (+ есть перспектива)

**Михаил Матвеевич Иванов** (1748 -1823). Выпускник пейзажного класса, пенсионер в Париже и Риме. Изучал жанровую живопись. По возвращении в Россию работал в штабе Потемкина и вместе с ним путешествовал по Новороссии и Крыму. Мастер акварели, первый российский баталист (до этого баталии были прерогативой россики). Работает в жанре «батального пейзажа», включающего в себя характерные особенности обоих жанров. Идея совмещать вид и баталию воообще идёт от старой петровской традиции («Полтавская баталия» Каравакка).

Вид Судакской крепости в Крыму. Монументальная акварель. Средневековая крепость, вновь приобретенные окраины империи. Очень точное, достоверное изображение, но есть романтическое начало – перенос в пейзаж личного переживания художника.

Штурм Измаила, 1788, акварель, ГРМ. Ощущается размах, множество фигур, визуально подготавливается панорама. Ритм, динамика, сложные ракурсы – связь с искусством барокко. Акварель, но тяготеет к языку станковой масляной картины.

**13. Бытовой жанр в искусстве 18в. Основные представители, стилевое состояние и типология, причины недостаточно развитого состояния.**

Была легенда, что Академия не признавала его, на самом деле, в иерархии родов бытовой жанр (домашние упражнения) занимал 3ю позицию сверху. Екатерина была в нем заинтересована. Вообще жанр отражал жизнь 3 сословия. Копировались в основном голландцы (иногда еще и французы).

Семейственная сцена (домашнее спокойствие), **Никонор Чернецов**, масло. Есть тщательный показ предметов, они тоже призваны рассказать о семье.

**Фирсов**, Юный живописец. Он много работал как монументалист, под руководством итальянцев писал декорации, в 1764г поехал в Париж (учился у Вьена), работа написана видимо там. По характеру тоже напоминает тихий, спокойный, семейный жанр. Каждая деталь чрезвычайно важна. Например, у художника порван рукав - толи не опрятен, толи беден, то есть, скорее всего, это не его мастерская, он ученик. Есть цепь разных возрастов: девочка, девушка (на портрете), женщина. На картине девушка играет на гитаре, рядом лес - темные страсти, играющая девушка - довольно порочно, плюс гитара сильный инструмент. Своеобразное предупреждение воспитательнице и воспитаннице.

Аллегория живописи.

Но подобная вещь единична, такого в нашей живописи не особо много. Изображение крестьянской жизни получает гораздо большее распространение. Как и "костюмный жанр" - это нравы и обычаи народов. Важна роль иностранцев.

**Жан Батист Лепренс**. Ученик Буше, это зрелое рококо. Делал зарисовки, сам их гравировал, участвовал во французской экспедиции в Сибирь. Есть и что то реальное, и французское - малыши -рококошные путти, разбуженная крестьянка - похожа на обнаженных дам Буше. Екатерине некоторые вещи не понравились, и книга с гравюрами была запрещена в России, но вот во Франции Лепренс прославился.

Добродетель в кабаке, Лепренс. Отдельный лист. Спящий крестьянин, лавис (живописная гравировальная техника, по лаку кисточкой, потом травится, есть эффект акварели). Сети, тоже лавис, экзотический крестьянский быт. Ярмарка, тушь и кисть, внутренность русской избы ночью.

Присоединяется серия Крики Петербурга (в Европе тоже есть крики - Парижа, Лондона), это когда продавцы ходили по лицам и выкрикивали что-нибудь. Действительно много костюмов. Возникает и русское направление в рамках рококо («русильи»), наравне с шинуазери, тюркери и тд, Лепренс основной, кто его протолкнул. Критики все находят достоверным.

Русские крестины, Лепренс, Лувр. За это картину его сделали академиком, много хороших отзывов, участвовала в салонах.

**Генрих Гейслер**, 18-19в, немец, создавал изображения продавцов, похоже на раскраски. Серия с нейтральным фоном (усиливает значимость самих фигур, костюмное начало), роспись акварель (это офорт, который расписан акварелью, ориентация на лубок). Молочница и продавщица ягод, Продавец киселя и кучер и тд – по этим гравюрам позднее реконструировали костюм времени.

**Аткенсон**, Джон Август. Его вещи были сделаны скорее для своего (английского) зрителя, соответственно другая ситуация. Вместе с Вокером (гравер и родственник) приехал в Россию, главное дело жизни - выпуск серии гравюр мягким лаком в самом н19в. Также у него были и серии из жизни Англии. Цикл из 100 гравюр манер, обычаев и развлечений русских +экспликации. Гравюра иллюстрирует текст, но важна. Наносили лак, в него добавляли жир, сверху зернистая бумага. Карандашом продавливали, лак приставал к бумаге (там оставалась линия, которая напоминала карандашную по бумаге), потом вытравливалось. Но на бумаге тоже оставался рисунок, Аткенсон чуть ли не первый стал использовать и их, раньше просто выкидывались. Пашущий крестьянин, Крестины, Сельские развлечения (одеяния выделятся на фоне снега), Деревенский праздник (похож на ручеек). Все несколько театрально, но достаточно живописно. Кулачный бой, детальная точность.

**Вильгельм Эриксон.** Из Дании, Коллективный портрет жительницы ЦС, ей 100л+ родственники, похоже на бытовой.

**Миттелейдер, Иоган Якоб**, немец, еще учился в Германии, работал еще и в Австрии, потом приехал в Россию. Но ему не дали академика. Предложили программу, представить российских деревенских жителей за столами (естественно при изобилии, а фигуры изобразить историческими). Тщательный показ внутренностей русской избы.

**Михаил Шибанов,** Крестьянский обед, ГТГ. Либо государственный крестьянин, либо крепостной Свиридова. Может, учился у Левицкого или Козлова, в селе Татарова Суздальской провинции написаны две его бытовые картины (видимо по заказу Нестеровых, которые родственники Свиридова). В 1783г он оказался на Украине как художник Потемкина. Колорит тоже соответствует жанру, темноватый. Написано с большим сочувствием и понимаем того, что происходит. Это взгляд изнутри, отсюда и камерность. Сговор, вторая картина, трапеза включение художника в цикл крестьянской жизни. Нормальная жизнь, трапеза – важное повседневное занятие – на фоне икон, тихая атмосфера. Композиция вписана в треугольник, повторяет работы Йорданса (крупные фигуры за трапезой на переднем фоне, но без иронии). Все заняты своим делом, но семья вместе, напоминает свадебный фольклор. Изображается и быт, и нравы.

**Александр Вишняков**, сын. Крестьянская пирушка, к1760х-н1770х – одно из самых ранних изображений крестьянских трапез. Есть гротеск, но соответствует грубой натуре, что характерно для голландцев и фламандцев 17в, которым наши подражали. Еще писал портреты Свиридовых и Екатерину 2 в дорожном костюме, Дмитрия Мамонтова (фаворит).

**Ерменев**. С детства знаком с Павлом Петровичем (сын придворного конюха). Для него рисовал фигуры, которые вырезались и использовались для детского театра. У художника сложный характер. Поменял кучу классов и получил низкий аттестат, был в чем то замешан. Хотя писал хорошо - Аллегория на благоденствие России. Но пенсионером стал, благодаря покровительству Павла. Едет во Францию, там скандалит, пьет и тд. Вызывающее поведение всех раздражало – почти пропал из России. Аллегория - традиционный панегирик, сделано в духе аллегорических композиций. Он делал и более интересные вещи. Делает серию акварелей, 8 листов, серия нищих, но один лист - Крестьяне за обедом. Небольшой формат. Прорисованы пером и кистью. Все поколения, кажется погружены в трапезу. Но фигуры недоброжелательно застылые, неуместно монументальные. Контраст светлых фигур относительно темного фона. Ощущение подспудной тревоги. Поющие нищие. Как Пуссен - ряды фигур вокруг 1точки. Здесь это миска. Фигуры монументальны, как будто из твердого материала грубым инструментом. Они просят, дела нет до зрителя. В остальных листах - 1-2 фигуры. Старуха нищая с посохом, анфас. Вырезана по контуру и наклеена на фон. Зачем? Неясно. Все эти вещи принадлежали Павлу, так как они опечатаны. Огромная фигура (низ горизонт). Сама тема впервые появляется очевидно в 70е гг. Все нищие с посохами, то есть это странники. Иногда по пустыне идут и непонятно, что и кого они просят, не требуют сочувствия. Похоже немного на сентиментализм социального толка. Но есть аллегория : человек - странник в этом мире. Заплатки на дырах - лечение нравственных язв. Почти все слепые - нравственная слепота зрителя. Почти всегда в анфас или в профиль (проходят мимо зрителя), они как бы на плоскости расстилаются, малоподвижны, сдержанный жест.

**Танков**, учился у Козлова и еще у многих, воспитывался в канцелярии от строений. С 1772г начинает работать и как живописец, становится академиком по ландшафтному классу (ландшафтная живопись очень близка к бытовой), еще театральный декоратор. Все это напоминает голландскую ночную живопись (Дениелс младший?). мастер сельских праздников: Праздник в деревне, это такая энциклопедия сельской жизни, сохнущий верх у ели плохой символ. Освящено все золотистым солнечным светом, пастораль, но много символов. Встречаются брутальные персонажи в духе голландцев. Праздник, храмовый, много обнаженных (купание?), европейский уровень. Деревенская церковь отличается. Мотив мельницы – нидерландский, еще мотив Фортуны, и мальчик бежит с вертушкой. Встреча двух дворянских семейств. Есть рассказ старика, сцена купания (=мифологическая группа), крестьянские игры, задранная юбка – многое в духе бытового жанра.

Развитие прерывается тем, что малый исторический класс закрывают, те крестьянского жанра нет, а жизнь третьего сословия не особо популярна.

**14. Историческая живопись. Ее мастера. Вопросы тематики, стиля. Живопись и театр.**

Существовал класс АХ по исторической живописи, занимал 1е место в иерархии жанров. Все классы АХ делились на 5 возрастов, каждый по 3г. далее баталия (не историческая), домашний (бытовой), портрет, ландшафт, звериный, натюрморт. Исторический живописец проходил несколько стадий обучения по очереди: рисование линий сангиной, гипс, натурный класс и параллельно со всем этим работал над композицией. Каждый ученик получал номер, из них рейтинг. Отсеивались те, кто тормозил, их переводили в ремесленные классы. На Большую золотую медаль в классе оставалось только несколько. Программы для скульпторов и живописцев одинаковые. Медаль в классе никому не давали. Малая медаль тоже давала право на пенсионерство, при этом, даже если учились за рубежом, ратовали за отечественную тематику. Это отразилось в 'Слове...' Сумарокова на открытие новой АХ. Тематика в АХ прежде всего мифологическая +темы из древней отечественной истории. Литературных тем, кроме Гомера и Овидия, мало, брались темы из Священного Писания. Но историческая живопись начала формироваться раньше, не в АХ, еще в Канцелярии от строений, оттуда ездил в пенсионерские поездки.

**Пучинов Матвей Иванович**, в Канцелярии, учился в Риме. В 1762 выполнил Свидание Александра Македонского с Диогеном на звание Академика, потом не стал его подтверждать это звание после 1764г. Потом подружился с АХ. В картине много рокайльного, но это отражение стилистики Помпео Батони (?), у которого он учился в Риме. Картина немного похожа на шпалеру - больше 2м, нарядная, орнаментальность, могла бы быть картоном.

Смерть Камиллы, сестры Горация. Еще одна. Будто в портике (видны только мощные колонны), там виднеется пирамида, с другой стороны тоже будто пирамида. Выделяется красный плащ, Горация к нам спиной, активный жест.

**Козлов Гаврила Игнатьевич**. Крепостной. На звание назначенного пишет Отречение Петра. Вообще то сумрачный колорит (тк ночь), но на 1п яркий огонь, прямой цвет и свет, от освещает. Сцена многолюдная. Это не самостоятельный эскиз, а по гравюре, которая по чужому эскизу.

Бракосочетание Марии Федоровны и Павла 1, 1776. Это акварель, у него их много. Рассматривается как мифологическая сцена. Цилиндрический постамент, на нем склоненные др к др щиты с вензелями. Слева стоит крылатый гений, справа наверху сидит богиня с посохом Меркурия. Все очень легко, естественно, эскизно.

Эскиз плафона Кремлевского дворца. Здесь видно мастерство в построении композиции, удачное использование акварели в изображении неба. Тондо, внизу более активный синий и оранжевый. Показана Екатерина и Россия.

Павел и Александра. Дети художника, девочка старше, подводит брата, показывает. Тоже акварель, тоже эскизно, сепия.

**Антон Павлович Лосенко**, 1737-73. В его работах господствуют темы из русской истории. Самый популярный источник – Киевский синопсис Иннокентия Гизеля, в 1766 в очередной раз переиздан. Были и другие: Древняя Российская история Ломоносова (до 1054г), история российская Щербатова, Татищева. Складывается комплекс программ по отечественной истории (!), на которую ориентируются живописцы и скульпторы. В основном, это программы домонгольской истории, связанные со строительством государства (актуально для ранней Екатерины). Лосенко осиротел в 7, в детстве хорошо пел в церковном хоре (в Чернигове), потом голос спал, его и еще 2 ребят отдали Аргунову в обучение на 5л, все стали Академиками (те оч качественное образование). Среди первых пенсионеров - вместе с Баженовым поехал в Париж. Учился сначала у Рету, потом под руководством Вьена (будучи у него в ученичестве, на год разошелся с Давидом).

Чудесный улов рыбы**.** По картине Жака Жевене. Есть традиции европеизирующего классицизма 18в, с его яркими жестами, эффектными поворотами. Главные акценты на композицию, рисунок, пластику; колорит играет важную, но не первостепенную роль. В центре Христос, в целом композиция строится вокруг него.

Натурщик. Мужчина (женской натуры в АХ не было), зарисовка сангиной. Стоит облокотивщись на что-то, поворачивается на зрителя. Ноги переплелись и запутались, но тело нарисовано правильно.

У колыбели. Тоже рисунок, только карандашом (может итальянским, может серебряным). В основном внимание на сидящую женщину, только часть колыбели прорисована. Постепенно натурщики обретают позы героев, иногда у них даже атрибуты появляются. Этюды отсылаются в качестве отчетов в АХ из пенсионерской поездки.

Андрей Первозванный. Простота, 1 фигурная композиция, законченность, но сколько силы и духа! Его фигура, немного отклонен, чуть ниже пояса, руки сцеплены, на одну ногу. Голый торс, но не совсем сухой, хотя и не качок, голову еще чуть откинул, взгляд в небо. Сзади видно ткань, но похожа на чернеющие крылья.

Жертвориношение Авраама. Результат пенсионерства во Франции. В 1765 представлена на публичной выставке. Здесь много от барокко. Исаак на сложенных дровах, в повязке, безвольная фигура, ее выхватывает самый яркий свет. Авраам в древнем костюме, занес нож, его руку сильным жестом останавливает ангел, который клубится в облаках. В парижский период и у скульпторов, и живописцев прорабатываются особенности барокко, так велели преподаватели АХ. Законы барочной картины: 3 плана, проработка линии горизонта. Тут она низкая, подчеркивается величие Авраама. Ангел как будто с плафона. Фигура Авраама изображена в варианте нидерландского барокко. Известно, что Лосенко был знаком с композицией Рембрандта и вполне мог ее применить. Жесты важны: широко расставленные пальцы руки и сильно сжатый кулак в противовес этой раскрытой ладони –очень сильно (максимально усилен он был бы, будь он поднят над головой).Исаак, в противоположность Аврааму, безволен, хотя изображен в пропорциях взрослого мужчины. Уже прошел момент трагедии, диагональ из правого верхнего угла в левый нижний указывает на замену Исаака – агнца.

Рисунки: сделал огромное количество. После завершения учебы во Франции поехал в Италию, учился в Риме во Французской академии. Путешественники в Риме (на фоне руин, живая композиция, они будто присели, а им что то втирают, стоит мужчина, читает книгу, показывает на развалины). Также он писал и копии, в том числе и с Рафаэля (ну он так думал). Правосудие: женщина, держит весы, другой рукой за горло странную птицу (оч вытянута шея, может какой то страус). Тут же отрабатывал необычные ракурсы: Прометей (желит на камне, ноги свешиваются, руки вверх, тоже свешиваются, диагональ из левого верха). К 1768 относятся Каин и Авель, натуральная величина, 2 разных. Каин сидит на камне, рукой сзади придерживается, развернут на зрителя, но смотрит в глубину. Авель лежит, просто падает с левого верху, там ноги. Изогнутое тело, красная ткань, рука на голове.

Фетида просит Зевса отомстить за Ахилла. Это этюд, натура и зависимость от нее исчезают в конечном варианте. Она справа на коленях, рукой приподнимает его подбородок. Он сидит слева, привстает. Есть некоторое активное начало. Справа вверху орел. Есть некоторая боязнь пустого пространства.

В 1772г теоретический труд об искусстве – «Изъяснение к краткой пропорции человека» - основан на исследовании древних статуй. То есть у него классицистический подход, стремится в натуре увидеть саму суть красоты.

Владимир и Рогнеда, 1770 окончена. Это уже картина на звание академика. Есть изъяснения самого Лосенко по поводу программы. Прописаны все моменты этой истории: как уговаривает отдать Рогнеду, взятие Полоцка, убийство семьи, первое свидание, брак. Лосенко для картины выбирает первое свидание и все описывает. Художник обошел все острые углы сюжета, и в этом специфика русской исторической живописи и скульптуры. Сначала хотел горизонтальный формат, читалась бы тема шествия, а также подчеркивалось разделение на женское и мужское, соответственно, выделенное ионическим и дорическим ордером. Затем формат тянется вверх, появляется вертикальная композиция. Много эскизов. Жест Владимира в изначальном варианте очень решительный – он хватает Рогнеду за руку. В итоговом варианте он ее как бы поддерживает. На первоначальных наброскам шлем Владимира с рыцарскими элементами+ украшен страусиными перьями. Есть и античная ваза. Шлем тоже античный. Потом шлем исчезнет. Делает Лосенко и этюды -простолюдин в ушанке для образа воеводы – Добрыни; служанка в правом углу напоминает героиню картины Рафаэля. Другая служанка напоминает плакальщицу в надгробии, за 10л до того, как такой образ действительно возник в русском надгробии. Античная ваза, ионические пилястры показывают, что русская древность не менее важна, чем гомеровская. Шапка и плащ княжеские, кроме страусовых перьев - намека на его рыцарскую функцию. Дама вся переживает, в ее руках платок - символ слез, даже если она не плачет, она свисает над урной - оплакивание праха умерших. На урне - Пандора со шкатулкой, с которой косвенно сравнивается Рогнеда, дескать, затеяла распри, сама виновата; а Владимиру теперь приходится разбираться. Если сравнить с картиной с Зевсом и Фетидой, то покажется, что это барочное произведение, особенно по его яркости, за которое Лосенко ругали. Для изображения Владимира позировал актер - Митревский. Костюмы тоже театральные, то есть мотив театра во всем.

Прощание Гектора с Андромахой, недоделанная, но выглядит как то более естественно, к ней еще (отдельно от незаконченной картины) есть эскиз. Гомера скорее всего не читал, читал пересказ, известно, что такая книжка была в АХ. Эскиз впервые сделан как эскиз: намечено только основное. Эскиз показывает, что Лосенко важна художественная значимость цвета, что потом исчезает в большой работе. Красное и желтое - цвет трагедии и расставания. Сгущаются тучи –нависающая угроза. К картине есть и другие отдельные этюды: оруженосец, головы воинов. Сама картина делает важным встречу и прощание – мотивы исторической живописи; все обрисовано в высоком штиле, как высокая человеческая трагедия. Есть прошлое - жизнь в Трое- настоящее и будущее - падение. Фигуры отчетливо выделены светом.

Портрет Шувалова, 1763. Писал и портреты. Тут он как мудрый муж. Повернут чуть влево, но смотрит вправо, не на зрителя, в руке что то держит.

Сумарокова. Бюст, как бы поклонение. «Внимание Шувалова проявилось и в том, что в 1760 он доверил молодому художнику написать свой портрет (в ГРМ). Шувалов охотно позировал прославленным портретистам своего времени, но то, что его новый портрет был поручен «подмастерью», необычно. Президент Академии, несомненно, хотел выдвинуть русского портретиста, подчеркнуть свое доверие к нему и поощрить в его лице начинающих мастеров. Портрет Шувалова показывает в Лосенко еще недавнего ученика Аргунова. Несколько свободнее трактован тогда же написанный портрет Сумарокова, поэта и драматурга, одного из крупнейших деятелей русской культуры 18в. Правдиво передал волевое и смелое лицо, человека, полного сил, отдававшегося кипучей деятельности в эти годы». Поясной, тоже повернут влево, но смотрит на нас. Синяя одежда с желтыми деталями, потрясающая колористика.

Портрет Волкова, 1763г. + реплика или копия его. «Волков изображен с маской, короной и кинжалом, но это отнюдь не атрибуты «князя российского» из трагедии Сумарокова. Они воспринимались современниками, как атрибуты трагического театра вообще и непосредственно Мельпомены, музы трагедии. Портрет задуман шире, чем только изображение исполнителя в какой-либо роли. Лосенко передает не частный случай ежедневной работы актера, а самое существо всей его творческой жизни: Волков показан как деятель театра и притом театра трагедии». Поясной, смотрит прямо на нас, приятная улыбка.

**Иван Акимов**. Учился в АХ, потом в Италии.

Великий князь Святослав. Антикизация, женская и мужская группы. Похож на прощаение, все объединяют их соединенные руки и дети. На самом деле он вернулся с похода (большое название) и целует мать, жену и детей.

Прометей и Минерва, 1775. За нее получил золотую медаль, звание назначенного. Минерва говорит - человек должен смотреть на небо. Аллегория скульптуры (рядом сидит мужчина-скульптура, смотрит на небо, вторит пальцу Минервы), все тщательно и скульптурно сделано, но фон не разработан.

«По возвращении в Петербург, с января 1779 Акимов назначается преподавателем в натурные классы, а в августе того же года была "задана программа назначенному в живописном историческом художестве Ивану Акимову, коей сюжет нижеследующий: "Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии своего друга Филоктета по получении смертоносной одежды от своей бывшей возлюбленной Дейяниры, похищенной кентавром Незусом". Здесь продемонстрировал мастерство компоновки и умение рисовальщика: построенная композиция по четкости соотношений объемов напоминает скульптурную группу, фигуры выразительны и прекрасно нарисованы, хотя колорит по-прежнему остается уязвимым местом его живописи. За эту картину Акимов в 1782 был признан академиком». Он сидит на костре, который покрыт тканью, снимает что то с себя. К нему подходит Минерва (?), на шлеме дракончик, одной рукой обнимает его за руку, другой отводит назад факел. Геркулес свободной рукой волевым жестом указывает на факел.

Сатурн отрезает амуру крылья. Время уничтожает любовь. На картине как бы нет главных героев. Это оч важно, раньше они всегда были. Сам он тоже с крыльями, линия горизонта под ними – на них все внимание.

**Петр Иванович Соколов**. Учился у Лосенко, Натуара (причастен к тенденциям рококо). Эскизы к Меркурию и Аргусу. Сидит на камне, Меркурий стоит, между ними бык. Много этюдов мелом. Соколов специализировался на 2фигурных композициях.

Дедал привязывает крылья Икару, ГТГ, 1777г. На самом деле, это намек, потому что за 3г до этого Сумароков написал «Станс» Симбирску (там этот сюжет, речь о Пугачеве). Как бы сравнивается с дерзостным Икаром, нарушающим правила. Сопоставление юного мальчика, и взрослого мужчины.

Венера и Адонис. За нее звание академика. Она сидит, обеими руками будто обхватывает его за руку. Вторая его рука опирается на копье. Выделяется красный плащ, его утягивает амур, внизу еще 1 путти, тянет его за пальцы, еще собака и голубки. Вся призывает его остаться. Красный плащ и небо говорят о том, что Адонис погибнет (Венера просит его остаться).

**Григорий Иванович Угрюмов**. Ученик Левицкого в АХ 15л, потом в Риме 4г. Преподавал с 1791-33 историческую живопись. Интересные русские темы.

Торжественный въезд Невского в Псков. Псков почему то немного схзади, на нас и правее идет группа, Невский в центре. Все, как положено в исторических композициях. Картина подарена Троицкому собору, то есть как бы создается моленный образ. У Невского есть нимб и он в княжеском одеянии, не в латах. На картине это стабилизируется. Лицо больше повернуто к зрителю и фигура особо освещена, пропадает борода, становится больше похож на Ал.Павловича. Присутствует и изображение Троицкого. Есть эскиз, там впереди должны были идти люди, как бы спускаться, а он уже за ними на лошади, тогда он бы немного сдвинулся с центра.

Испытание силы Яна Усмаря. Русский герой, но показан как Геракл. Воспевается победа христиан над неверными. Все в природе, он по центру, отталкивает (и приподнимает) быка. Слева от него группа, там 1 чел просто упал, рукой и ногой от Яна. С другой царь и еще какие то воины. Но все это в тени, главный – Ян.

Взятие Казани. Размер полотен становится все больше. Грозный молодой, на коне справа. Перед ним очевидно ханская семья, жены, дети, они на коленях +солдаты, между ними образуется пространство. Там виден горящий город.

Призвание Михаила Романова на царствие, 1880г. Екатерина не имеет отношения к Романовым, ей важен сам сюжет призвания. Просто храм, нет исторических соответствий (довольно классический). Мать на землю показывает, Отец на небо. Мишутка отказывается. Народ просит все равно, мы знаем, что в итоге царь уступит. Показан образ св.Руси и ее обновление после Смуты, сюжет показательный для к18в. 3е выделены светом.

**16. Гравюра Петровского времени и Середины века.**

Гравюра для **петровского времени** выполняла функции, которые сейчас выполняют СМИ (в том числе и агитационные); создавала модель развития всего графического искусства. Современникам Петра казалось, что до них вообще не было гравюры. На самом деле она существовала еще со Средневековья (на дереве, например). Она иногда даже обгоняла события, имея и возможность большого тиража, и связь с книгой. Не вся гравюра петровского времени была отпечатана в петровское время (доски хранятся больше, чем сами отпечатки). Высокая печать –на дереве (печатается то, что выступает). Углубленная печать –на металле. Плоская печать (литография) – родилась в 19в. Были голландские граверы - Адриан Шхонебек, Питер Пикарт, Иоганн Бликлант, Гендрик Девит. В русской школе гравюры петровского времени наиболее известны братья Алексей и Иван Зубовы, Ростовцев, Томилов, Петр Бунин. Основные центры: *Оружейка* (гравировальная мастерская, 1698-1710, печатали, руководили голландцы); мастерская *Московского печатного двора* (1708-28г, Зубов и Пикарт); гражданская *типография Василия Куприянова* (с 1705г); гр мастерская *Спб типографии* (1711-1727г, Алексей Зубов; Ростовцев и Пикарт).

Афанасий Туркменов – переходная фигура. *Спас Вседержитель*, 1697г (?). Это не икона, скорее, иллюстрация. Гравюра на металле, но преобладает теневой контур в большей степени, чем лепка объема. Есть зависимость от барочной живописи (картуши), есть и черты позднего средневековья, и черты светского характера.

Карион Истомин, Букварь (Леонтий Бунин гравер, Оружейка), 1692-1694г. Тоже теневой контур, довольно свободная композиция, дополняется все различным написанием букв, включая человеческую фигуру (это традиции позднего западноевропейского средневековья). Отпечатали на Московском печатном дворе. Букварь дополнялся виршами, что то вроде стихов со своей стилистикой. Там упоминаются предметы и животные, которые изображаются на листе, плюс еще и известное назидание. Было разделение труда: рисовальщики (знаменщики) и резчики.

Арифметика Магницкого, отпечатана у Василия Куприянова. Первая страница с заставкой. Там аллегория Арифметики, сидящей на троне, все это под небесным благословением, в некотором храме (это храм Арифметики, а ля Византия), в руках у нее ключ (она открывает различные науки). Различные науки являются столпами этого храма (все подписано).

Брюсов Календарь, 1715г. Брюс – сподвижник Петра, математик, астроном, астролог. В виде таблицы (так и назван). Заставка показывает Москву, по бокам движения небесных тел. Каждому месяцу картинка и знак зодиака.

Еще одна разновидность гравюры – **конклюзия**. Это вывод (по латыни), речь идет о выводе в богословских спорах. В академиях устраивали диспуты, вывешивали описание тезисов, сопровождали картинками. Подобная практика привела к появлению подносной гравюры с включением больших кусков текста, назвались по имени того, кому ее подносили.

Конклюзия Обидовского (или тезисы), Щирский, 1691г. Здесь на переднем плане Иоанн и Петр, в глубине их предшественники, наверху двуглавый орел – там небо, есть и своеобразный иконостас.

Михаил Карновский, из Чернигова, был в Москве знаменщиком, делал тезисы для Славяно-греко-латинской академии. Он ярко показывает связи России и Украины. На одной гравюре на фоне двух городов рядом Георгий-Победоносец поражает змея; и двуглавый орел поражает льва (два города – Нарва и Иван-город). Не глубокий штрих, теневой контур, но все же уже более объемно. Все это показывает, что гравюра развивается медленно.

**Адриан Шхонебек** – Петр в нем увидел и мастера, и учителя. Из семьи граверов, женился на вдове Пикарта; музыкант), у него оказался взрослый пасынок (который позже тоже приехал в Россию). Он показал Петру технику офорта. Рисовую (резцовую) гравюру надо было долго вырезать, каждый штрих, а офорт – просто процарапанные линии на эмульсии.

Аллегория победы над турками, 1698г. Эту гравюру сделал вместе с Петром. Подписал в Оружейке договор в 1698г, с обязательным условием иметь русских учеников. Алексей Зубов начал с нуля, оказался очень способным; Иван Зубов, например, был уже сформировавшимся мастером, он только обогатил свои навыки. Овал, девушка на полумесяце и знаменах, в руке крест.

Осада турецкой крепости Азов русскими, 70х60см. Это размер доски, обычно такие. Баталия – очень нужный, новый для России жанр. На переднем плане полководец в позе триумфатора, окруженный своими генералами, затем немного сверху изображение поля (театр боевых действий и в переносном, и в прямом смысле). Петр правда показан еще в старом московском княжеском наряде.

Бывали и гравюры-марины – там изображались корабли. По картинам Адама Сило на морскую тематику Петр даже устраивал экзамены. В России создается своего рода триптих – Корабль Гото Предестинация (Божье Предвидение), показывается с 3ст. Точно передается убранство и детали, кто-то думает, что это не технические эскизы, а просто эскизы убранства корабля. Все изображения сопровождались аллегорическими и мифологическими фигурами (там этот корабль воспринимался как русское арго, который везет из Швеции золотое руно – шкуру льва). Фигуры аллегорий показываются рядом с камнем; камень - это Петр. На корме сцена «Молящийся апостол Петр». То есть корабль имел и второе название – Апостол Петр. Возможно, все корабли имели двойные названия.

Свадьба шута Филата Шанского, 1702г. Шхонебек показывал и всякие празднества. Эта свадьба проводилась три дня – первые два по старой русской традиции; а третий день был по немецким, европейским традициям. Серьезное и смешное находится рядом. С одной стороны, практически этнографическая передача – все точно, как и должно быть по традиции; с другой стороны – осмеяние этих традиций. Точка зрения конструируется, она не реальна (одна стенка как бы снимается +вид сверху). Фигуры одна другую не заслоняют, можно было показать всех.

Перспектива, 1705г, Девит. Вид усадьбы Федора Головина сверху. На переднем плане множество фигур, показывается уличный театр, там лубочные персонажи. В центральной части выезд Петра с Алексеем Петровичем и Меншиковым.

Перспектива, **Питер Пикарт**, 1707-1708г. Вид Москвы от Каменного моста (после смерти Шконоберга он возглавил Оружейку, гравировальную мастерскую), реальнее, сбоку. Здесь 8 досок (по 4 сверху и снизу). Общие размеры по большой стороне – 2,5м –монументальная вещь. Эта перспектива больше напоминает панораму. Собственно перспектива – сам мост и переправа по Москве-реке от Китай-города.

Питер Пикарт и Алексей Зубов в 1710-1711х вместе делали гравюры, показывающие триумфальный вход войск после Полтавской победы. У Пикарта развитой передний план (там и пленники, и пейзаж с реками, и русский Геркулес и тд). Само шествие – змейка на пустынном фоне (это вид от Кремля). У Зубова на переднем плане тоже пленники, экспликация тоже на тумбе, но аллегорий больше нет. Пленники представляют пороки врагов.

Полтавская баталия, Пикарт и Зубов. Зубов делал в основном левую доску, а Пикарт – правую. Зубов был мастером портрета. Видно, что русской культурой уже освоена тема баталии, хотя чувствуется и некоторая схема.

Врата Меншикова, Пикарт. Тоже посвящена Полтавскому триумфу. Гравируя, использовал архитектурный чертеж, а чтобы оживить показал шествие (взято из фламандской гравюры 17в). Шествие для того, чтобы показать проем между арками – важно, что от одной арки была видна вторая.

Вход персидского посольства в Москву, 1713г. Показано, и как триумф: каждую фигурку можно пересчитать – они серпантином. Есть сокращение к заднему фону (эффект перспективы), но преобладает ярусная композиция. Это формула шествия, воспроизведенная в гравюре. Внизу у всего есть цифры. В центре выделяется слон.

**Иван Зубов**, старший сын Федора Зубова (живописец Оружейки). После отъезда Пикарта (работал и в Московском печатном, и в Оружейке), он остался единственным гравером в Печатном дворе. Много иллюстрировал книг, в 1721г, когда был образован Синод, весь печатный двор на него и работал.

Синодальные врата в честь триумфа по поводу мира 1721г (Ништадского). Скульптура преобладала над живописными изображениями – важное отличие. В манере и пластике есть сильные традиции рубежа веков – теневой штрих (с современной точки зрения это более корректное изображение). Уже в эту эпоху начинают работать не только по собственным рисункам, но и по живописным образам.

Гравюра Петра и Екатерины 1, была преподнесена Петру, поэтому сохранилась. По оригиналам Натье. Изображения окружаются резными рамами – как в живописи, но это эмблематическое оформление, много аллегорий.

Конклюзия, 1724г по заказу Вишневского (ректор Славяно-греко-латинской академии). К этому времени это уже отмирающая ветвь гравюры. Эта посвящена коронации Екатерины 1. Уже в 18в люди понимают, что это крайне аллегорическая гравюра, куча символов. Внизу прославляющая надпись. Петр опирается на глобус (показывает, где Россия находится сейчас). Одновременно, показ глобуса в эмблеме означает большие претензии.

Вид Измайлово. Более старое понимание, планы показываются ярусами; лубочность. Тут и выезд Петра 2. То есть московская гравюра в основном традиционна.

**Алексей Зубов**, младший брат. Виньетта. Выходит в Ведомостях, Зубов уже очень известен и ценим (зарплата у него, как и у иностранца).

«Понеже Бог Творец всех». В основном текст, сделан типографским способом, потом там рисунок пером (подготовительный способ перед гравюрой). Движение пера уже подражает движению руки по эмали. Мельчайшие детали – все это надо было прорисовывать заранее.

Дом Гагарина в Москве, 1707г. Гравюра почти закончена, но нет надписи. Уже грамотная перспектива (плоская крыша, 2 ризалита, по краям две лестницы на встречу др др, на 1эт арочный проезд).

Шутовская свадьба (Екима Волкова) Очень длинное название. Лист был одним из тех, которые посылались Петру в Прутский поход (1711, р-тур). Есть зависимость от Шхонебека, но это зависимость ученика от учителя. Здесь так располагается пространство, что каждая фигура видна, на 1п танцы карликов.

Свадьба Петра 1 и Екатерины 1. Сделана по заказу Меншикова еще до того, как они поженились. Мужская половина, женская половина. Петр под номером 1, Екатерина под номером 2. Либо этот лист раздавался как подарок, либо его раздавали гостям, чтобы те знали, куда им садиться (все было подписано). Дело происходит в 1м Зимнем, там особенно прописано паникадило – его сделал сам Петр, чем очень гордился. Стол в центре, далее круг столов.

Вид Санкт-Петербурга, 1716г. Это настоящая панорама, на 8 досках, небо, передний план несколько затемнен- эффект глубины. Но перспектива специально не показывается, он скорее, наоборот пытается сделать все площе, чтобы показать лучше фасады. На переднем плане корабль с разных ракурсов (это один). Интересно, что гравюра дорисовывалась – на ПП соборе есть шпиль, а в то время его еще не было.

Эта большая гравюра сопровождалась 11ю маленькими досками (11 проспектов), это виды, которые не попали в большую перспективу (Летний, Зимний и еще много чего делал Зубов; Ораниенбаум, Каменный остров, дом Меншикова, Гостиный двор, Петергоф – Ростовцев). То есть вокруг крупной гравюры помещались 11 меньших.

После смерти Петра он продолжал работать недолго, выполнял портреты, потом уехал в Москву на частные заказы. В итоге, в 40х вместе со старшим братом делает Вид Соловецкого монастыря, это шаг назад.

Вид погребальной залы Петра 1, Ростовцев 1725г во 2м Зимнем. Это царство и крепость печали.

**В середине века**, центры, которые активно работали в Петровское время становятся не актуальны. Центр перемещается в Академию наук (там гравировальная палата). Помимо сугубо практических заказов выполняют и заказы двора. При Анне Иоанновне важное положение занимал Христиан Вортман (немецкий гравер). В 1727г прибыл в Петербург. Уже в его творчестве известные изменения в жанровой структуре гравюры. При Петре был портрет, но он занимал свою нишу наряду с другими жанрами, в середине века преобладают портрет и проспект (или перспектива). Вортман был портретистом в каком-то смысле. Гравюры делались с живописного оригинала, а не с натуры. Рисунок в величину будущей гравюры под присмотром автора полотна-оригинала (если тот жив, если нет, то был специальный контролер).

Портрет Анна Иоановны. Это тип Каравака, конкретно такой работы мы у него не знаем, но есть тип. Анна сидит на троне, рядом с ней регалии – это тип коронационного портрета. По сравнению с петровской эпохой, большую роль стал играть резец. У гравюры функция распространения апробированных изображений.

Коронационный альбом Анны Иоановны, под руководством Эльбера (голландец). Коронационные альбомы открывались портретом императора. Один лист – изображение иллюминации и фейерверка. В центре полотно, которое изображает Анну на троне (туда как бы ведут ступени). Трону предстоят ее высокопоставленные подданные, дальше аллегории добродетелей.

**Иван Соколов** (1715-1757г), в 56г стал мастером, но этот пост практически занимал с 40х и руководил другими палатами, где создавались различные разновидности гравюр. Он создает целую школу. Единственное назначение гравюры – выпускались образцы. Портрет Елизаветы Петровны, техника офорт, резец (резца много). Относительно небольшая, по образу Каравакка. Она регламентирована Сенатом и предложена для изображения императрицы. Здесь уже складывается тип портретной гравюры –обретает раму (подражает резной /каменной), это своего рода эмблематическое обрамление портрета.

Коронационный альбом Елизаветы Петровны (название очень длинное), под смотрением Татищева, под руководством Соколова делаются гравюры, большую роль играет Качалов (помощник и приемник Соколова). Гравюра максимально большая, есть ориентация на живописное полотно (остаются только маленькие белые поля). Фронтиспис с Елизаветой несколько парсунный – плоскостно, несколько точек зрения, тип Каравака, акцент на орнаментальное начало. На заставке изображение Москвы, где центральное место занимает Кремль (есть зависимость от композиции Москвы Пикарта), но здесь своеобразно – акцент идет на второй план. А еще почему то куча шпилей.

После смерти Соколова главой мастерской становится **Качалов**. Он был мастером проспектов. Тезис Александра Невского (конклюзии тоже часто назывались тезисами). Здесь как бы два рамы: земля и небо, на небе тоже есть своя земля и свое небо. Ниже перспектива Александро-Невской лавры. Наверху, на небе изображение Троицы (голубь, Христос и Саваоф), на этой же оси и Троицкий собор. По краям святая Екатерина и Петр. Проспект делал Махаев по проекту Швифтегера?? (собор еще строился, но уже изображался).

**Михаил Махаев** (1717-1770г). Был сыном священника, учился в морской академии, у пленного шведа научился словорезному мастерству (это отельная ветвь гравюры). Есть его азбука, которую он сам сочинил и сам вырезал (куча завитков). В 1742г становится подмастерьем ландкартного и словорезного дела, также по своему желанию занимался проспектами (учился у Валериани), научился снимать с камерой-обскурой, отделывал рисунок и только потом отдавал его граверам.

План столичного города Санкт Петербурга с изображением знатнейших проспектов (их 12), вышел альбом в 1753г. Работами руководил Соколов, гравировали Виноградов, Греков, Качалов и другие. Махаев снимал изображения. Сначала хотел сделать план, а вокруг него 13 гравюр с видами, но это оказалось неудобно – поэтому сшили в альбом (их распространили как подарок на коронацию). В плане есть черты аксонометрии – желание показать альбом. Вообще, такая техника: съемка, рисунок, гравюра. Съемочные рисунки не сохранились, видимо они были настолько техническими, что их просто выбрасывали. Для этого альбома не сохранились и рисунки, зато есть что то промежуточное – в частном собрании. Это как раз те самые виды-перспективы. Они отличаются от конечного варианта, сделаны коричневой тушью (теплее и холоднее – два оттенка). На перспективах мы видим уже готовый город, нет строительства или ремонта (что могло быть в н18в). Это идеальный портрет идеальной столицы, но какие то здания приближаются, какие то отдаляются.

Он же делал рисунок для гравюры Летнего дворца. Также снимал вид окрестностей Спб (Екатерининский дворец и Эрмитаж в Царском селе и тд).

Никольские триумфальные ворота и Арсенаа. Виды замкнутые, есть что то архаичное. Это были рисунки для придворного календаря. На коронацию Екатерины хотели сделать коронационный альбом, но не получилось. Можно сказать, что Махаев нашел точки обзора для Федора Алексеева.

Но был и другой вид гравюры – **лубок**. Это скорее художественный примитив, чем народное искусство. В 18в – это городской лубок, крестьянским он становится только в 19в. Технически лубок тормозит. Кот Казанский, сделан на 4х досках, обрезная гравюра, высокая, видим каждый штрих. Образ кота был актуален задолго до Петра, но в 18в ассоциировался именно с усатым императором Петром. Вырезали гравюры мужчины, а раскрашивали часто женщины и дети. Еще гравюра Как мыши кота хоронили, Фома да Ерема и Парамошка (это ярмарочный юмор, эти персоны соотносятся с ярморочным театром). Фарнос красный нос. Популярны были конники, здесь изображены гренадёры, особенно ценились богатыри (они были героями сказок). Был и галантный лубок (обращение с дамой гораздо более решительное, чем на живописных портретах), Блинщица (неприличный галантный лубок). Часто для лубков используются образы карликов и карлиц (этот еще и шутливый реестр о цветках и о мушках).

**17. Скульптура Петровского времени. Состав мастеров, сфера деятельности. Тематика произведений, проблема материала и стиля. Художественный импорт и россика. Творчество Б. –К. Растрелли и проблемы барочного натурализма.**

Петровское время закрепляет и придет более-менее систематическую форму тем изменениям, которые подспудно накапливались в русском искусстве. Меняется эстетическое отношение искусства к действительности (меняется и само представление о действительности: для средневекового сознания единственная достойная познавания реальность – небесная). Приобщение к европейскому опыту 3 путями: «пенсионеры», иностранцы, привозные иностранные вещи (но воспринимались вне их исторического происхождения и национальной почвы, отсюда неограниченное поле выбора). Другие национальные школы развивались в условиях, когда скульптуру (античную) можно было коллекционировать, у нас ее не было – когда Россия пришла к необходимости новой культуры, все уже было распределено. Скульптура развивалась в виде художественного импорта и в виде приглашения иностранных мастеров. Автохтонное – резьба иконостасов.

Иконостас Петропавловского собора, 1722-1727г. Позолоченный резной, выполнялся в Москве, первоначальный чертеж принадлежит Доменико Трезини, а изготовление выполнилось под руководством Зарудного (резчики Трофим Иванов и Иван Телега). Зарудный – глава канцелярии из угравств исправлений – он отвечал за всю иконопись, все церковные изображения, и за все изображения царской семьи. Чем-то он напоминает триумфальную арку. Когда самого Зарудного попросили нарисовать иконостас, он написал, что весь иконостас на бумагу не поместится и, что он будет плоским. То есть культуры эскиза еще не было. То есть, творили уже по новому, но опирались на старые традиции. Три арки соответствуют трем нефам (но центральная арка шире нефа). Состоит из 5ти ковчегов, каждый имеет свой фронтон и убран скульптурой (она вырастает из общего барочного декора). Скульптура не резаная, сделана намазным образом – из стука на каркасе, золотилась, только детали могли резаться по застывающему стуку (это большинство так). Программа была имперской, за представителями царской семьи стояли их покровители. По сторонам от царских врат Гавриил и Михаил. Верхняя часть выделяется. На верху в своеобразной мандорле показан Христос в сиянии, но с мотивом Троицы. Чуть пониже есть изображение Соломона и Давида – то есть ряд праотцов, ниже – Петр и Павел – своего рода апостольский ряд; на вратах по краям – архангелы (это соответствует деисусу). Все это – объемная скульптура, хотя она оформлена скорее, как горельеф. Верхняя часть трактована как балдахин, она вписывается в кольцо барабана. Царские врата – первый (самый ранний) в России пример развитых иллюзорных рельефов. Воспроизводится некоторая глубина (сейчас они сделаны из металла). Фигуры архангелов несмотря на решительные повороты, тоже соответствуют плоскости. На центральной оси, как бы в центре ротонды, обозначающей святую сень, помещено изображение Богородицы в сиянии перед апостолами. Проемы по сторонам тоже похожи на проемы триумфальных арок (бока – пилоны). Там есть иконы, сделаны они по новому – опираясь на западноевропейскую иконографию, но не забывается и свое.

Знамения в Дубровицах. Постройка где-то с 1690-1703г, потом украшалась скульптурой, предположительно Голицин (бывший учитель и соратник Петра) вызвал мастеров из Италии (Джованни Франческо Росси или тесинские мастера, земляки Трезни). 1эт на высоком фундаменте, тогда вокруг храма есть ходовая паперть, которая богато украшена резьбой, скульптурами, орнаментальным узором. Внизу, западный вход – Иоанн Златоуст и Григорий Богослов. С одной стороны, это круглая скульптура, с другой – есть некоторая угловатость. Предполагают, что сделана она была русскими мастерами, которые раньше были резчиками. Внутри скульптуры стуковые (=лепка). Композиция: с одной стороны, это барокко (активное движение, сильные ракурсы и позы, показывающие эмоциональное напряжение). Это эмоции и растекающееся движение останавливают горизонтальные членения (которые очень характерны для Руси). Четкая иерархия: паруса – евангелисты, выше праздники, выше страсти. Следующий ярус только над восточной стороной: амуры поддерживают щиты с латинскими надписями, над Распятием – Восстание из гроба (у нас Воскрешение – это сошествие во Ад). Еще есть относительно новая композиция – Коронование Богородицы новозаветной Троицы, на самом верху Саваоф, поддерживающийся тремя ангелами. Фигуры иногда кажутся низкорослыми и низковатыми, значит тут мастера, придерживающихся северных традиций, не итальянское барокко. Само по себе Распятие в итальянском духе, классический вариант барокко.

Летний сад: пример парковой скульптуры, хотя была и в ЦС, и в Стрельне. Венера (копия Афродиты Книдской, 1в Праксителя или ранее). Ну и много других. Это в основном, скульптура венецианских мастеров, которая покупалась комиссионерами и продавалась здесь (иногда по заказу покупали, иногда отчитывались по покупке, а иногда составляли каталоги), Рагузинский, Беклемишев, Куракин покупали по заказу Петра. Комплексы преимущественно барочные (времена года, времена дня и тд – Бонаццо, цикличное движение, мотив коловратности). Перед каждой скульптурой табличка (поясняла значение, видят девушку, и не понятно, толи она устала, то ли голова болит, а на самом деле, это аллегория ночи). *Квелинус, Нимфа*, фламандский скульптор из Дании – его произведение одно из немногих не итальянских (его скульптуры ближе к рококо, они вытянутые и более изящные и подвижные). *Братья Гропелли* (позднее академичное барокко)*, Истина*. *Баратто, Навигация* (скорее всего он создал, морская тема), *Милосердие*. *Мир и победа* или *Ништадский мир*, 1722-1723г, *Баратто* – это центральная группа. Если по большей части скульптура покупалась готовой, то эта специально заказывалась. Кто то считает, что скульптор для быстроты приспособил уже готовые формы к этой скульптуре. Мир опустила факел войны, но также поджигает вражеское оружие, попираемое вместе с Победой, включая шкуру льва. В другой руке у Мира рог изобилия – обязательный атрибут.

Летний домик Петра. Почти все рельефы сделаны по модели Шлютера, дессю де порт по рисункам Матернови. Над дверью: Минерва, за ней постамент, два амурчика с большим трудом воздвигают императорскую корону, все на фоне арматуры. Остальные рельефы на морскую тематику. Рельефы были покрашены под терракоту, но это стук – намазной способ. *Зевс и Фетида*: Фитида приходит к Зевсу, чтобы попросить за своего сына Ахилла (морское здесь то, что Фетида – нереида). Персей и Горгона (здесь морское то, что Горгона жила на острове).

Петровские ворота Петропавловской крепости, 1717-1718г. Рельефы были перенесены из ранних ворот. В нишах внизу Благоразумие и Стойкость, внизу по краям – Марс и Нептун; повыше Вера и Надежда, а совсем на веру ангелы. Низвержение Симона Волхва апостолом Петром (Поснер, немец, торжество христианства, подразумевается Петр). Петр в «люнте» на верху, в одежде римского воина, в квадратном поле его низвергают, там же люди тыкают в него пальцами. Симон вознесся благодаря злым чарам.

Дубовые панели в кабинете Петра. Он похож на тот, которой открыли в Ренессанс во дворце «Нерона». Был очень мощный культурный слой, археологи подумали, что это грот, поэтому такие орнаменты стали называться гротескными (в переплетения вмешиваются маски, животные и амуры). Есть и «натюрморты»: военный и многие другие виды.

**Барокко**: **Бартоломео Карло Растрелли**, 1675-1744г (Флоренция – Санкт-Петербург), работал во Флоренции, Риме и Франции. Продолжатель линии Бернини. Он впервые в России сделал маски: на основе маски Петра сделал восковой бюст и зародил новую традицию восковых фигур. Он сделал и крупную скульптуру восковую, теперь скульптура превращается в меморию (одежда и волосы Петра). Как архитектора его быстро вытеснил Леблон. Драматизация отношений духовного и физического в человеческом облике связана с пафосом барокко (но это не прямая зависимость, а на уровне совпадения). «Парадоксальность встречи с духом барокко чрезвычайно ярко выражена в феномене творчества Бартоломео Карло Растрелли (как в его концептуально значимости, так и в его одинокости)». В Петровское время исключительно декоративно-оформительская пластика на ее фоне Растрелли создал совершенные образцы круглой скульптуры. Восковая персона (Кунсткамера), бюст и конный монумент Петра, Анна с арапчонком – персоны не столько как люди, но как олицетворение природных стихий. Везде впечатано ощущение тяжести.

Портрет Меншикова, 1716-1717г. Этот портрет был вывезен во Францию, только недавно вернулся. Типично барочный бюст, развивающиеся складки.

Портрет Петра, бронза, 1723-1729г. Тяжелые драпировки на латах, словно взбудоражены ветром, образуют силуэт (есть представление о грозной пейзажной картине, где в центре Петр-полководец). Но в лицее «смотрит тучей», это соответствует отзывам современников.

Портрет неизвестного, ГТГ, 1732г. Вот это шедевр. Человек весомого общества, с решительным характером. Изображаются крупные черты личности. Здесь прекрасная работа: отливка, чеканка, шлифовка. В конце все покрывают патиной, иначе ничего не будет видно, все будет блестеть.

Анна Иоановна с арапчонком, 1741г. В 1731г он начал, но отделка заняла много времени. Постамент замкнут со всех сторон, это как бы высшая ступенька пьедестала. Она и стоит как кумир, и величаво движется вперед. Большие массы контрастируют с мельчайшей отделкой. Есть два рога изобилия: из одного высыпаются цветы и плоды, из другого деньги и награды. Вот у Анны как бы награды и деньги по платью разбросаны – символ богатства страны.

В 18в поднимается престиж скульптуры, в 17в скульптуры было мало и она была очень странной.

Конный монумент Петра. Восходит к римскому Марка Аврелия, всадник одет по-римски, с триумфальным венком, конь попирает зависть, вокруг 6 добродетелей. Плюс фигур Невы и поддерживаемой Купидоном земли. 1800г – Павел ставит ее рядом со своим замком.

**18. Скульптура в Академии художеств. Класс Н. Жилле, его ученики. Э. М. Фальконе в России и во Франции. Его произведения.**

В 18в открывается Академия, начинается развитие скульптуры. В начале воспринимается как что то равноценное идолам, а в конце века уже целый ряд выдающихся мастеров. Со 2п 18в становится полноценной по разнообразию техник и материалов (особенно волновал образ Петра). Глава скульптурного класса– Николя Жилле, 1709-1791г. Учился в Парижской академии живописи и скульптуры у Адама, награждался медалями, в 1740х-н1750х был в Риме, участвовал в Салонах. Прибыл по приглашению Шувалова, 20л в Академии работал. Его ученики – Шубин, Гордеев, Мартос, Федор Щедрин, Козловский и почти все главные скульпторы, которые учились в Академии с 1758-1778г. Мастера опирались на ренессансное наследие (Микеланджело) и античность, стали ездить в пенсионерские поездки в Париж, а не только в Рим.

Тематика разнообразна: древнерусские сюжеты, сцены из Ветхого завета, мифологические и аллегорические композиции (в 18в все это относится к историческому жанру). В скульптуре появляется жанровая структура, развивается станковое и монументально-декоративное искусство, создаются монументы (памятник Петру Фальконе).

Парис с яблоком – за нее получил звание академика (1757г, Лувр). Чувствуется рококо и в рамках этой эпохи – отношение к античности. Делал портреты, скульптурные группы, декоративные вещи (Дети, играющие с цветами, садовая группа). Это мастер на пристойном европейском уровне. В 1758г он приехал в Питер. Шувалов был уверен в нем, и не ошибся в уровне мастерства. Оказался очень талантливым педагогом, вел активную организационную работу (ввел натурный класс). Когда уехал в Париж, опекал там русских пенсионеров.

Портрет Павла Петровича, 1765г, ГРМ. Придворная элегантность произведения, но бронза – видна связь с ювелирным искусством. Атмосфера театра рококо.

Бюст Шувалова, н1760х. Есть барочная репрезентация (складки плаща – обрамление изображенного; вскинутая голова, резкий поворот). Но все в сдержанном варианте – это рокайльный мастер. Его не всегда ценили как портретиста, например, с русским скульптором Павловым (ничего не сохранилось) он проиграл этот спор. Но оправдывался тем, что модель была неудачная. Это единственная сохранившаяся вещь, которую он сделал в России.

Портрет Петра. Это реакция на Фальконе или на Растрелли (скорее, свободная копия с учетом использованного материала – мрамора).

**Этьен Морис Фальконе**, 1716-1791г. Французский скульптор, воплотил эмоционально-лирическую линию европейского классицизма 18в. Учился у дяди-мраморщика, потом у Лемуана (скульптор-портретист), в парижскую академию принят за группу Милон Кротонский (прототип – скульптура Пюже, у Ф Милон лежит на земле, как и у П велика роль диагонали), а в 1754г за исполнение этой группы в мраморе получил звание академика. Сохранил свойственную пластике барокко динамику и театральность, но есть и классицистическая ясность форм. В 1753-1766г принимает участие в украшении капелл Распятия и святой девы церкви Роха, Париж – 8 скульптурный групп (манера барочных алтарей 17в), сохранилась только Моление о чаше, остальные погибли во Французскую революцию. Скульптурная группа была установлена на постаменте в виде груды необработанных камней (контраст естественной фактуры и отполированных фигур) – декоративный барочный эффект, впоследствии этот прием будет использоваться в памятнике Петру.

**В 1750-60е,** исполнял работы по заказу мадам Помпадур, старался следовать господствовавшей моде на рококо. «Музыка», «Амур», «Купальщица» (несколько вариантов, в бронзе лучший) - изысканная рокайльная грация, естественность, изящество, нет жеманства, аллегорические образы по земному конкретны. Особая известность у Грозящего амура - рококо «открывает» ребенка, удобная стилистика, чтобы показать красоту тела (эту же скульптуру делали и из других материалов – бисквит с Психеей). В 1757г он директор Севрской фарфоровой мануфактуры (под покровительством Помпадур), там делает много статуэток из бисквита с изображениями аллегорий и мифологических персонажей (сразу вошли в моду). Преклонялся перед античностью, но не воспринимал его как безжизненный канон. Зима, считается подлинным шедевром. Сидящая девушка, прикрывает плавно спадающие складки одеяний (как снежный покров), цветы у ног, тихая мечтательная грусть. Иллюзия зимы – знаки зодиака по сторонам постамента и чаща у ног, расколовшаяся от замерзшей воды.

Медный всадник. Всю жизнь хотел создать монументальное произведение, воплотил как раз в России. Дидро посоветовал его Екатерине, она поручила ему создание конного памятника Петру. Эскиз из воска еще в Париже (те заранее показали публике), как только приехал в Россию, начал работать над гипсовой моделью в величину. Дидро предложил программу с кучей аллегорических фигур, раскрывающих дар Петра быть разнообразным; Ф – «монумент мой будет прост» (видел в нем созидателя, благодетеля и законодателя). Голову моделировала ученица Мари Анн Колло (замужем за сыном Ф), но потом внес свои коррективы (надо было соединить мысль и силу). В статуе единство движения и покоя, гордая осанка, повелительный жест. Нет скипетра, не полководец, но змея – аллегория на Георгия Победоносца. Цельный камень в виде волны, на пьедестале надпись «Петру первому Екатерина Вторая». Полировку делал пушечник, после этого отделку бронзы завершал сам Фальконе в 1775г. Из России он уехал до установки монумента (открытие в 1782 году), уехал в Голландию, потом во Францию, памятник открывали под руководством Гордеева. В последние годы жизни разбил паралич и он не смог работать. Место – «новый форум», между Сенатом и Исаакием – уже тема Петра, памятник по оси единственного моста.

**19. Ф.И. Шубин. Судьба и эволюция творчества. Портретная концепция Шубина и ее эволюция в связи со стилевыми тенденциями времени. Проблема материала у Шубина.**

Федот Иванович Шубин, 1740-1805г, представляет портретный жанр, но он не один (француз Рошет, Прокофьев и др). Сын черносошного крестьянина (Архангельская область), родился близ Калмагор. Занимался косторезным промыслом, благодаря этому оказался в СПб в 1759г (скорее всего, для реализации изделий). Учитель, видимо, отец, но первых произведений не знаем. Возможно, Ломоносов помог в его судьбе. Учился у Жилле (а у того класс в Академии художеств). В 1766г медаль – рельеф Убиение Аскольда и Дира, потом поехал в Париж к Пегалю (тяготел к правде в передаче натуры). Был в Англии, брал уроки у Ноликанса (Демидовы спонсировали). От парижского периода ничего не осталось. Когда Шубин приехал в Рим (1770-1772г), сделал несколько произведений. В его творчестве эволюция: ранний классицизм с чертами рококо – потом почти пред романтические. Те эволюция в портретной концепции – от многозначной, не всегда определенной и немного не ясной (построена на нюансах и оттенках) к острой и однозначной. **Материалы**: сначала встречается даже сочетание разных материалов (поиск); потом обращается в основном к мрамору (твердый, натуроподобный, зато возвышенно-отстраненный оттенок). Мрамор - тончайшая проработка деталей, множество фактур, это финальная стадия скульптурного портретирования, до этого модель, «эскиз», в мягком материале. В позднем творчестве Шубин выбирает в основном гипс или бронзу – мягкие материалы, лучше чувствуется авторская рука (предромантизм), + у образа б*о*льшая определенность, энергичность и однозначность. Он работал в нескольких материалах, но его терракот мы не знаем. Не было замечено маленьких моделей, может их и не было. Но была модель в полную величину из мягких материалов (терракота, воск), потом гипс (чтобы хранился некоторое время), потом уже мрамор или бронза. Творчество Шубино важно, в России скульптура считалась «кумиром», ее опасались → ни о какой школе не могло быть и речи. Шубин не только заложил основы, но и прошел стадии развития европейской скульптуры и «догнал» ее, достиг ее уровня.

Бюст Екатерины 2. Очевидно было несколько, 1771, когда он был в Риме, он ей понравился, он его повторил, когда приехал в России. Она в лавровом венке, улыбается.

Рельефный портрет Шувалова, ГТГ. Тоже делает в Риме. Ощущается воздействие античного искусства – процесс антикизации пошел, подражание камеи. Но первоначально он был трехцветным – черный бархатный фон, терракотовый венок, белый профиль, до нас дошел только профиль.

Бюст Голицина, 1771г. Здесь формируется законченный тип бюста. Тоже антикизированный, к такому типу Шубин обращается и в раннем периоде, и в позднем. Это натура, но смотрим на нее глазами античности. Прямых отсылок к античности нет, кроме фибулы. Маленький парик и тема обнаженного тела.

Портрет Демидова и его жены, 1772г. Она 3я, купеческая дочь, ей 23, ему 40+, но разница в возрасте не заметна. Ощущается то, что они приводятся к знаменателю идеального человека. Это идеальный тип бюста – характер среза, трактовка одежды, размер и материал.

Портрет Голицына, 1773г, ГРМ (гипс), ГТГ (мрамор и бронза). Дипломат, посол во Франции, почетный любитель академии художеств и тд. Это образ просвещенного вельможи, скепсис человека, который знает мир, умение заинтересовать собой. Разворот в пространстве, приглашение к диалогу, но это ненавящево. Поза – спиральный завиток (разнонаправленные движения: глаза, голова, плащ), складки, принуждает все к обходу, но он не может быть полным (стояли возле стены). Максимальное стремление передать с помощью нюансов максимальное сходство с природой (натурой) – каждый поворот свой нюанс – чуть в сторону и меняется даже выражение лица. Это культура рококо, но чувствуется и большой стиль – классицизм, есть идеи, связанные с просвещением.

Портрет Паниной, сер1770х. Посмертный, может по живописным оригиналам, но не ощущается. Есть элемент создания своего рода кумира, к стати, скульптурный бюст в то время как раз называли кумиром (вообще портрет, а бюст в особенности). Это тема преодоления прежних запретов, когда скульптура ассоциировалась с языческими болванами. Здесь же есть домашняя обстановка, это свой человек. Есть близость к рокотовским портретам (камерность), снижается дистанция, прическа (высокая, украшенная) характерна для 1770х.

Портрет неизвестного. Может автопортрет, но иконографически не очень похож на него. Высокий срез (оплечный) – больше приближения к человеку, максимально тесный контакт. Здесь есть преодоление косности материала. Есть такое символическое одухотворение мрамора («И под его рукой мрамор дышит»). Когда мрамор очищен (за ним сложно следить), есть ощущение полихромии: лицо одного цвета, волосы другого. Это за счет обработки, где то полировка, где то шероховатость. Мрамор имеет цвет, гипс не имеет.

Шубин создает целые портретные галереи фамилий. Например, делает изображение братьев Орловых для Чесменской галереи Мраморного дворца: Иван, Григорий, Алексей, Федор, Владимир. Есть индивидуальная характеристика, но она вписывается в идеалы времени. Фамильное единство– носы, погрудные, в плаще, S-образный изгиб.

У Чернышевых другие качества. Захар Григорьевич Чернышев, 1774г, ГТГ. Герой 7л войны, здесь он генерал-фельдмаршал. Горделивая голова, нет плаща; лицо героя вырублено самым грубым инструментом с крупными плоскостями (лицо солдата, ставшего генералом, обветренное в боях). Иван Чернышев в плаще, с легкой улыбкой, но лицо тоже из сложенных крупных форм. Петр, младший, расположен фронтально как на парсуне, зато разворачивается цепь ордеров, кираса. То есть разворачивается цепь воинов.

Бюст Петра Румянцева-Задунайского. Почти поясной –больше барочных воспоминаний, голова выше (есть более ранний вариант в Минске, там голова увенчана мрамором). Характеристика определеннее и однозначнее, сильнее выражено несколько черт, чем нюансы. Парадность, он в славе, не нужен собеседник, похож на памятник.

Портрет Ивана Барышникова, к1770х. Он разбогател на откупах, в зону дворянства вошел также. Сзади написано, что он Тайный советник, надпись старая, но он им не был – толи амбиции, толи это ожидалось, толи семья хотела. Тоже обобщенные крупные формы. Нюансы есть, но в них надо вглядываться.

Родословие державы Российской для Чесменского дворца от Рюрика до Елизаветы Петровны – история в портретах, 1774-1775г (58 овалов, повторяются в Петровском путевом и Московском Сенате). Он изображается к титулярнику, там разные изображения. В плане пластики, он ориентируется на энталии Дорша из зеленой яшмы по желанию Петра 1 (непосредственный заказ – Яков Брюс). Екатерина оживила эти портреты в своем романе между портретами.

Также делает рельефы для Мраморного дворца. Освобождение пленных турок Алексеем Орловым – великодушие, здесь и намек на великодушие Сципиона Африканского.

Екатерина 2 Законодательница, 1789г, ГРМ. По заказу Потемника в зимнем саду Таврического в храме-беседке. В 1794г за нее он получает звание профессора. Он опирается на Левицкого и по теме, и по форме. Интересно, что скипетр в левой руке, обычно он в правой руке, им правят. Здесь же правой она указывает на законы – право править дает закон, а не скипетр. Но при этом она при мантии (у Левицкого этого нет). Прямая связь: если править по закону, то будет процветание в России, поэтому тут рог изобилия (здесь деньги и ордена, и не фрукты). Но Екатерине не понравилось, может тк он показал, что главное законы, а не легитимность (основы правления).

Самая сильная его сторона – скульптурные бюсты. Если сравнивать бюсты 70х с бюстами 90х, то концепция изменилась. То, что у Румянцева намечалось, теперь отточилось. Человек во вдохновенной ситуации, все у него взволнованно. Это эпоха сбрасывания орденов – главное человек, и именно он значим для государства. Портрет Иоганна Батиста Лана (живописец), сначала считали, что это секретарь Екатерины. Иоганна Швабса, 1792г. Скульптор, высокий срез (почти только голова), растрепанные волосы, поворот головы – это воспоминания о рококо. Безбородко. Важная фигура, один из самых значительных вельможей. Это соединение римской тоги и нижней рубахи – домашняя античность, но органичная. Светскость и камерность.

Также делал и посмертные портреты – ретроспективные. Заказ Петра Шереметьева, его родители. Борис Шереметьев, 1783г. Петр Борисович был очень довольно, даже заплатил больше. Это сложно, видно, что длинный парик, есть что то барочное, но на Растрелли не похоже, есть что то академическое (это сложно для нас). Есть состояние почитания, как к памятнику, создается большая социальная дистанция. Нет контакта. Анна Шереметьева. Даже ее улыбка не растапливает ситуацию, кажется странной, как улыбки на надгробиях (отстраненный образ). Все делалось по живописным произведениям, но их толи мало дошло, толи не сохранились. Все в той стилистики, которая господствовала во время Шубина, в отличие от Аргунова он не стилизует, хотя прическа и одежда старые.

Бюст Ломоносова. Создавался для галереи антиков Екатерины (Камероновы галереи), нужно придать образ античного оратора (как Цицерон). Изображение: портрет, где Ломоносов сидит за столом – перерабатывает на бюст, поэтому и голова вверх, активное движение. Человек показан в мемориальной зоне, поэтому и смотрит ввысь, в вечность. Нет парика, что присоединяет его к ряду просветителей 18в, которые так и изображались (Вальтер, Дидро и др). В Президиуме Академии наук есть мраморный вариант, какая то специалистка из ГРМ сказала, что это не Шубин, а копия, но Карев считает, что это не важно.

К к18в появляется тенденция к натуральности. Портрет Ивана Бецкого, н790х, гипс. В гипсе все приближается к слепку с человека, а не с модели. Натуральное начало сопоставимо с римскими изображениями эпохи поздней республики. Передаются мельчайшие черты. В мраморном бюсте его же многих черт гипса нет, там сенатор, значимый человек, но однако без орденов, хитрый и коварный.

Портрет Павла, 1800г. Есть и мрамор, и бронза. Мрамор в ГРМ, большой камерный портрет. Изобилие деталей, сопоставленное с энергичным поворотом головы, это не классический, а барочный оттенок. Павел желает походить на изображение Петра Растрелли. Это изображение императора, некоторая византийская традиция. Есть контраст между желанием продемонстрировать неповторимость натуры и право на индивидуальное само изъявление. В бронзе все понятнее, там все застывает как памятник. Ювелирное начало очень уместно. Эта бронза не возносит Павла, а делает его своим, несмотря на все императорское –парадокс пред романтической эпохи. Метод создания и художественный результат тесно связаны. Мантия, звезда, мех, цепь –все отдельные пласты, потом уже прикреплялись. Крест висит на цепочке (были и решительные зрители, некоторые накладки пропали). Для скульптуры очень важно моторное сопереживание (Виппер), это было в 18в, а в 19в теряется.

**20. М.И. Козловский. Вопросы стиля и типологии, проблемы материала. Иконологические проблемы с ним связанные. Античная тема у Козловского (Источники и интерпретация).**

В 18в открывается Академия, начинается развитие скульптуры, в начале века она почти под запретом, в конце целый ряд выдающихся скульпторов. **Козловский**, 1753-1802г. Сын военного музыканта (демократическая среда), учится у Жиле. Большое значение для обучения в Академии имел рисунок, Козловский любил Лосенко. Обязательно дается фон, но даже на ранних работах много пластики, кажется, что это эскиз к рельефному изображению. Золотую медаль получил за выполнение программы Изяслав Мстиславович на поле брани – выпускная работа, в основе рисунок, перенесенный на рельеф. Виден барочный привкус. В 1774-1779г был в Риме, ориентируется на античное наследие под воздействием идей Винкельмана. Это и Рафаэль в качестве образца, и Пуссен (?), в сферу его пристрастий входит и Микеланджело (любопытно – ценил эмоцию, а у М она есть). Потом во Францию, становится признанным мастером за границей, в 1780 возвращаемся в Россию. 1787г – 1790г Париж, наставник – Давид. Есть нечто революционное.

**Исторические композиции:** Российская баня 60х-70х. По пластическим мотивам – это историческая композиция, есть атрибуты русской бани, но совершенно не кажется, что это баня. Для скульптура баня хороша большим количеством обнаженных тел. Побыв в Риме он усиливает это начало под воздействием росписей Микеланджело Сикстинской капеллы (Русская баня 80х уже героическая сцена, объединение в группы по закона м композиции).

Вернувшись в Россию обращается к рельефам в первую очередь. Эскиз Прощание Ремула (?) с гражданами Рима. Уже все есть: видно, как будет решаться фон (принцип живописного рельефа), есть композиция (учили и исторические живописцы, и скульпторы). При переходе в рельеф уменьшает количество фигур и увеличивает их. Сюжет: война с Карфагеном, Ремул/Ребул пленен, его освободили, чтобы он уговорил римлян сдаться, но на самом деле он всех уговаривал бороться. Но он обещал вернуться, поэтому вернулся, прощается с гражданами Рима, все понимают, что он возвращается на казнь. Поликрат: под воздействием французской революции, экспрессивно-патетическая линия (еще идеалистическая), показано страдание. Тиран в резком развороте, разработана мимика.

**Аполлоническая линия**: идеализированное изображение обнаженной фигуры. Пастушок с зайцем, 1789г. В разных материалах, ему интересна такая античность. Кто то говорит, что здесь изображен Аполлон, тогда это мотив Аполлона-охотника (венок на голове). Интересуется красотой тела молодого мужчины, подростка. Это интересно, так как в России не было практики обнаженной натуры, ее ставили только в особенных мастерских, а наши пенсионеры видели это во Франции. Это тема Праксителя. В мраморном варианте на пне есть ящерица – сразу тема Сарукоон Праксителя.

Сидящий пастушок, 1800г, Павловск. Он смотри вниз, задумался, нет атрибутов пастушеской жизни, но у скалы рядом есть цветок-нарцисс. Тогда сказали, что это Нарцисс, который смотрит на себя – зачарованность чем то, что внизу, из за этого скованность. Нарцисс, 1801г. Пьет воду, есть и мрамор, и терракота. Гименей, 1796г, мрамор ГРМ. Скорее всего, это один и тот ж натурщик образ Нарцисса, Аполлона, пастушков и Гименея. В честь помолвки царя будущего (?). Есть соотношение натуры и культуры (прежде всего, античной). Сочетание натурального и антикизированного, важны дозы каждой часть, тут все уравновешено. Спящий амур, 1792г, Павловск. Атрибуты Геркулеса, это соединение силы и любви. Еще это и тема Демеона (?), спящего красавца. Но в данном случае – засыпающая любовь (юноша в переходном состоянии). Это реакция на Душадона (или Гушадона), который из палицы делает лук, из силы мы переходим к любви. Влияние французов. Этюд натурщика, гипс. Это пластически законченная вещь, может быть фрагментом какой то композиции, но она служила пособием для учеников (это явно). Есть мотив кто то сидит, дремлет, вытянул одну ногу. Может, это поиски какого то античного прототипа, может это уже бдения Александра Македонского. Потом появляются разные варианты. Одна терракота, например, держит меч.

**Героическая линия:** Бдения Александра Македонского, н1790х, ГРМ. В руке медный шар – как только засыпает, шар падает, он просыпается, поднимает и все по кругу. В эту смысловую окружность вписывается и положение рук. Но рука, прислоненная ко лбу с преломленной кистью – это характерно для надгробий (смерть есть сон). Жизнь-бой, он не держит в руках оружия, но он готов. Есть тема воспитания: на щите показано, как воспитывается Ахилл. Свиток – это Илиада Гомера, есть рядом и колчан со стрелами – его будущее это война. Важна диагональ, но она спокойная, ориентация на греческую пластику. Аякс, защищающий тело Патрокла, терракота. Небольшая, но кажется довольно монументальной. Есть прямая ссылка на Микеланджело (мощные фигуры, да и часть работы Микеланджело почти такая же). Контраст: мощное тело героя в атлетическом шаге противопоставляется человеку уснувшему в аллегорическом смысле.

**Аллегорическая**: Екатерина Законодательница, рисунок, к1780х, ГРМ. Есть ссылка на закон, уже известны образцы (Левицкий, Шубин). Фигура должна быть нарисована по всем законам, соответственно обнаженной. Он нарисовал ее обнаженной, а потом одел в одежды. Екатерина Законодательницы, скульптура. Пошел другим путем, но в определенном ракурсе она похожа на Афину Палладу (и Минерву), то есть попал в струю самой высокой классики. В анфас больше римского начала. Екатерина в образе Фемиды с богинями войны и мира, рисунок. Видно, что это эскиз скульптора, рисуется даже постамент скульптуры. Но кто то из них (он или заказчица) решил, что это слишком разговорчивая фигура, слишком много того, что отвлекает от Екатерины. Екатерина в образе Фемиды, скульптура. Образы войны и мира решены атрибутами, облокачивается на весы, держит их очень непривычно. Интересно, что глаза у нее не завязаны, тогда сходятся два образа – Фемиды и Астреи. Она указывает на меч у ног, попирает его, предпочитает мир. Астрея придет в мир, когда у нас наступит Золотой век, то есть пришла Екатерина, начался золотой век.

**Монументальная**: Геркулес на коне, 1799г. Не что иное, как изображение перехода Суворова через Альпы. Проект Геракла (памятник Суворову), 1799-1801г. Уже мужчина, огромной дубиной давит Гидру. Этот мотив характерен для Петровского время, заказчик Павел (постоянно ссылается на Петра). Потом все меняется. Монумент становится круглым, изображается Марс, закованный в рыцарские одежды. Ставится на Марсовом поле напротив обелиска Румянцева победа (изначально хотели чуть поглубже). То есть закладывается пантеон наших героев. Круглый постамент – ротонда, то есть опять же образ пантеона. Этот памятник хотели открыть при жизни Суворова, как это в Риме, но чуть не успели. Это образ Марса, но с чертами Суворова (не портретный, а обобщенный). Латы – это мотив рыцаря, а не средневековые латы. Нечто подобное Павел хотел ввести в армии, но не успел. На щите двуглавый орел – это атрибут аллегории России, то есть это Марс, Суворов и Россия. Он рыцарь, а его сюзерен – Павел 1, на латах, на груди буква П. Защищает короны, которые лежат на треноге-жертвеннике, там три грани и изображения Веры, Надежды и Любви. Короны: папская тиара, корона священной римской империи и сицилийская – то есть Россия защищает Европу от узурпатора. Вера – крест, Надежда – якорь, Любовь – сердце (но здесь милосердие, с детьми вроде). Первый памятник не императору, а военачальнику.

Яков Долгорукий, 1797г. Это реальный исторический персонаж. Есть традиция (от родственников Козловского) называть скульптуру Долгорукий, разрывающий царски указ. Но исследователи сомневаются: он не может разорвать указ одной рукой, этот жест в символике театральных жестов – Я взял, Это мое. В правой руке у него факел, он правдоносец, а не просто факелоносец. Змея и маска – коварство и низость. Опирается он на весы (так принято их изображать). У Долгоруких есть семейная легенда, что Яков противостоял Петру, хотя там все тоньше. Петр не пришел на заседание, хотели решить вопрос без него, а Долгорукий настоял, чтобы Петра дождались. Это опять же, ссылка на античность (одежды 18в, но плащ развивается как античная тога).

**Реставрация:** Козловский участвовал в важной акции. Была создана комиссия по реставрации петергофских фонтанов. Скульптура петровского времени, она свинцовая (мягкая, нельзя делать слепки). Они подумали и решили, что не хуже мастеров и Растрелли, и что могут и сами сделать все с начала. Козловскому был поручен Самсон – самое главное.

Козловский чувствителен к стилистике, почувствовал петровское барокко. Есть только один нюанс – это Самсон, а у него сила в волосах, а здесь волос нет, то есть используется и иконография Геракла. В Петровское время эти образы соединяются, Петра называют и античным Геркулесом, чувствуется влияние Микеланджело.

Надгробие Милессина (?). Есть изображение, плакальщица-добродетель, курится фимиам в его честь, есть и военный гений, который гасит факел жизни. Иконографически близко изображают гения художеств (огонь из головы вместо шлема).

**21. Скульптура Прокофьева, Щедрина, Мартоса, Гордеева.**

Упрощение архитектурной разделки, повышение роли пространственных пауз – предполагается к заполнению скульптурой. Гладь стен – хороший фон для пластических композиций и максимум свободы для пространственной компоновки объемов. После Бартоломео Карло Растрелли во 2/3 18в в русской скульптуре не появлялось ни одного заметного имени, скульптура того времени – главным образом лепная или резная орнаментика в стиле рококо. Условие и стимул развития скульптуры – Академия и установление «классического вкуса» (предполагал ориентацию на римскую и греческую классику). Пенсионеры ездят в Италию и во Францию. В Академии скульптурным классом руководил Николя Жилле, который и воспитал всех указанных скульпторов (изящный мастер рококо). Феномены: внезапность появления высокоталантливых скульпторов, высокий уровень пластической культуры в условиях отсутствия собственной скульптурной традиции, расцвет надгробия (хотя православная страна и все это не поощрялось). Художественная высота обусловлена именно отсутствием художественной традиции – прямой диалог с классикой. Это уже 2/3 поколение скульпторов.

**Иван Прокофьевич Прокофьев**, 1758-1828г, 1771-76 учился у Жилле, в 1776г его перевели в класс исторической скульптуры, где преподавал Гордеев, в 1779г закончил Академию, пенсионеров в Париж (1779-1784, учился у Жюльена). По дороге в Россию останавливался в Берлине и Штеттине, работая в Прусской академии, выполнил несколько частных заказов на портреты, хороший рисовальщик, увлекался живописью. Много гос заказов.

Рельеф, 1778г. Получает большую золотую медаль, участвовал в создании и Замораев, это проклятие Хама, но у Прокофьева больше экспрессии. Потом уезжает в Европу, как Козловский и другие осваивает терракоту.

Статуэтка, 1782г. Подарена графини Северной, образ Минервы= Екатерина 2. Щит, орел на шлеме – воплощение России, она же и покровительница искусств воительница и покровительница искусств редкое объединение. Пластика освоена, движения убедительны, призыв к круговому осмотру.

Актеон, преследуемый собаками. Может изобразить и фигуру в движении, характерная для барокко убегающая фигура, гонимая собаками. Тот же импульс, что и у Бернини (Аполлон и Дафна). За эту скульптуру звание академика. Вибрирующая, трепетная форма, ресурсы античные (для такого изображения тела нужно знать древнюю статую). Бронзовая статуя, сильное и легкое движение.

Морфей. Создан в Париже, чувствуется присутствие натурщика, расслабленная фигура сильного человека, не то, что у Козловского. Одновременно с Актеоном, но другое впечатление: нет игры воображения или идеализации, нет попытки воплотить мифологический образ бога сна. Это просто юноша, заснувший в естественной позе.

Портреты: сделал в Германии – бюст Лабзина, 1800г и его супруги, 1802г – терракота, но с виду не скажешь (тонированы золотом, восприятие близко к бронзе). Нет детализации (хотя это любят немцы), скорее обобщение. Сделал около 50 портретов, в том числе Екатерина из ГТГ.

Рельефы: Аполлоническая тема. Больше всего работал как мастер рельефа, создал в этой области свой индивидуальный стиль/манеру. Он лучше всех воспринял особенности античного рельефа: воздерживается от пейзажно-пространственных мотивов в фонах, придерживается единства в высоте, в многофигурных композициях прибегает к изокефалии. Разработка драпировок, тонкое понимание их взаимоотношения с телом.

Зарисовка: Отец Милиагра не принес жертву Диане, за это она заслала кабана. Собран отряд охотников, наряду с охотниками участвовала Диана, которая ранила кабана, Милиагр убил (принести его голову должен был тот, кто убил).

Моисей, 1782г. Суровая сила, гнев и скорбное лицо, повелительный жест, монументальная обобщенность форм. небольшая работа, но заложена монументальная форма, терракота.

Геркулес. Тоже терракота, но гладкое отполированное тело Геркулеса в контрасте с грубой необработанной мантией.

Борцы, 1818г, ГРМ. Важно ощущение боли, опять барочный прием, но это естественно, тк наступают романтические времена.

Вещи не столь эскизные, сколь связанные с парковой скульптурой – Триумф Нептуна, Нептун и Амфитрита (долго приписывали итальянскому скульптору). Волхов и Нева (предполагали, что это эскиз для Петергофской скульптуры): Волхов для Прокофьева (ему удаются мужские фигуры), а Щедрину Неву (у него лучше женские). Также участвовал в скульптурном убранстве Казанского, вместе с Мартосом рельефы Исцеление израильского народа от змеев и История Моисея. Еще у него барельефы в Академии художеств, Павловске, Публичной библиотеке, кариатиды в церкви Гатчины. Триумф Нептуна – Петергофский фонтан (остался на стадии модели).

**Феодосий Федорович Щедрин**, 1751-1825г. Из семьи военных, учился у Жилле, уже во время обучения ряд отличий. 1773г как пенсионер был в Италии (Флоренция, Рим), там сделал Аполлона, вынимающего стрелу из колчана. В России делает академическую карьеру. В 1775г переехал в Париж, пробыл там более 10л (учится у Аллегрена, он же попросил продлить командировку Щедрина), там же сделал статую Марсия, за что парижская академия дала ему вторую золотую медаль. 1789г вернулся в Питер и занял место профессора скульптуры.

Изяслав Мстиславович. Выпускной рельеф, на это же тему делал и Козловский. У Щедрина композиция разваливается (?), как кулиса, одни фигуры разомкнуты, это усиливает динамику, что хорошо.

Марсий. Во Франции, под руководством Аллегрена (копия сохранилась?), была ли рука или это первый сульптурный фрагмент? Насыщенная динамика, прорыв внутренней силы через оболочку, нехарактерный для классицизма. Это не барокко, а Микеланджело, у Щедрина в крови экспрессия.

Диана. Станковая, как и Венера в ГРМ, решительнее, чем Венера направляет зрителя на обход. Левая рука с одной стороны, правая нога с противоположной. Сильное и неестественное движение, хотя плавные обобщения.

Общественные работы: Спящий Андимион. Садовая скульптура, можно обойти, посмотреть.Нева. Русская красавица, а не античная, обаяние непринужденности. Сирены. Еще есть мужская фигура Персея, несет голову Медузы, сделал ее очень красивой. Для Самсоновской террасы Петергофского сада, для Биржи, Адмиралтейства. Для Казанского рельеф «Христос, ведомый к месту распятия».

Адмиралтейство. Морские нимфы внизу, также герои на кубе, изображающие героев. Тут же работают Демут-Малиновский и Пименов. Захаров мыслил скульптуру как пластический комментарий, не должна была носить самостоятельный характер. На куб Коробова поставил шпиль и верхнюю часть, низ – нижний слой моря, 2я часть – второй слой моря (там изображаются цари и герои на рельефе «Восстановление флота в России Петром 1»), на углах куба – древние герои, дальше периптер, небо, на них, как на плафонах 4 стихии, времени года, ветра – главное для моря. Муза Астрономии Урания и богиня Изида (считается изобретательницей корабля). Они несут тяжелую сферу, но хрупкие женские фигуры, а не атланты – мотив кариатид.

**Иван Петрович Мартос**, 1754-1835г. Из Полтавской губерни, семья мелкопоместного дворянина, закончил учебу в 1773 с малой золотой медалью, как пенсионер был отправлен в Италию. В Риме рисовал с натуры в мастерской Баттони, с антиков (под руководством Менгса). В Питер вернулся в 1779г и сразу стал преподавателем ваяния, в итоге в 1831г стал заслуженным ректором скульптуры. Павел, Александр и Николай постоянно ему многое поручали.

Рисунок. Это пример академического рисунка, видно, что рисовал скульптор.   
Надгробие Собакиной*.* Обелиск, саркофаг, портрет умершей – несколько слоев. Принципиально очерчены овалом, с намеком на круг и обязательно в профиль как символ долгой памяти. Наподобие камей, монет. Пребывают в мифологическом времени. Ангел наверх о душе, плакальца вниз, оплакивает умершую на земле. Розы, брошенный на саркофаг — сильный символ ушедшей/уходящей красоты. Не сохранилось вензловое имя, скорее всего была монограмма из бронзы. Два щита — скорбит род Собакиных и Голицыных (в девичестве).

Надгробие Волконской*.* Тоже рельефная плита. Колонна, на ней перевернутая ваза, на нее облокачивается плакальщица, она отвернута, голова вниз. Мотив склоненного лица на преломленную кисть — мотив трагического. Есть эффект театральности. Добродетель — фигура мифологическая. Реально здесь колонна и урна, плакальщица как бы невидима. Важную роль играет пластика, в том числе пластика ткани, которая окутывает фигуру, подчеркивает ее телесную красоту.

Брюс. Ряд надгробия 80х, круглая скульптура, начинает работать как рельеф на фоне обелиска. Оно было уравновешено, справа был металлический жертвенник. Цветной мрамор, как в эпоху барокко.

Надгробие Панина. Просветительская скорбь. Фигура воина и философа, скорее всего, но мб это родственники.

Бюст Панина сделан еще при жизни. Отрешенность.

Надгробие Куракиной*.* В Ал-Нев монастыре. На воздухе — копия из бетона, примерно на том месте, замыкая аллею. Воспринималась как рельеф. Круглая скульптура с преобладанием фронтальной т.з.

Надгробие Гагриной*.* Как добродетель, как умершая. Колонообразно, неслучайно круглый постамент. Бронзовая. Пространство, кото-е она организует — небольшое, мифологизированное пространство очерчено контуром круглого надгробие. Пр-во на расстоянии нескольких метров, рассчитано на обход. С этой скульптурой Мартос подходит к монументу — Минина и Пожарского.

Надгробие Кожуховой*. А*нтикизирована только ваза, ангел христианский.

Минин и Пожарский, 1804-1815г. Монумент решили поставить в Мск еще в 1811г, точно после войны, Мартос выиграл конкрус. Памятник на народные деньги, объявлена подписка, на постаменте рельеф и надпись об этом. Изначально — с щитом, Пожарский в античном шлеме и плаще с фибулой и княжеском сапоге, а Минин босой, как представитель простого народа. Минин левой рукой указывает на Кремль, жест сильный, петровский. Окончательный вар с фигурой-саженью. Меч в ножнах, напоминает крест. На щите Спас неруктворный, а Пожарский в античных сандалиях и держит античный шлем. На постаменте — мужчина ведет двух человек, Мартос, словно приводит то, что у него есть в ополчение. Монумент стоял на оси: купол Сената с одной стороны и центр торговых рядом, после пожара, по Бове Ряды с куполом и портиком, ось усилена, на ней и памятник, указывает на Кремль. В 19в это максимально важно. С другой стороны рельеф изгнание поляков из Мск. Фасад важен. Покровительственный жест отдан Минину. Больной человек, спящий богатырь, готовый подняться, в окончательном варианте они оба босые, как боги-герои. Если ладонь сложена — сдерживающее чувство, широко расставленные пальцы — то это оч мощный жест с большущей страстью. В одежде что-то есть от рус.рубахе, но все антикизированно. Теперь указ на ист музей, трогать нельзя и проч. Можно попасть внутрь памятника. Впервые откровенная икона в скульптуре. Типологически похож на Боровиковского. Жест — выплеск энергии в пространство, что важно для оси. Детали бывают интересными. Очень антикизированное лицо. Идет из рококо. В зрачке — спиралька, т. е. взгляд обобщенный, а не горка для изображения блика, как в античности. У Минина висит крестик, как на станковой скульптуре, на проволоке.

Памятник Решелье в Одессе*.* Более замкнут, хотя круглый.

Актеон, Петергоф. Статуя стоит на одной ноге, по сравнению с Прокофьевым бег классический, условный.

Актеон. В бронзе, для него важна культура обнаженного тела.

**Федор Гордеевич Гордеев**, 1744-1810г. Сын дворцового скотника. В пенсионерских поездках в Париж, динамичная скульптура. Учился у Жилле, в Париже у Лемуана (у него же учился и Фальконе), еще учился в Риме. В ранних работах много драматизма и барокко, а в поздних поворот к классицизму – простота, сдержанность, определенность.

Прометей. На него повлиял Прометей Лемуана, напоминает и Мелона, но отвернуто лицо, не забыт образ упавшего, страдающего человека. Это раннее творчество, оно склонно к драматичной композиции, следованию барокко и к выраженной экспрессии в технике.

Надгробный барельеф из Донского монастыря. В таких надгробиях появляются плакальщицы, они по форме, но по изображению, это добродетели умершего. Ткани античные, но и создают настроение.

Работал над рельефами для Казанского, Останкинского дворца в Москве, над мраморными надгробиями Голицина и Голициной – тонкая пластическая разработка, переходы светотени. На ее надгробии плакальщица, обозначает эмоцию, задает тональность, овальный щит с вензелем умершей, опирается на вазу – символ скорби. Цапля – символ соболезнования, кипарис – грустное дерево. Сначала горельеф, потом круглые статуи (надгробие Голицина). У него: добродетель показывает одной рукой на князя, другой на герб, по другую сторону военный гений, те это гробница воина, символ силы, покосившийся рельеф.

**22. Жанр надгробия в русской пластике (Гордеев, Мартос). Его типология и эволюция.**

**Иван Петрович Мартос**, 1754-1835. Родился в дворянской семье, на Украине. Он был из казачьего круга. Сначала учился в живописном, затем в гравировальном, а завершал вообще в статуйном классах. За барельефы в 1772 награжден малой золотой медалью, а за "Возвращение Святослава к Киеву" получил аттестат первой степени и поездку в Рим. Был знаком с Менгсом, который сыграл большую роль в становлении классицизма. В 1779-1835 заменяет Жилле по руководству класса скульптуры. По рисунку видно, что он его лепит, как рельеф. Выполнял работы по рельефу в Царском селе с Камероном. 1814 стал ректором класса скульптуры.

Надгробие Софии Волконской, ГТГ. Изображение фигуры- добродетелей умершего. Несколько слоев пространства, протекание времени. Мотив склоненного лица на преломленную кисть- классика трагического, в том числе в исторической живописи. Есть, конечно, эффект театральности. Важную роль играет пластика, ткани обтекают ее красивое тело. Свободная цитата из античности. Цилиндр с надписями, на нем перевернутая ваза, на нее опирается плакальщица. Правой рукой, развернута в право, другая рука поднесена к лицо, но ее не видно.

Надгробие Собакиной. В муз.Щусева. Еще больше слоев: обелиск и саркофаг. Портрет умершей дан в другом масштабе, в отличие от мифологических фигур. Обязательно в профиль- символ долгой памяти. Саркофаг и обелиск в реальном времени, а умерший вне времени. Мифологическое время может соприкасаться с реальным, а может и не соприкасаться, как тут. Соприкасаются тем, что зарифмованы с обелиском саркофагом, сидят на нем. Ангел взглядом повторяет обелиск. Плакальщица – вниз, смотрит, оплакивает, ангел- вверх, думает о душе=> христианская тема в скрытом виде. Розы, брошенные на саркофаг, - символ уходящей красоты. Здесь не сохранилось только бронзовая монограмма. Два щита с гербами. Т.к скорбят и Собакины (род мужа), и Голицыны (ее фамилия). Плакальщица слева, повернута влево, рука у лица, голова свободна, ткань съехала с правого плеча. Справа гений памяти, левой рукой держит потушенный факел, сложный поворот (сам направо, но тело на нас, тк голова налево и вверх). Между ними собственно надгробие, там треугольник, на нем в овале профиль Собакиной.

Надгробие Н.А.Брюс. На фоне обелиска. Утрачен один предмет: справа был жертвенник-курильница антикизированная (из металла). Используется цветной мрамор, как в эпоху барокко. Фигура воина персонифицирует Марса (муж-военный). Его оплакивают. Мотив круглой статуи на фоне стены держится на рубеже веков у Мартоса некоторое время. Слева почти круглая статуя легла на обелиск, рыдает.

Надгробие Панина, 1780. Воспринимается как горельеф. Обелиск, надпись. " Просветительская скорбь". Новое- бюст,

а не профильный портрет. Две фигуры: воина и философа, может родственники или добродетели Панина. Детали: несколько венков. Панин тут назван "друг человечества". Бюст был сделан еще при его жизни. Абстрактная антикизация, которая исключает взаимодействие со зрителем, оказалась подходящей для надгробия. Цилиндр, каннелюры, внизу венок, на нем бюст. Дальше идет обелиск из искусственного мрамора (?) или гранита (?), он оранжево-коричневый. По сторонам 2 мужчины, особо не печалятся, получаются по плечи бюсту. 1, очевидно философ, даже положил руку на постамент, поза мыслителя. То есть это уже скульптурная группа.

Надгробие Куракиной, 1792. Первое отдельно стоящее. Поставили через 20л после смерти. Сейчас на воздухе копия.

Но место то же, замыкая аллею (тк воспринималось как рельеф, хотя можно и обойти). Преобладание фронтальной точки зрения. Энергия уходит из-за скорби, все это заложено в позе – сжатая пружина. Глубокие и тяжелые складки подчеркивают. Но боли не показывает, лицо прячет. Руки скрестив не пускает. Сыновья поддерживают друг друга, образовывая пирамиду. Не могут устоять. Контраст круглой статуи с невысоким рельефом. Основание – куб, 2 ступеньки, в кубе филенка, там рельеф с сыновьями (1 плачет на плече у 2го, тот скорее смотрит на небо, другую руку отводит – пирамида). Опираясь на какие то подушки-ткань полусидя полулежа плакальщица. Красивая, молодая, лицом в подушки, руки скрещены перед лицом. Но сложный поворот, тк вообще то она сидит, да еще и нога на ногу.

Надгробие Лазареву, 1802г. На фоне стены фигуры на мощном постаменте. Это вариант круглой скульптуры. Отец и мать скорбят в антикизированном виде, обобщено м и ж начала. Щит почти лежит- сильная скорбь. Театральности больше. Цитата из античного рельефа: руки сцеплены. Сильный жест переживания на переднем плане. Постамент, внизу картушь с надписью, наверху саркофаг, на нем овал с профилем. По сторонам сидят родители. Мать повернута в сторону саркофага, почти легла на него, отец спиной на него облокачивается, лицо вверх, но тоже как бы полуразворот. Протягивают др к др руки. В итоге треугольник.

Надгробие Гагариной (бронза), 1803. Отдельно стоящая, одновременно и умершая. И родственники, и плакальщица. Колоннообразна, не случайно круглый постамент. Тип Венеры, указывает вниз на место захоронения. Самая любимая.

Надгробие Кожуховой (бронза). Скорбящий ангел - более христианская тема, единственная антикизация- урна. К этому времени происходит стандартизация надгробий. Саркофаг, на нем урна и ангел (стоит на коленях, почти упал, держится за урну).

**Федор Гордеевич Гордеев**, 1744-1810г. Ученик Н. Жилле. Пенсионерство в Париже.

Надгробие Натальи Голицыной, 1780. Плакальщица. Обозначают эмоцию, задают тональность. Овальный щит с вензелем умершей. Опирается на вазу — символ скорби. Цапля — символ соболезнования. Кипарис какое-то там грустное дерево. Тонкая пластическая проработка, моделировка светотенью.

Сначала был горельеф, а потом и круглые статуи — надгробие Голицына, 1799г. Добродетель показывает одной рукой на князя, другой - на герб. По другую сторону- военный гений. То есть это гробница воина, символ силы. Здесь две плакальщица по сторонам от стеллы, где по центру стоит бюст. Разница материалов. Здесь все более дробно, больше складок, больше сложных движений.

**23. Скульптурный монумент.**

**Карло Бартоломео Растрелли**. Проект конного памятника Петру. Итальянский скульптор изготовил модель памятника ещё в 1725, при жизни Петра I, но скульптура завершена только к 1747. Рисунок: предполагался постамент сложной формы из 2яр с аллегорическими скульптурами в основании. На еще одном рисунке он имеет 4 расходящиеся в разные стороны лестницы –в целом барочный характер восприятия памятника и взаимодействия со средой. В качестве прототипа использует конную статую короля Людовика XIV (1683) на Вандомской площади (уничтожена, бронзовая модель в Лувре). Петр прочно сидит в седле и державной поступью вышагивает, темный цвет бронзы, столь эффектно обрисовывающий силуэт бюста, тут дает эффект тяжеловесности и скованности, что препятствует вписыванию памятника в окружающую среду. В течение 2п 18в рассматривались разные места для установки— в Полтаве, Кронштадте. До конца века оставался под деревянным навесом у Троицкого моста. В 1800 памятник был возведён на пьедестал, изготовленный по рисунку Федора Волкова. Гранитный пьедестал облицован олонецким мрамором белого, розового и зеленоватого оттенков и украшен двумя бронзовыми барельефами — «Полтавская баталия» и «Битва при Гангуте», а также аллегорической композицией с трофеями. Барельефы исполнены скульпторами Теребенёвым, Демут-Малиновским, Моисеевым под руководством Козловского. Работу по изготовлению барельефов осуществлял мастер Екимов, который также отреставрировал и сам монумент, заделав образовавшиеся за полвека дыры, в частности, в брюхе коня и заново изготовил две кисти. По приказу Павла I, на пьедестале надпись «*Прадеду — правнук*», очевидно, в противовес посвящению на «Медном всаднике»: «Петру Первому Екатерина Вторая».

**Этьен Морис Фальконе**, 1716-1781г. Екатерина Вторая задумалась, чтобы оправдать свое пребывание на престоле, уже существовавшая статуя Петра Растрелли не устроила ее, пригласила в 1766 по рекомендации Дидро Этьена Мориса Фальконе. Учился у Лемуана, с 1744 член парижской АХ (звание академика за группу Милон Кротонский). «Мой царь, писал Фальконе, не император и не деспот, он простирает свою благодетельную десницу над страной. Он поднимается поверх скалы - это эмблема побежденных им трудностей». Таков был основной замысел автора. Программа Фальконе — ответ Дидро, которые предложил сделать массу аллегорических фигур, которые бы раскрывали разнообразие Петра. Однако Фальконе ответил, что монумент будет простым, личность благодетеля страны. Нет жезла — императорского или полководческого знака. «Благодетельная десница» простирается над страной, т.е. должен быть очень мощный жест. Он поднимается по скале — эмблема побежденных им трудностей. Из дикого камня возникает статуя прекрасной России. Если памятник опустить, он вписывается в нее. Одежда — некий образ всадника, для этого важно, чтобы он был не в сапогах, но в плаще, связанный с конем. Памятник очень силуэтный в профиль, просится на медали, рисунки, так и было. Образ быстрого, стремительного движения + мощная пластика. Сила природы, остановленная интеллектом человека. Всадник — мощь и воля, конь — физ сила, вместе — прекрасный кентавр (антич.образ) — Дидро. Вскинутая вверх голова, Петр тоже смотрит, лицо повернуто к небу. Змея — единственный аллегорический элемент, символ коварства, так как многие мешали Петру, Но еще образ Георг. Поб, иконы с котором конечно он видел + змея извивается, один из изгибов — подставка хвосту коня, нужная третья точка опоры, не мешающая теме быстрого движения. Голова при всей простоте одеяния увенчана лаврами. Это тема есть, но сказана наряду с другими. Нет седла — нет и стремян, дикий конь, оседланный диким всадником. Лицо выполнила Мария Кало, она опиралась на Конный памятник Растрелли, и на бюст, и на маску. Все-таки потребовался живописный портрет с натуры, дан был п-т Каравака. Он считался самым похожим. Всему это соответствует надпись: *Петру Первому Екатерина Вторая*. Надпись на разных языках, чтобы народы всего мира знали, кто первый, а кто продолжатель.

Модель скульптуры была выставлена на широкое обозрение. БАЙКА: Два мужика- а что это Пётр так руку вытянул. Дурак - ты не понимаешь, он проверяет, не идёт ли дождик. После отливки статуи в 1775-1777. Фальконе был готов ставить монумент. Но заказчица тянула. И в 1778 Фальконе уехал, памятник ставили без него. Монумент открыли в 1782 (прошло 20л с момента восшествия на престол) Важно, что рядом Исаакий, в день памяти которого родился Петр, то есть, на этом месте уже есть петровская тема. Монумент стоит на уровне несохранившегося наплавного моста. Открывалась панорама от финского залива до ПП крепости.

**Козловский**. Екатерина Законодательница, рисунок, к1780х, ГРМ. Есть ссылка на закон, уже известны образцы (Левицкий, Шубин). Фигура должна быть нарисована по всем законам, соответственно обнаженной. Он нарисовал ее обнаженной, а потом одел в одежды. Екатерина Законодательницы, скульптура. Пошел другим путем, но в определенном ракурсе она похожа на Афину Палладу (и Минерву), то есть попал в струю самой высокой классики. В анфас больше римского начала. Екатерина в образе Фемиды с богинями войны и мира, рисунок. Видно, что это эскиз скульптора, рисуется даже постамент. Но кто то из них (он или заказчица) решил, что это слишком разговорчивая фигура, слишком много того, что отвлекает от Екатерины. Екатерина в образе Фемиды, скульптура. Образы войны и мира решены атрибутами, облокачивается на весы, держит их очень непривычно. Интересно, что глаза у нее не завязаны, тогда сходятся два образа – Фемиды и Астреи. Она указывает на меч у ног, попирает его, предпочитает мир. Астрея придет в мир, когда у нас наступит Золотой век, то есть пришла Екатерина, начался золотой век.

Яков Долгорукий, 1797г. Это реальный исторический персонаж. Есть традиция (от родственников Козловского) называть скульптуру Долгорукий, разрывающий царский указ. Но исследователи сомневаются: он не может разорвать указ одной рукой, этот жест в символике театральных жестов – Я взял, Это мое. В правой руке у него факел, он правдоносец, а не просто факелоносец. Змея и маска – коварство и низость. Опирается он на весы (так принято их изображать). У Долгоруких есть семейная легенда, что Яков противостоял Петру, хотя там все тоньше. Петр не пришел на заседание, хотели решить вопрос без него, а Долгорукий настоял, чтобы Петра дождались. Это опять же, ссылка на античность (одежды 18в, но плащ развивается как античная тога).

ТЕМА СУВОРОВА: Геркулес на коне. Не что иное, как изображение перехода Суворова через Альпы. Конь перепрыгивает скалу, на ней свернулась кольцом змея (она под брюхом – дополнительная опора). Геркулес молодой, обнаженный, странно сидит.

Проект Геракла. Уже мужчина, огромной дубиной давит Гидру, другой рукой пальцем указывает куда то в сторону. Мотив характерен для Петровского времени, заказчик Павел, оно и понятно, он постоянно ссылается на Петра.

Окончательный вариант памятника Суворову. Монумент становится круглым, изображается Марс, закованный в рыцарские одежды. Ставится на Марсовом поле напротив обелиска Румянцева победа. То есть закладывается Пантеон наших героев. Круглый постамент – ротонда, то есть опять же образ пантеона. Этот памятник хотели открыть при жизни Суворова, как это делали в Риме, но чуть не успели. Это образ Марса, но с чертами Суворова. Латы – это мотив рыцаря, а не средневековые. Нечто подобное Павел хотел ввести в армии, но не успел. На щите двуглавый орел – это атрибут аллегории России, то есть это Марс, Суворов и Россия. Он рыцарь, а его сюзерен – Павел 1, на латах, на груди буква П. защищает он короны, которые лежат на треноге-жертвеннике, там три грани и изображения Веры, Надежды и Любви. Короны: папская тиара, корона священной римской империи и сицилийская – то есть Россия защищает Европу от узурпатора. Вера – крест, Надежда – якорь, Любовь – сердце (но здесь милосердие, с детьми вроде).

**Мартос**. Он подходит к монументу, берется за создание памятника Минину и Пожарскому. Рисунок 1807, работает с 1804-1815, открыт в 1815, помогал Тимофеев. 1803 общество поощрения наук и художеств, программу придумал сам. В 1808 конкурс, должны были поставить в Нижнем Новгороде, указ издан еще в 1811, то есть само решение не связано с войной 1812. В 1812 организована подписка – ставят на деньги народные, так, как в свое время собирали ополчение.

1 вариант: Прямоугольный постамент с рельефом, на нем две стоящие фигуры Минина и Пожарского. У Пожарского - Антикизированный шлем и княжеские сапожки, Минин - босой, они как будто делают шаг навстречу друг другу. Пожарский держит щит в поднятой руке, другой достает из ножен меч, за который держится Минин. Минин другой рукой указывал на Кремль.они оба в одном порыве в одну сторону. 2 вариант. Пожарский сидит, одной рукой опираясь на щит – с образом Спаса (апортропейон), другой на меч (воспринимается не как оружие, а как крест). Пожарский в сандалиях, а не сапожках (более универсальный образ), шлем с конской гривой, как знак княжеского отличия снят и поставлен на лавку. Они босые как герои или боги, мощь жеста - широко расставленные пальцы (Авраам – Лосенко), Пожарский смотрит на небо, именно в нем видится спасение. На постаменте мотив - мужчина ведет своих детей, приводит детей в ополчение, Момент сопричастности. Стоял на оси, торговые ряды (после пожара Бове делает ряды с портиком и куполом), Сенат, а между ними Минин и Пожарский, т.е. памятник закреплен в городской среде, причем для большего эффекта не по центру площади, а ближе к рядам. Минин указывает на Сенат и на Кремль алтарь отечества, рука над Кремлем, Москвой, всей Россией. Все делалось буквально и не вызывало отторжения меч - ось, они в виде Креста, Спас нерукотворный, похоже на образа Боровиковского. Как в исторической композиции. Ведущее и Ведомое причем ведомое станет потом ведущим. Жест - выплеск энергии в открытое пространство, ось и кремль часть содержания памятника. Сейчас указывает не на Кремль, а на исторический музей, 20 назад туда можно было проникнуть, изнутри видно множество утрат. Рельефы: На центральной оси - сокровища. На обратной стороне - Пожарский гонит поляков на наших глазах, Шлем древнерусской, такой же сзади, за фигурой. Православная Русь, победим супостатов. Очень выразительный силуэт детали очень интересны. Лицо Пожарского - антикизировано очень, похоже на Зевса и на Лаокоона. У французских мастеров рококо, не смотрящий зрачок, а спиралька, похоже на эллинизм. У Минина крестик висит как на станковой скульптуре.

Памятник Герцогу Ришелье в Одессе, более замкнут по сравнению с Мининым и Пожарским. Но так же фиксирует центр площади, замыкая на себе городскую среду. Ступенчатый постамент как завершение гигантского стилобата в виде потемкинской лестницы. Сам дюк как будто делает шаг и начинает по ней спускаться.

**24. Московская архитектура в к17-1/4 18в. Мастера. «Нарышкинское барокко» и архитектура Нового времени. Принципы усадебного зодчества. Типология жилой и культовой архитектуры.**

Последние десятилетия (формально с 1682г) – «предпетровская» эпоха, однако многое из того, что определяет ее характер, зародилось раньше. Происходит обмирщение культуры, в архитектуре это выразилось в отходе Св простоты и строгости. Уже начиная с Алексея Михайловича большую роль начинают играть иностранцы. Трудно выделить одну линию влияния (европейскую школу, оказавшую наибольшее влияние): Ренессанс, Маньеризм, Барокко (1654г – объединение с Украиной, объединение братских народов, но и западное влияние через Польшу). Нарышкинское или московское барокко – это условный термин, но это переходный этап от Св к Новому времени. Распространяется новый тип храма: восьмерик на четверике, это центрический четырехлепестковый план (тетраконх), очень популярен в Возрождение. Очень важен принцип рамы – каждая плоскость стены обрамлялась колоннами (реже пилястрами), антаблементами (часто раскрепованными) и профилированными цоколями. Всегда четкий порядок регистровых членений. В к60х-80х наличники представляют собой наросты, декоративные элементы, со временем они превращаются в самостоятельные формы (наложенные или врезанные в стену), характерно сочетание красного кирпича и белокаменного декора.

Новодевичий монастырь, 1680е. Это манифест нового стиля. Надвратная Преображенская – сетка ордерных форм, цитаты из европеизированной архитектуры, уже бывшей в Мск (раковины). Архитектура очень рациональная, не барочная по своей природе.

Церковь Покрова в Филях, 1690-1694г. Два начала слились – новый декоративный язык и новый язык объемно-пространственного решения, это уже нарышкинский стиль. Внутри объем оказывается двухчастным, все эти 6 ярусов в итоге скрываются. Очень иерархизированная система. Ордер при всех искажениях работает, как упорядочивающая структура. Покой, обозримость пространство, логичность построения. Ощущение связи с простыми центрическими композициями. Контрастирование резьбы и белой стены. Спаса Нерукотворного в Уборах, 1694-1697г, Яков Бухвостов. Все усиливается (12 лепестков).

2п 18в – век просвещения (лестно вкусить земных удовольствий и не отказаться от неба), 2 крайние точки зрения – искусство 18в не русское, или это предтеча реализма (русские больше реалисты, чем иностранцы в России). В **НВ** переход от феодальной культуры к буржуазной, увеличивается удельный вес человека, переориентация с неба на землю (прежде всего это происходит в Италии), Россия подключается чуть позже, но это тот же процесс обмирщения культуры. Происходит секуляризация (ориентация на земные интересы, а не на небесные). Национальная культура рождается в рамках общеевропейского искусства. В это время культура становится открытой, характерен «мигрирующий» мастер, расцветает государственная культура, государственный миф. Мышление переходит с символического на аллегорическое, смещаются акценты (символ – немедленная отсылка к чему то, а аллегория – иносказание). Все связано со всем, за всем стоит слово, поэтому искусство риторическое, в эту эпоху расцветает эмблема. В России отличается статус художника, почти нет свободных, все где то служили. Искусство петровской эпохи полно амбиций, агитационного характера, пафос новизны. Иностранцы воспринимались как учителя, Петр многих проверял сам (Адам Сило изображал морские сражения, Петр по ним учился). При Петре формируется модель искусства Нового времени, Петр поддерживает пафос новизны – умышленно отказывается от наследия (в итоге, ни на что не похожие формы). Город – модель государства, а государство – модель мира, но в Мск уже радиально-кольцевая планировка, большинство главных улиц продолжались в воротах Кремля. Но уже с 17в появляется упорядоченная застройка – Немецкая слобода и отдельные части (военные).

Кремль, Цейхгауз, 1702-1736г, Иванов, Чоглоков, Конрад. Ориентация не на прямоугольник, а на трапециюЦокольная и верхняя часть, это идея крепости – окна похожи на бойницы, делаются еще и откосы снаружи. Окна располагаются попарно – характерно для 17в. Это сочетание старого и нового (новая планировка, система приближается к тектонике (тяжелый низ и легкий верх), барочный орнамент). Крыша была другой, с изломами и люкарнами, со своеобразной балюстрадой. В 1836г сгорел. Вообще, хотели снести часть кремлевской стены, выходящей на Неглинку. В плане трапециевидная форма.

Сухарева башня, 1692-1695, 1698-1701г, Михаил Чеглоков. 1эт относится к позднему средневековью, 2й – к новому времени. Чем выше, тем больше правильности. Это ворота Земляного города, здесь башня и караульня. В петровскую эпоху надстраивается караульня и устраивается математическая навигационная школа. В 1934г была разрушена. Нижняя часть – черты 17в, эффект органического роста, в фасаде есть использование неких ордерных черт, элементов (характерны для нарышкинского периода).

Воробьевский дворец. Это принципиально новое здание, но оно строится на периферии. Дворец был скоординирован с Шереметьевым подворьем (недалеко). Деревянный, на каменном основании, не сохранился. С одной стороны – тяготение к регулярности, повторы, но центр не строго в середине, а несколько сдвинут. Высокий подклет. Перед входом обширное гульбище, куда ведет высокая лестница. Входит через боковые сени от центральной палаты, дальше анфилада (новое). Явно ощутима двоичная система (по два окна). Итог: ось здания приходится на междуоконную перемычку, а не на окно или дверь. То есть стремление к симметрии есть, а оси нет.

В немецкой слободе и рядом (по берегам Яузы) активно проявляются новые черты. Там разрастается много усадеб. Лефортовский дворец, 1697-1699г, Дмитрий Аксамитов. Состоит как бы из разных объемов, каменный. Каждый из объемов имеет высокую кровлю, постройка симметрична, центральный объем выше. В плане все рационально. Есть какая то необычайная тяга к геометризму: три больших квадрата, между ними два маленьких (скорее прямоугольники – там сени). Боковые квадраты сами делятся еще на 4 части. Вход опять не через центр, а через сени. Перед центральным входом и сенями (обоими) располагается небольшое гульбище. Центральный зал – почти куб, очень высокие стены, все обито красной тканью, симметрию нарушается только большая печь, стоящая в углу (обложена муравлеными изразцами – зеленое на красном). Еще абсолютно новая черта – использование больших зеркал в интерьере, картин. На потолке рисунок, но это еще не плафон. Там изображение неба, ветров, в общем тема власти. Плюс, появилась скульптура. После смерти Лефорта перестраивается (владелец тогда Меньшиков). Считается, что Джованни Фонтана перестраивал, но это предмет большого спора. Уже используется колоссальный ордер парадный двор окружают хозяйственные постройки. То есть это уже откровенные ордерные черты (а ордер это порядок, в нем мыслилось государственное начало). Торжественно оформляется двор, хотя стена, на самом деле, оформляет хозяйственные постройки.

Усадьба Головина (Федора). Стоит напротив. Здесь складывается традиция, подхваченная в Петром – фасады, выходящие на реку, - важные элементы градостроительного замысла. Яуза – как своеобразная модель Питера. Регулярная планировка, но регулярность состоит из отдельных прямоугольных ячеек, внутри них может быть регулярность, а может и не быть. То есть замечается уже модель усадьбы, которая будет характерна в 18в. Усадьба: принцип регулярности (вход, лестница, но число осей четное – то есть господствует метрическое начало). Фасад завершается балюстрадой – это новое, фасад – самостоятельная экспозиционная единица. К тому ж, есть желание скрыть кровлю, она становится ниже (а потом вообще исчезнет).

В условиях строительства Питера в Москве затухает каменное строительство. В 1708г переезжает двор, 1712г – Питер объявляется столицей, 1714-1720е – запрет на каменное строительство (в 1718г частичная отмена). Потом все снова возрождается. Все думали, что город загнется, но нет, Москва все еще нужна. Петр задумал устроить водный путь из Москвы в Питер. Роль порта стала играть усадьба Головина. Руководил строительством Николас Бидлоо (медик Петра), Петр ему поручил создание Госпиталя и Аптекарского огорода. Он всегда был с Петром, везде ездил с ним, рано устал и запросился в отставку, Петр разрешил, но сказал, что построить. Строится система прудов, каналов, островов – это водный парк, состоящий и водных партеров, это все террасы. Перпендикулярно Яузе идет ось, которая переходит в диагональную ось. Так нерегулярную территорию превращают в регулярную.

Резиденция Бидлоо. Небольшая уютная. Дом деревянный, стоит не на оси. Дальше отдельными элементами располагаются цветочный сад голландского образца перед домом, сад со шпалерами (изображал дикий лес, там была статуя Дианы). Параллельно аллея, упиралась в триумфальные ворота, в честь Полтавской победы. Яков Брюс после смерти Петра создал похожую усадьбу.

Усадьба Брюса. Дом небольшой, итальянский стиль, уже с характерными барочными наличниками (скорее 30е, чем 20е).

Дом Гагарин на Тверской, 1707г (уже был готов). Трех ризалитный блок – совершенно новая архитектура. Между ризалитами галерея, в центре арка (предполагает въезд во двор). Большой двор, там лестница (большая, поднимается с двух сторон). Подвесная арка приходит на 2эт – интересная черта, в остальном все очень правильно, поэтом считают, что построил итальянец, скорее всего, Фонтано.

Палаты Аверкия Кириллова (думный дьяк). Он умер, жена вышла замуж за кого то, кто руководил строительством. К палатам 17в пристраивается ряд помещений, другие перестраиваются – фасад на реку пытаются сделать симметричным. 3эт мало сохранился. Сам фасад очень типичный для парадной европейской застройки. Вход в центре, три части, центр украшен козырьком на архивольтах. Верхний этаж украшен контрфорсами в виде валют. Вроде все правильно, но все же равновесие пока только устанавливается.

Надвратная церковь Донского монастыря, 1713-1714г. Архаическая линия, традиции нарышкинского стиля, хотя есть и новое (в том числе и по ордерному направлению). Потом 1721-1917 – Синодальный перииод.

Меньшикова башня или церковь архангела Гавриила, Зарудный. Это усадебная церковь, ей придается государственное значение, хотя и не должно бы. Автор не известен, Зарудный просто наблюдал, а до него – Трезини. Завершение – 1770е, до того был шпиль. По типу – иже под колоколы. Выше Ивана Великого, небо покарало – молния, пожар. Барочная нарядность сочетается с геометризмом. Внутри лепнина, считается, что она сделана Оснером.

Собор Заиконосспасского монастыря. По типу отличается от Меньшиковой, академическая церковь (Славяно-Греко-Латинская академия). Перестройка церкви 17в – в итоге, центрическая постройка (четверик, обогащенный выступами). Тоже балюстрады, окна, рамочные наличники (с ушами, характерно для Петра).

Мемориальная церковь Вознесения на Дубровке. В честь Полтавской битвы, курировал строительство царевич Алексей, в 1760е возобновилось. Старая традиция - на высоком подклете, новая – крестообразная. Грамотный, но тесный орден, интересно, что церковь была коронирована . Возможно, это связано с образом Богородицы.

Петра и Павла на Новой Басманной. Очень скромная, практически гарнизонная. Колокольня в сер18в. Восьмерик на четверике, но восьмерик с неравными гранями (это ново), в плане это квадрат с обрубленными углами. Купол тоже граненый. Дальше звонница, которая завершается коротким шпилем, тоже иже под колоколы. Декор толи планировался скупой, толи не доделан. Симметричен, но не центричен. На плоскость стены накладывается ордерная система, здесь есть архитрав, фриз и карниз, но пилястры не доходят до архитрава. То есть это откуда то срисовали, но срисовали неправильно. То есть это увражность (привезли откуда то проект, но не знают, как это сделать правильно).

Иоанна Воина на Якиманке, 1709-1715г. С одной стороны, традиционная церковь кораблем, переход от четверика к восьмерику довольно большой. Церковь претендует на определенную самостоятельность. На переходе люкарны в виде больших окон, наличники напоминают порталы. Специфическое приспособление памятника, с которого брали пример. В плане прямоугольные очертания, полукружия апсиды, лоточный свод, а не купол на тромпах, как у Меньшикова.

**Усадебные храмы**: есть общее, но они разнообразны – связано с вкусами заказчиков.   
Знамения в Дубровицах, 1690-1704г. По заказу Бориса Алексеевича Голицына (воспитатель Петра). Все равно это 8к на 4ке, но 4к обогащен 4х лепестковым планом. В плане очень причудливы ступени лестниц. Особенность – храм весь отделан белым камнем. Центрическая постройка (еще в рамках нарыжкинского стиля). Видно новое отношение к ордерной системе, к скульптурному убранству. Очень изобретательная орнаментика, туда добавляется еще и круглая скульптура. Есть некоторые черты маньеризма (западного – ракушки), но и ощущение близости к Св. Коронирована (намек на княжескую корону?), внутри столпообразность обусловила довольно ощутимое движение вверх при достаточной тесноте нижней части. Преобладают вертикали, но четкое деление на ярусы. Впервые скульптурное убранство (лепное). Нечто вроде тромпов, от них и до купола такая скульптура.   
Рождества Богородицы в Марфино, с 1711г, Белозеров Владимир (крепостной). Тоже тяготение к центричности (сочетание крестообразного плана с ротондальным центром). Заказчик тоже Голицын.   
Знамения в Перово. Чем то похожа на Дубровицы, только попроще. Центрический, коронированный храм, 8ми конх. Есть затесненность пространства. Продолжает линию, начатую в Высокопетровском монастыре. Как бы соединение двух квадрифолиев (побольше и поменьше). Больше барочных черт. Две тенденции: одна центрическая восходящая, вторая – стремится выйти за пределы оболочки. Очень большие окна – это не обычно, но зато нет тесноты ордера.   
Никольская в Троекурово, 1699-1706г. Колокольня поздняя. Чертеж 18в доносит до нас облик коронированного храма (они часты для усадеб). Здесь еще сочетается крестообразная и ротондальная формы. Круг вписывается в крест. Внутри есть обход вокруг ротонды. Кирилов считает, что такие храмы испытывают протестантские веяния как реакцию на базиликальные формы. Так как есть иконостас – то спор двух систем. Большие окна, мелкая расстекловка, есть черты большого ордера. Столпы трактованы как своего рода квадратные колонны, с базой, с капителями, каннелированные. Два этажа разделяются пояском, по идее он должен заходить за колонны, но он накладывается на них (эффект муфтирования, хотя такового нет). Картушь накладывается на антаблемент, фронтон на входом (тоже барочный характер, но есть и геометрические очертания). В целом, линейное геометрическое начало и орнаментальное барочное вступают в альянс. Петровское время угадывается по окошку с поясками (типа замковых камней).   
Рождества Богородицы Подмоклово, Серпухов, 1712-1714г. Имение Долгорукова, известный западник. Уже классическая ротонда, перекрытая куполом (подобна храму на картине Обручение Марии Рафаэля). Аркада на столпах, украшенных пилястрами – ордерная аркада. Сделана по чертежу иностранца. План ротонды с обходом, есть столпы, видно, что обход имеет крестовые своды внутри. Наверху обхода как такового нет – это кровля (хотя балюстрада кажется балконом). На балюстраде статуи евангелистов и еще кого то. Мелкое декорирование не соответствует объемам, это очень распространено. Высота храма и высота купола – по принципу Золотого сечения. Интересно, что заказчики как будто соревнуются друг с другом в новизне и необычности, но все их формы вращаются вокруг ротонды. Еще интересно, что это не вылилось в традицию, и в конечном итоге в правильную ренессансную ротонду.   
Триумфальные арки. Делались из временных материалов, сыграли важную роль в демонстрации новой архитектуры и нового мышления. Роль празднеств важна в культуре НВ –формируется государственный миф в виде развлечения. Русские очень любили фейрверки, вообще их приняли сразу и безоговорочно (иностранцы отмечали, что часто люди приходили на пожар не тушить, а посмотреть). Триумфы ориентированы на широкую публику, были арки, шествия, фонтаны и тд. Формируется свой триумфальный путь: от Кремля по Никольской, Мясницкая и в Лефортово (даже специально сделали Новую Басманную). Другой триумфальный путь складывается позже. Триумфальные ворота учителей: архитектором считается Зарудный, тут есть и традиции ворот, и традиции церквей (8к, шатер наверху). В аллегорическом понимании арки были храмами (храм воинской доблести и чести). Перед воротами обелиски и картины (монументальные декоративные холсты). Некоторые арки стояли несколько лет и постоянно обновлялись, хотя по идее они одноразовые. Над аркой (учителей) написано: вечность Петровским победам, эти ворота мыслились как памятник. Врата именитого человека Строгонова. Обильная декорация, в развертке очень напоминает иконостас петропавловского собора Зарудного. Завершается все орлом, чуть ниже – Петр победитель предлагает мир шведам. Ворота Меншикова, 1709г, Зарудный. Врата типичные, однопролетные, с ордером, некоторое подобие аттика, венчает скульптура. По гравюре видно, что скорее всего, от одной арки должна быть видна вторая.   
 **25. Архитектура Петербурга петровского времени. Состав мастеров, типология жилого и культового зодчества. «Образцовые» проекты, принципы градостроительства. Вопросы стилевого состояния. Загородные ансамбли.**

В 1712г Питер становится столицей, но строительство и раньше. Сначала строительство из кирпича и земли, фахверка, бастионы, куртины, крепость контролирует большое пространство. Первый центр формируется на Городовом острове. В 1703г заложен Троицкий храм, сразу обозначаются небесные покровители города – Петр, Павел и Троица.

Генеральный чертеж Спб. До 1713г не было планов застройки Питера, потом их стали делать. Генеральный чертеж составил Леблон, 1717г, ученик Ленотра и Мансара, руководил в Питере строительством. Он опирается на образ идеальных городов Возрождения. Крепостные стены по контуру эллипса, это идеальный парадный город, все свалки и кладбища вынесены за пределы. Улицы мыслились каналами. Выделяется специальный квадрат, по его абрису дворцы придворных, а также церкви конфессий империи (христианство, католичество, протестантство, синагога) – имперская претензия, хотя Петр еще не император. Не получилось до конца реализовать этот план, хотя на Ваське научный и административный (12 коллегий и Академия наук в доме вдовствующей императрицы).

Кунст камера, Матарнови проект, Гербель и Земцов – архитекторы. Башня, которая в какой то части напоминает башни светских вооружений (ратуш) с двумя крыльями, симметричное здание. В одном крыле библиотека, в другом – коллекция. До того, кунсткамера была открыта в Кикиных палатах (его самого казнили, усадьбу забрали; кунсткамеру там открыли в год, когда началось строительство Кунсткамеры на Васильевском). Был указ бесплатно угощать чаем всех, кто приходит. Кунсткамера – это набор курьезов, связанных со всем (биология, растительность, минералы). Почти весь проект осуществили, нет только скульптуры в нишах. Наверху располагался глобус (Катонский, подарен Катонским герцогом), 3м, там была дверь, когда туда входили было видно ночное небо. То есть это был первый в России планетарий. Но сам глобус сгорел, от него осталась только дверь. Ниже под глобусом анатомический театр. А под куполом обсерватория. Как произведение архитектуры – это барокко, но в очень скромном, северном варианте. То, что это барокко показывает центр – вогнуто-выгнутые части. Для барокко важен принцип центробежности, здесь это есть. Здание обладает деловым характером. От барокко: рустованные углы, характер наличников, хорошо ощутимая теснота ордера. Библиотека была с хорами, два яруса колонн, то есть тоже деловая обстановка. Там даже были какие то экспонаты (и мелкие, и большие). Из Амстердама приезжала выставка анатомических необычностей, это тоже культура барокко (важно, удивить людей чем то). Есть так называемая кунсткаммерная ветвь живописи – это научный рисунок.

Адмиралтейство. Первоначально адмиралтейский дом был мазонковый. То, что мы видим сейчас – это ампирная архитектура Адриана Захарова 19в. Петровское адмиралтейство сохранилось в общих очертаниях и замыслах. Это было очень простое здание, по торцам две оси, очень тонкие, там покои (П-образные). Они охватывают пространство перед Невой. Там делали основу судна и спускали на воду, уже на воде все доводили до ума. Для барокко вообще характерен захват пространства объемами. В противовес горизонтали, привлекает внимание башня со шпилем (она была и первоначально, сначала деревянная, потом уже при Петре каменная). Шпиль завершается изображением корабля. Петр планировал перспективу Невского (тогда просто перспектива – проспект), от Адмиралтейства по прямой до монастыря, где должны были быть похоронены мощи Александра Невского. У Александро-Невской лавры тоже есть шпиль, правда проспект получился с небольшим изломом. А два шпиля дополняет третий – Петропавловский. К тому же, на стороне Адмиралтейства начинает формироваться центр столицы, именно к нему сходятся улицы трезубца.

Новый город создается по специальной программе. Это другой Амстердам, тут райское житие, Спб – это северная Венеция и тд. Отсюда, умышленный город; город замыслия, умыслия. Появляется мифологема, что Спб возникает на болотах, то есть в месте, изначально не пригодном для жизни, но это не совсем верно. В стилевом смысле здесь разнообразие, если приезжает мастер, то он должен быть носителем новейших тенденций, или его мысли должны совпадать с мыслями царя.

Петергоф. На южном берегу Финского залива, место было намечено еще в 1704г самим Петром, но основание как парадной резиденции – 1714г. Петр написал: заложил палатки на берегу залива – палатки – небольшие платы, Мон Плезир). Это мемориальная усадьба – в честь побед в Северной войне. Верхний сад довольно прост по композиции, дворец на центральной оси, в нижнем парке, сочетание двух 3х лучий (канал, до Мон Плезиа и до Эрмитажа; от Марли до Мон Плезира, до Каскада и центральная аллей (Марлинская), она пронизывает весь Нижний парк). На пересечение этих лучей стоят статуи (Адама и Евы). Большие палаты Большого дворца начал строить Браунштейн, но дворец начал съезжать с холма. Ситуацию исправляет Леблон, но умирает. Тогда появляется Микетти и расширяет дворец. Микетти достраивает низкие галереи и по краям ставит павильоны, именно эта тема будет разработана Растрелли. Очень узкие ризалиты, высокая кровля, плоскостность декора дворца – это Растрелли оставляет (хорошо видно со стороны верхнего парка). **Мон Плезир**, в центре голландский домик (ассамблейный зал), по краям одноэтажные галереи, по краям два люстхауза (павильоны). Близко расположенные двери, затесненное пространство, простой материал, кирпич даже не штукатурился. Внутри голландская тема продолжается – шахматных пол, голландские картины, печка; но вот плафоны расписаны французской росписью. **Эрмитаж**. В парках они, как правило, находятся на островках, попасть туда можно было только по откидному мосту. Он напоминает скорее хрустальный дворец, здесь очень большие окна (Петр повелел сделать центральное окно и балкон, как у корабля Ингрерманландия, именно на нем он одержал победу над шведами). Здесь не было лестницы, была подъемная машина, на которой по одному поднимали наверх, также наверх поднимали и еду. Гости находились в узком кругу, поэтому и Эрмитаж (все таки «хижина отшельника»). Браунштейн строил и **Марли**. Здесь есть оглядка на Версаль (сочетание воды и дворца, вообще было много связей с Людовиком 14). По назначению это гостевой дом, но не использовался – при жизни Петра не был достроен, а после его смерти туда перенесли его гардероб, дворец стал чем то вроде музея. Рядом есть сады Вакха и Венеры.

Стрельненский ансамбль. Генеральный план Леблона, в 1716г начинал Растрелли, но Леблон его оттеснил. Отчасти по плану он напоминает Версальский дворец, план парка типологически тоже на Версаль ориентируется. По центру канал, там же есть и очень большой остров (Леблон предлагал там построить водный замок, но Петр отказался и приказал посадить там сосны). По центру были проходы, как своеобразная лоджия. Эти проходы приводили на высокую террасу, которая возвышалась над парком. Новый проект дворца был создан Микетти, он был более компактны. Земцов, Усов, Еропкин – 30е, с 40х Растрелли; в 19в – Воронихин и еще ряд людей. Это сдержанная барочная архитектура.

Ораниенбаум. Принадлежал Меншикову, 1710-1727г. Над центром и на павильонах есть короны. Дворец на террасах, галереи – полукруглые. На центральной оси гаванец и канал. Из павильонов – церковь и японский павильон.

Временная архитектура: ворота, поставленные в честь возвращения Петра из Прутского похода. Еще была, например, триумфальная арка на Троицкой площади – в честь победы при Грингаме. Также ставились и обелиски. Часто гравюры, связанные с триумфальными шествиями, делались заранее. Петр очень любил эмблемы, был даже издан иконологический справочник, который рассказывал, что и как нужно изображать.

Эмблема – это порождение нового мышление, мышления аллегорического. Она принципиально трех частная: кроме изображения есть надпись и подпись. Надпись – тема эмблемы, подпись – растолковывает изображение. Между художником и природой, которую он старался изобразить, стоит слово. Некоторые считали, что надписи обязательно надо делать не на родном языке. Считалось, что эмблема – для образованного человека, то есть у того уже есть широкий кругозор, то есть он должен знать и иностранные языки. Эмблема должна быть такой, чтобы для ее расшифровки не надо было привлекать сивиллу, но в то же время, она не должна быть понятна черни.

Все дома по красной линии, эффект сплошной фасады. Для привлечения людей раздавались земли под «дачи», но надо было за год построить что то, а за 2г закончить строительство. Надо ускорить строительство – создаются «Образцовые проекты», их составляет Доменико Трезини (ум. 1734г). швейцарец, работал в Дании, России, определился в канцелярию городовых дел (потом становится Канцелярией от строения). Дома для подлых, зажиточных и именитых (1я категория не верна, а последняя для «шляхетства», дворян). Везде унификация, первоочередным становится правило.

Петропавловский, Трезини. Там была деревянная церковь 1703г, есть гравюра (крестчатая со шпилем, как Троицкая на гравюре Ростовцева), но здесь 2 башни у входа со шпилями, расписана по камень. С 1712г начинает строиться в камне (Питер столица). Кирпич и белый камень (пилястры, капители, колонны, детали). Возведение началось с колокольни, нужна вертикаль (соответствовать Адмиралтейству). Низ напоминает иезуитские церкви (у них форма базилики), активное взаимоотношение с небом, шпиль – сакральная форма. Этот собор образец, но копий и подражаний мало. Разорванный фронтон, ярусы наползают друг на друга, мотив расслаивающихся пилястр, ощущение тесноты, развитой карниз, динамика декора, хотя и не экстатичная как в Европе. Для петровских форм характерна лаконичность. Контрфорсы трактуются как волюты – кулисность, «коловратность» мира и движения. 3 нефа примерно одинаковые, алтарь прямоугольный (эта форма господствует), столбы зизагообразных очертаний (пучок пилястр, а не столб). Заднее пространство светлое, простое, но дифференцированное. Движение З-В важно, тк отсчитывает пространство, это же и триумфальное шествие. У церкви пристроили деревянную часовню для Петра – важная функция, тут хранились ключи взятых городов. Петровские ворота в крепости, в 1710е стали каменными (рельефы перенесены со старых деревянных). Подобны западному фасаду собора: внизу широко, связь с верхом волютами, лучковый фронтон (Иль Джезу). Но это крепостные ворота – подчеркнуто рустовкой, плюс есть небольшие ниши. Вверху Благочестие, Вера, Надежда, внизу должны были быть Стойкость, Благоразумие. Программа связана с образом Рая, с победами везде.

12 коллегий. Закончены в 1742г, торцом на Неву, поздно объявлен конкурс. 12 частей, каждая со своей крышей и фасадом, несколько объединяющих галерей (1 сохранилась), можно рассматривать как сплошную фасаду. Внизу торговые лавки, арки не застеклены, ленточный руст в цоколе (но не классицизм, это видно по лопаткам с длинными пропорциями, непрорисованными капителями).

Летний дворец. Между этажами барельефы Шлютера. В 1м Летнем, попасть только с воды, свой гаванец. Без ордера, 1эт Петра, 2эт Екатерины. Плоский, почти нарисованный декор, окна с расстекловкой. Шпалеры, плафоны, Зеленый кабинет, на этаже Екатерины декор деревянными панелями с элементами ордера.

Зимний, 1711г. 1й построен Трезини по случаю свадьбы, это 3 ризалитный блок с вытянутыми пилястрами-лопатками, узкие боковые ризалиты, 2 осевые; центральный с 3 осями. Второй проект Маттарнове под руководством Трезинт.

Дворец Меньшикова, Шервин, Леблон. Усадьба на Ваське, рядом строится каменный дворец. 2х ризалитный блок, с сверной стороны еще флигеля (со стороны парка внутренний двор), был гаванец, сзади регулярный пар. 3эт, хозяйственный, парадный и жилой. Наверху пустой аттик (хотели скульптуры добродетелей Меньшикова). Кровля с изломом, есть что то от французского отеля.

Кикины палаты. Современные – новодел. Здесь первый музей.

Церковь Исаакия Долматского, Микетти. Архитектор в России 1718-1723г, работал в Риме с Фонтано. Кроме некот в конкурсе участвовали еще несколько итальянских архитекторов. Архитектор Тессин Младший переделал имеющийся у него проект купольный шведской церкви. Петр родился в день празднования Исаакия. Именно сооружение этой церкви послужило толчком к решению Петропавловской, здесь Петр в 1712г обвенчался с Екатериной.

**27. Питерская архитектура 1730х-1740х. Ее связь с зодчеством петровского времени. Состав мастеров, организация строительного дела. «Трактат-кодекс» архитектурной экспедиции. Земцов, Еропкин, Коробов. Соотношение градостроительной и дворцовой ветвей. Судьба базиликального храма.**

Середина века – стабилизация положения по сравнению с небывалым напряжением в искусстве времен Петра. С 30х начинается настоящий расцвет барокко. Нарастание торжественности, пышности, появление большого стиля. Зритель сильнее вовлекается в пространство, манипуляции с пространством усиливаются. Теперь все часть: гравюра – часть альбома, альбом – часть интерьера, интерьер –дворца, дворец –ансамбля, ансамбль – часть общего ансамбля на уровне страны. На западе в это время рококо, а к середине века уже и классицизм. С Петра 2 двор в Мск, там короновалась Анна, вернулась в Спб – тот обветшал, надо все обновлять – продолжение петровской архитектуры. В 30е годы создается комиссия по строению Санкт-Петербурга, важную роль отводят градостроительным идеям, важное место там занимают петровские пенсионеры. В Елизаветенскую эпоху видим более сочувственное отношение к собственному средневековью. Именно в этот период расцветает искусство театра (усилиями Волкова, а директором был Сумароков), все тесно завязано на триумфе науки (толчок от Петра). В архитектуре замечено охлаждение к общественным постройкам, зато бурный расцвет дворцового и церковного строительства (сближение с церковью). 30-50е не до пенсионеров; в канцелярии от строения 2 направления архитектурное и живописное; 1736-38 – комиссия по строению Спб; 1737г – фиксационный план (город разделен на 5 административных частей). Формируется 3х лучие, характерно для барокко (Рим, Версаль), градостроительные идеи преобладают. Трактат-кодекс – об обязанностях и правах, 1 из самых ранних русских сочинений по архитектуре, по сути, выражение программной верности деяниям Петра, но и форма протеста против бироновщины. В окончательном варианте 30гл, это основа теории архитектуры и строительной практики на Руси. Базиликальный храм: ориентация на петровскую традицию, начиная с Петропавловского, план становится более артикулированным, выделяется купольная часть (купол увеличивается, боковые нефы уже, проявляется трансепт; снаружи купол не скрывается башней-колокольней, выделяется зона «трапезной», но так нормальное пространство).

**Еропкин Петр Михайлович**, 1698-1740г. Из рода Рюриковичей (вообще, дворяне часто становятся архитекторами), руководил составлением Генплана спб, разработал проекты планировки и застройки, закрепив Трилучие, наметил дальнейшие пути развития. В 1715г представлен Петру, отправлен в Италию, в 1723г возвращается. В к20х его привлекли к созданию ансамбля в Лефортово. Еще был в комиссия (по падению шатра Новоиерусалимского храма, обветшалостей Успенского и тд), делал проект Ал-Невской лавры. Вместе с другом Волынским восстал против Бироновщины, был казнен. Дворец в Преображенском, проект, 1724г. Это проект воспитательного преображенского дворца в Стрельне. Руководил строительством отдельных зданий в Стрельне и Петергофе, по его чертежам Ассамблейный зал и хозяйственные помещения Монплезира.

Питер: в 30х работает в Москве (триумфальные ворота к коронации Петра 2), в 1732г с двором возвращается в Питер. В 1737г составляется план Питера, он главный архитектор Комиссии о Спб строении. К этому времени есть дворцы, усадьбы, город растет, соответственно, ему нужна систематизация. В итоге, создается Трилучие (Невский, Гороховая – центральная, но уже, Вознесенский проспект). Такое трилучие характерно для барокко, распределяет пространство. Это выброс центра к периферии, но и стяжение всего к Адмиралтейству. В этой комиссии намечается и своеобразная иерархия городских пространств, они подразумевают деление города на административно-полицейские единицы. На Выборгской стороне предполагалось сделать 3х лучевую систему. На Городовой стороне тоже своя система, достаточно регулярная, но не 3 лучие. Вильгейм фон Бергольц – чертежи русских городов. Английская набережная – сплошная фасада, дома приблизительно одной высоты. Умеренный барочный привкус. То же самое и на Дворцовой набережной.

Ледяно дом, проект скорее всего Еропкина, 1740г. Было сделано описание физиком-академиком Крафтом. Здесь союз науки и искусства. В январе начали на Неве строить дом, но Нева тогда еще не достаточно замерзла, дворец начал проваливаться. Тогда строительство перенесли на площадку между Дворцом и Адмиралтейством. 17х 4м, высота – 6м, все это с копейками. Вся архитектура соразмерна человеку. Это двор, окруженный оградой из льда, там же есть и деревья из льда. Еще в 18в его сравнивали с драгоценными камнями (барочная черта). Там были окна, где сидел человек, который показывал картины (лубки?), так как все было предназначено для потехи. Рядом еще домик, это была баня, возможно, была расписана под дерево, там можно было париться. С другой стороны был сделан слон, днем он из хобота выпускал воду, а ночью – огонь (наливалась нефть и поджигалась). Днем он еще мог звук слона издавать, там еще три человечка было. То есть все было как живое. Повод – свадьба шута, гости – карлики со всей страны в национальных костюмах.

«Должность архитектурной экспедиции». Он возглавил, это 1й русский архитектурно-строительный трактат, он е перевел отдельные главы из Палладио. Теоретическое осмысление профессии зодчего.

**Иван Кузьмич Коробов**, 1700-1747, тоже пенсионер, но другого направления. Послан в Голландию, еще был в Бельгии, специализировался на гражданской архитектуре. Работал с Еропкиным, после егоказни стал главным архитектором Комиссии о спб строении, в 1741г переехал в мск, там у него архитектурная команда (в учениках Чевакинский, Кокоринов, Ухтомский). Вместе с Земцовым закончил труд Еропкина.

Адмиралтейств, 1732-1738г. Был спор: два варианта – купольный или со шпилем. Победил шпиль с кораблем, тенденция еще Петра. Было очень пропорциональное строение: два нижний яруса одинаковы. В классицизм это было не возможно, там царит гармония, здесь геометрия (основана на простых отношениях – расстояние от карниза до шпиля такое же, как и от карниза до яруса). Плоскостный декор (пилястры, выступы, лопатки). Коробовское адмиралтейство – больше, монументальнее организованнее, деловой характер (во всем заложен ордер, это всегда государственное начало, порядок). В Елизаветинский период это было потеряно, но в классицизм восстановлено (когда функционал определяет внешнее оформление). В основе всегда ордер, но в барокко ордер иногда спорит с геометрией. В к18в колокольня перестроена (верхние деревянные ярусы стали каменными). Шпиль перекликается с башней Кунсткамеры, с Исакием (была церковь Исакия Долматского), именно сюда сходится трилучие.

Партикулярная верфь. П, на Фонтанке напротив Летнего сада (где же?), своеобразная уменьшанная модель петровского Адмиралтейства. Часть верфи – церковь Пантейлемона. На плане Петербурга соединяется и план, и аксанометрия. В к19в верфь была перенесена другое место, а церковь осталась, 1735-1739г (то того она была деревянной). Пантейлемон, так обе битвы при Гангуте и при Грингаме произошли в его день. Базилика, храмовая часть и колокольня уравновешены. Барабан 8гр (но по диагоналям грани меньше, это тоже восходит к Петру). Убранство барочное, но спокойное, плоское.

**Михаил Григорьевич Земцов,** 1688-1743г**,** самобытный мастер, никуда не ездил. Учился при Оружейке, был помощником Трезини, потом стал гезелем (младший помощник архитектора) у Леблона и Микетти, потом стал главным (даже Растрелли не мог ничего сделать без его разрешения, пока тот не умер). С 1719г руководил застройкой мск (когда сняли запрет на каменное строительство). Работал в Ревеле. Также выполнял фонтане и павильоны (каскад Золотая гора, риунный каскад в Петергофе).

Екатрииненталь, ныне Эстония, по проекту Микетти. Пилястры в два этажа, петровские наличники, в центральной части три оси, в боковых две. Внутреннее убранство близко к 30м (нарастает пышность), в пропорциональных отношениях близко Петровскому времени (двусветный зал).

Церковь Симеона и Анны, 1731-1734г. Модуль тот же, что и у Коробова, но по сравнению с ним усиливается западная часть. Колокольня завершается шпилем, но он короткий. Тут же используется форма восьмерик на четверике. Ей сопротивлялись, но тут она кажется вполне логичной. Снаружи кажется, что колокольня-трапезная-храм. На самом деле это базилика. Узки боковые нефы. Декор петровский (взаимодействие декора и плоскости стены, кровли с изломом (полукружия)). То есть происходит возрождение типа церкви, который умер, но скорее в образе, чем в планировке.

Церковь Рождества Богородицы, Невский (сейчас там Казанский). Храмовая часть значительно увеличена, есть эффект уравновешивания двух частей, перекличка с Адмиралтейством. Базилика без трансепта. Большой шпиль.

Аничков дворец на Фонтанке, 1741г. Земцов начал, продолжил его ученик Дмитриев, с 1747г завершал Растрелли. Дворец вместе с партерными парками (водными и травяными), двором, там гаванец. Ощущается пространственная игра со зрителем, который должен попасть в этот дворец. Дворец от Фонтанки отделяла набережная, на которой располагалась открытая галерея. Новое – нагружается не центр, а края. То есть показывается та самая энергия, которая вырывается изнутри; демонстрируется центробежная тенденция.

**28. Питерская архитектура середины столетия. Растрелли, Чевакинский, Квасов. Основные тенденции барочной архитектуры в Питере. Дворцовое, культовое, градостроительное направления, загородные ансамбли. Барокко и рококо, Мск и Питер. Проблема 5гл.**

Портрет **Франческо Бартоломео Растрелли**, Пьетро Ротари, 1700-1771г. В Питер приехал в 1716гвместе с отцом из Парижа, скорее всего учился именно у отца (он был и архитектором, и скульптором), возможно ездил учиться в Англию. В конце 29х работает вполне самостоятельно. Он составил свой перечень работ, но сложно сказать участвовал ли там отец. К Анне Иоанновне поступил с окладом 800р (оч много), работает в мск и Лефортово.

Анненгоф. Перенес его в Лефортово из мск, это деревянный царский дворец в Кремле, в Лефортово располагает его рядом с летним Анингофом (строит к коронации Анны).

Рунтальский дворец. В 1735г поехал в Курляндию для работы в Руэнтале и Миттаве (Латвия), для Бирона. Еще до поездки составит проект третьего Зимнего для Анны. В том же 1735г – титул обер-архитектора. При дворце регулярный парк, веером расходятся аллеи (лес тоже расчленяется по регулярному принципу). Ядром ансамбля является дворец (на плане он вместе с хозяйственными постройками). По проекту должна быть въездная триумфальна арка. В конечном итоге – два пилона, там львы с щитами герцога курляндского. Это каре в варианте, характерном для 17в. В основном, равно высокая постройка, центральный корпус практически не выделяется. Главный зал находится не в центре, односветный (не превышает высоту остальных залов). Снаружи: плоскостный декор, это продолжающаяся тенденция. Внутри декор насыщеннее, это тоже показательно для 30х. Лестница занимает уже всю высоту дворца, но нет ощущения пространственности. Белый зал – пример парадного, но декор доделывался в 60е, когда Растрелли приехал дорабатывать свое произведение после отставки (язык изменился, стал более рокальным). Фарфоровый кабинет – вообще рококо, фарфор демонстрируется на консолях. В 60е у Растрелли появляются черты Грандара – большого стиля.

Миттава, Курляндия. В эту эпоху, по крайней мере здесь, загородная резиденция = замок. В Миттаве дворец строится прямо на месте средневекового замка – вступает в диалог. Он даже сохранил крепостные сооружения. Здесь каре – только три входа. Чувствуется, что Растрелли становится мастером режиссуры. Любопытно, что детали металлические.

Летний дворец. Основное творчество – в России. Начинает строится для Анны Леопольдовны, потом продолжает строится для Елизаветы, 1741-1744г, поэтому он называется Летним дворцом Елизаветы. Все это в 3м Летнем саду на берегу Мойки и Фонтанки, сейчас там Михайловский замок. Летний дворец строится из дерева на каменном фундаменте. Это некоторое симметричное ядро, которое разрастается в разные стороны. В основном, используются прямоугольные планы (характерно для Растрелли, плюс материал). Два парадных двора, оба подводят к центральному крыльцу (но вход может быть и в боковых крыльях). Есть эффект захвата пространства – это агрессивность барокко. Дворец не дошел, но много рисунков и гравюр (особенно Махаева). Активизируются торцы, пластически это наиболее активная часть – своеобразные барочные портики, а в других частях плоское решение фасада. Центр хотя и выделяется, но не более активен торцов. Махаев завышает точку зрения – подходя к дворцу, его видно через решетку, увидеть полностью можно только после входа, но тогда края уже не видны – Растрелли любит эффект непостижимости (также построен и Версаль). Раньше (30е) кровлю включали в композицию фасада, теперь (60е) – она прячется за балюстрадой и верхней скульптурой.

Петергоф, 1745-1755г. Яркий пример приспосабливаемости к сложившимся обстоятельствам. Растрелли застал Петровский дворец, от него низкие галереи и по краям корпуса (Браунштейн, Леблон, Микетти, Земцов). Микетти создал 3ч систему: дворец, галереи, корпуса. Растрелли сохраняется систему. Расширяет дворец, два корпуса уводит в сторону верхнего дворца. Сохраняет мотив крыши с изломом. Найденное в Анингофе соотношение высоты и ширины 1:17 здесь используется. Активная барочная архитектура только в корпусах – боковых павильонах (под гербом и церковь). Корпус под гербом венчает 3гл орел! Не только символика, но иллюзорный момент – с любой позиции видны две головы. Церковь сначала планировалась одноглавой, но Елизавета дала специальный указ, чтобы была 5гл. В интерьерах нарастает пышность и изобилие. Есть и лепной декор, но в основном это росписи. В верхней части изображаются времена года (это статуи в нишах – или роспись?). Над фронтоном две резные статуи – верность и справедливость – время коловратно, а качества императрицы постоянны. Большой зал – два света, с одной стороны окна – с другой зеркала. Там же и огромный плафон.

Царское Село, 1744г, Квасов, Чевакинский, с 1749г Растрелли. Мойка – переделанное название с реки Мья. Это место называлось Цаари Мойс (Саарская мыза – возвышенное место). Саарское превратилось в царское, Мыза в Село. В петровское место здесь была резиденция Екатерины 1, был небольшой дворец Браунштейна. То есть ядро тоже было заложено. В 44 начинается строительство дворца Квасова, Чевакинский подключается к строительству дворца и павильонов – то есть уже существовала идея комплекса, Растрелли завершает образ. Нижний регулярный парк был с террасами, но они почти не замечаются, так как перепад не большой. Есть трилучие, но оно местного значения. Чем дальше от дворца, тем зелень становится выше, меньше архитектурных элементов, больше природных, меньше вариантов стрижки природы. Крайние части парка символизируют глухую чащу (почти в конце есть Эрмитаж – хижина отшельника); был еще и зверинец (охотничий домик, как бы стоял на лужайке). Решетка – два пилона, будто некогда целой постройки, разрывается; муфтированные колонны – подчеркивается грубая архитектура на периферии дворца – это все со стороны зверинца. На решетке двуглавый орел, увенчанный короной, которая парит над дворцом –образ империи. Дворец Екатерины 1 – маленький трех частный ризалит. Квасов и Чевакинский его расширяют, делают галереи, по краям были висячие сады. Растрелли заказывают Тронный зал, он не понимает, где это можно сделать, поэтому поднимает фасад, уничтожает висячие сады с одной стороны (со стороны церкви он его сохраняет, так как это образ райского сада). В одном углу он делает парадную лестницу, 5 анти камер подхода и Тронный зал (немного заезжает на центр, но основная часть – в противоположном от церкви крыле). То есть внутренняя структура не совпадает с внешней. Тип здания – блок-галерея. Со стороны регулярного парка – открытое пространство. Церковь опять же пятиглавая. Хотя дворец каменный, выступы все равно прямоугольные. Растрелли не любит углы – поэтому там либо плотные пилястры, либо пучки колонн. *Анфилада* – мотив огромной России. *Парадный зал* – около 1000кв, двусветный, более того, с 2ст окна, кульминация пространственных игр. Иллюзорность пространства, есть и зеркала, и плафон, да и сам декор это подтверждает. Есть эффект не замкнутости, а избранности пространства. Максимальная энергичность движения. Ордер активен, сильно выступает– это изображение тектоники, какую тектонику может иметь пилястра, если она еще и зеркало? Сплошь и рядом множество превращений. Плафон Валериани – сохранились фрагменты, мотив архитектуры, по ним можно восстановить. В столовой столы были в виде волют – очень причудливая форма. Янтарная комната: в основе своем это произведение начала века, так как ее подарили Петру 1, Растрелли делает пышное оформление. В некоторых залах декор мельчает, рокальное начало, но это внутри барочного стиля. Есть панно из камня – это Флорентийская мозаика, которая изображает пять человеческих чувств (одна из 5 картин недавно была найдена). *Картинный зал* – шпалерная развеска (развеска в разрядку – с воздухом). Главная аллея приводит к *Эрмитажу*. Это малый дворец, крестообразный в плане, стоял на своеобразном острове, с подъемным мостом. Центральный купольный зал с четырьмя кабинетами. Архитектура опять становится плотнее по углам, а центр свободнее. Вместо лестницы, подъемное кресло для людей и подъемная машина для кушаний (то есть стол стоял, а отдельные его части поднимались и опускались). Павильон *грот* – «пещера у воды», наиболее грубая архитектура – муфтированные колонны, большие ритмы, нет детализации. Внутри должны были бы быть раковины (кк в Гроте Кусково), их завезли, но Растрелли ушел в отставку. *Охотничий домик* (Мон вижу) не сохранился, по планировке был подобен Эрмитажу, тоже окружен водой (как бы спасал людей от гуляющих там зверей). Большие кубы стриженой зелени символизировали непроходимую чащу. Это была реализация некой имперской идеи – Ломоносов, например, сравнивает Царское Село с имперским Римом.

Смольный, 1748-1764г. Проект был еще в 1744г, не закончен (в 1764г Растрелли уходит в отставку). Должна была быть колокольня. Для воспитания благородных девиц, которые ухаживали бы за своими садиками. Елизавета хотела, чтобы собор ориентировался на Успенский, а колокольня – на столп Ивана Великого. Ориентация на средневековые образцы говорит о том, что отношение к СВ становится более сочувственным (в отличие от Петра, значит, это знак зрелости культуры). В Москве об этом, наоборот, не думали. Собор все таки крестообразной формы (но обогащен выступами), кельи тоже крестообразные. То есть один и тот же мотив повторяется в увеличении (ограда тоже крестообразная). Форма, удаляясь от центра, увеличивается и становится тоньше. Как будто эффект от упавшего в воду камня. У колокольни было построено два яруса, потом проблемы с колоколом, потом отставка Растрелли, потом не знали, что с ней делать и, в итоге, в 19в ее разобрали. Здесь повторяется не только крестообразность, но и 5гл. Сначала главы

планировалось разнести по сторонам, но потом поняли, то без контрфорсов не обойтись (кирпичные арки внутри). Собор можно воспринимать как главу, тогда боковые церкви будут восприниматься как дополнительные главы – опять пространственное 5гл. везде прямоугольные очертания, только кроме апсиды, которая с трудом выступает из храма и тянет за собой массу храма. Довольно плотный декор, небольшое количество плоскости. Иррациональность барочной природы хочет показать множество, изобилие, великолепие. Боковые купола по диагонали – эффект центробежности сил. Растрелли еще в 1761г работал над интерьером собора, там должен был быть мрамор (искусственный и естественный). Когда Растрелли уехал еще даже не было глав (по сути была только одноглавая церковь). Заканчивал собор **Фельтен** (сформировался как мастер в мастерской Растрелли). А интерьер доделывал уже в 30е 19в Стасов (который был без ума от Растрелли).

Андреевская церковь в Киеве, 1749-1752г, интерьер 1752-1757г. Андреевская – по легенде именно здесь был апостол Андрей, где то рядом была Десятинная. Это Андреевский спуск, строить сложно, но он не испугался (вроде про проекту Растрелли строил Мичурин). Мощный подклет (собственно, целое здание), большое гульбище (возобновление старой традиции), барочная лестница. По углам – 4 огромных столба, которые усилены контрфорсами, 4 главы – по сути это пинакли над контрфорсами. Эти 4 главы очень тонкие, далеко расставлены, что обусловлено конструкцией. В целом, в плане она крестообразная, внутри опор нет, по сути это тип вписанного креста. Центральное место занимает иконостас в виде триумфальной арки (но она не прозрачная), по барочному входит в подкупольное пространство. Есть ордерные формы (в иконостасе), но вольная трактовка, характерное для 2п 18в использование терракотового красного и золота. Над живописью иконостаса работали петербуржские мастера од руководством Вишнякова. Алтарь – что то вроде сени или кивория (там витые колонны – есть своя символика, в храме святого Петра они повторяли те, что были в базилике Петра, а там они повторяли те, что были в храме Соломона).

Воскресенский собор Новоиерусалимского монастыря. В сер18в решили восстановить ротонду (до того она рухнула). Он делает несколько проектов, по второму восстанавливается ротонда. Растрелли составил проект, но выполнял его Бланк (московский архитектор, Буланов?). Внутри ротонды Растрелли также запланировал кувуклию (барочная форма+ сень+ крест), это место где в настоящей ротонде находился Гроб Господень. 1й проект 50х, 2й – 60х. Мощный ритм напоминает древнюю архитектуру.

Зимний дворец. Трезини, Трезини и другие архитекторы, Растрелли, Растрелли. Но был и еще один – деревянный вроде, поэтому кто то считает, что это пятый, а кто то, что это четвертый. Главное – симметрия по фасадам, в целом есть некоторая асимметрия. Все 40е Елизавета жила в этом дворце (1м дворце Растрелли). Буквально за 1 сезон (4мес) Растрелли в 1755г строит на Невском деревянный дворе для Елизаветы (напротив Строгановского). Вроде бы это для того, чтобы Елизавета где то пожила зимой, пока он будет перестраивать Зимний. Одноэтажный, центр выделен, Тронный зал уже строго по центру, однако симметрии в целом нет. Растрелли хотел там, где сейчас Сенатская площадь сделать круглый двор (диаметр равен длине дворца), плюс по сторонам оградить двор ровными оградами. Елизавете это показалось слишком сложным. В результате, получается блок-каре. Парадная лестница, 5 антикамер и тронный зал, нагружаются углы. То есть он берет Царскосельский дворец и сворачивает его по квадрату. Внутренний двор – «дышащие» угловые выступы с самыми важными частями дворца. На западном фасаде большие выступы – это еще с петровских времен (там были сначала дома, потом второй дворец, который повторял их черты). Нет цокольного подиума, поэтому это точно барокко некоторые почему то невский фасад воспринимали как классицизм, но там обязательно должен был быть цоколь. Есть описание – дворец был покрашен «песчаной краской с самой светлой прожелтью». То есть был легче. Иорданская лестница сделана Стасовым.

Воронцовский дворец, 1749-1757г. Частные дворцы являются отражением государственных. У него мало заказов частных, так как Растрелли был придворным архитектором, заказать у него было очень сложно. Жена Михаила Воронцова была сестрой Елизаветы Петровны (не родной, а родственницей). Сейчас там Суворовское. Это усадьба, парадным двором выходит на Садовую улицу, сохранилась ограда, был дворец и сад, который продолжался до Фонтанки – то есть это большая городская усадьба. Были центральные и боковые ворота (подразумевали циркуляцию). Фасад – три ризалита подчеркиваются активным ордером, между ними пространство без ордера, корпуса соединены галереей, террасой, организуют двор, подразумевался не только вход, но и проезд внутрь. Растрелли мельчит ордер – здесь есть поэтажное членение, а не большой ордер, то есть подчеркивается множественность.

Строгоновский дворец, 1752-1754г. Строгонов очень окольными путями связан с Елизаветой. Дом по сути имеет одни фасады. В разорванном лучковом фронтоне герб Строгоновых. Со стороны Мойки подчеркивается 3ч, но вообще не было входов, 2я сторона на Невский. Мощный ордер на 2эт, розовый цвет – легкость, но декор читается хуже, чем на темном, это воздействие рококо. Есть сочетание грандара с большей легкостью. В декоре маски, кариатиды и тд.

Гостиный двор. Фундамент и тело сохранились, но вот внешний вид классический. По центру Растрелли помещал колокольню, вход в виде арки-портала, поэтажное членение ордера, а в каждой арки еще сочетаются большие и маленькие колонны. То есть очень плотный декор. Двор стал строиться, но потом Растрелли ушел в отставку.

**Савва Чевакинский,** 1713-1774. Никак не связан с мастерской Растрелли, из тверских дворян. С 1732г он в команде Коробова, служил по Морскому ведомству. Самая известная его постройка – Никольский морской собор, 1753-1762г. Открытая площадь (там подразумевались морские парады). В сер18в писали, что собор был поставлен по образу Успенского в Астрахани. Собор 5гл, главы граненые (это своеобразная копия Астраханского). В целом, господствует фронтальность. Есть эффект составленности элементов (они подвижны, но кажутся врезанными). Внутри насыщенное убором пространство, мельчайшая резьба (практически 17в).

Фонтанный дом (дворец Шереметьева), 1750-1755г. Вместе с крепостным Шереметьевых, Аргуновым. Это тоже усадьба, был парадный двор, въезд.

Еще дом Шувалова – волнообразный фасад, есть очень редкий для архитектора восьмиугольный зал. Декор классический.

**Квасов**. Работал в Царском Селе, потом в Москве в Анингофе, ему покровительствует Разумовский. В Казельце (резиденция Разумовских) строит комплекс зданий, он воспринимается как мавзолей семьи.

Церковь Рождества Богородицы. 5гл, есть точки соприкосновения с украинской архитектурой. Крупные формы, но местный декор. Любопытны полукруглые портики-крыльца.

**29. Московское зодчество середины века. И.Ф. Мичурин. Д.В. Ухтомский, И.П. Жеребцов, А.П. Евлашев.**

**Основные тенденции. Дворцовое, культовое, градостроительное направления. Загородные ансамбли, барокко и рококо. Москва и Петербург. Проблема пятиглавия.**

История развития участка (008): Яуза, с 1ст Петровский дворец, все остальное с другой стороны. Усадьба Головина, потом в сторону Петровского дворца развивается Головинский ансамбль Петра, за всем эти огромное пространство Летнего Анненгофа. А справа от Головинской территории Лефортовский ансамбль 1742г.

Летний Анненгоф. Участок в плане прямоугольный, короткой стороной к Яузе, внутри регулярная сетка. Перпендикулярно главной оси вытянутый объем дворца (соотношение между шириной и длинной -1:17). По композиции напоминает Петергоф и ЦС. Центральный 3ч блок, небольшие галереи, ризалиты (больше по высоте и мощнее, чем центр). План почти двойное П, центральные выступы длиннее, крайний выступ справа – квадратный блок. Декор плоскостный, нет активного использования ордера, только колоссальные в крайних частях (плоский портик и оформление углов), оформление углов средних и центральной частей. От краев к центру снижение пластической артикуляции. Внутри центральный вестибюль, 5 антикамер, ведущих к залам.

Лефортовский ансамбль, 1742. Летний Анненгоф, Кремлевский (Зимний) Анненгоф, Церковь, Театр, Хозяйственный двор. К Зимнему дворцу через мост ведет аллея, украшенная триумфальными воротами –1пр арка, по бокам –аллегорические картины, фланкированные пилястрами, над пролетом разорванный фронтон сложной формы, увенчанный короной и двумя 2гл орлами, над боковыми частями –аллегорические скульптуры. Зимний дворец – деревянное здание на каменном фундаменте, прямоугольный план. Центробежность сил за счет системы выступов, но нет идеальной симметрии. Декор плотнее, чем в Летнем Анненгофе. В интерьерах – стол такой же формы, как в ЦС. О характере убранства в целом говорят гравюры, в том числе из коронационного альбома с изображением бала-маскарада. Театр - новый вид сцены, она квадратная в плане, больше зрительного зала.

**Иван Александрович Мордовиин, умер ок1733**. Из служилого дворянства, главный архитектор Мск. Работал в ЦС, Кремле, Лефортово. В 30е. создает опись построек Кремля. Начал работу над планом Москвы, создававшимся на основе инструментальных съемок (1й по правилам геодезии). Цель создания плана – урегулирование застройки. Над эти планам продолжил работу Мучирин, поэтому и назван: Мичуринский план, 1739. В 1741 был отгравирован (50х50 см), а потом иллюминирован (цветной), в левом верхнем углу аллегория Мск с гербом. Подробно прорисован Анненгоф, он крупнее Кремля –новое регулярное ядро. 1742 «Об основных принципах московской застройки». Улицы –шириной в 8 саженей (17м), переулки –в 4 сажени. Еще с петровских времен хотели пробить магистрали, в тои числе в Лефортово. При Елизавете складывается новый триумфальный путь: Маросейка, Покровка, Старая Басманная.

**Иван Федорович Мичурин, 1704-1763г**. Сменил Мордовина. Мичурин не только учился в Морской академии, но и занимался строительством и реставрацией. В 1744 выполняет чертежи о состоянии старых зданий. 1742 – Воскресенские триумфальные ворота (для коронации Елизаветы), цоколь, пилястры, между ними два яруса ниш, аттик украшен двуглавыми орлами, увенчан аллегорическими скульптурами, проезд сужался (принцип перспективного портала), за счет чего эффект большей глубины проема.

Церковь Толгской Богоматери Высоко-Петровского монастыря. 1н, апсида уже нефа, белокаменный цоколь, стена расчленена строгими парными пилястрами. Над восточной частью нефа барабан со слепым куполом, простенки «окон» барабана украшены волютами-контрфорсами, западный фасад выходит на красную линию Петровки. Бело-желтая, цилиндрический свод (снаружи тоже). На Петровку выходит полуциркульное завершение (но не на весь неф).

**Дмитрий Васильевич Ухтомский, 1719-1774**. Главный архитектор Мск во время Елизаветы, мастер елизаветинского барокко. Дворянин, князь, до 1733 учился в Навигационном училище в Сухаревской башне (оно при Морской академии). В 1733 его направили в команду Мичурина, с 1742 работал под руководством Коробова, в 1744 официальное признание, возглавил архитектурную команду при Кремле. В 1749 основывает Архитектурную школу, там учатся Кокоринов, Баженов, Казаков.

Воскресенская башня, 1755. Нереализованный проект. Ее должны были возвести на месте Иверских ворот, гигантская колокольня =триумфальные ворота. 4яр, размер окон одинаковый, но массы постепенно уменьшаются. Все завершалось фигуркой славы. Ориентация ордера по диагонали (скругляет углы). Составленность форм.

Колокольня Т-С Лавры (по проекту Шумахера), 30е. Шумахер работал в Спб, при Академии. Нижний объем тяготеет к горизонтали, декор плоскостный, нижние гигантские пилястры, кроме центральных рустованные (плоскостно). В 40-50е Ухтомский достраивает, контраст низа и верха. Эффект выплеска центробежных сил. Мотив иерусалимской сени. Тема триумфа и славы (характерно для Синодального периода). Перед ней большое пространство (дистанция для восприятия).

Красные ворота, 50е, не сохранились. Изначально, Красные ворота – 1я триумфальная арка в РФ, в честь Полтавы (построена гостями=купцами), много раз горели, Ухтомский построил в камне (возобновил по чертежам и гравюрам), снесены в 1927г. На площади сейчас здание Ивана Фомина – это футляр для Запасного дворца, где хранились императорские запасы (на полпути из Кремля в Лефортово). Фигура славы, ангелочки с балдахина. Балдахин как сень, храм для Елизаветы. Он перенес ближе к центру площади, на самое высокое место. Есть рисунок Махаева. Также расписаны под мрамор. 3пр триумфальная арка с балдахином и аттиком, раскрепованный антаблемент, но теперь есть боковые фасады. Можно рассматривать не как декорацию, а как архитектуру в составе ансамбля: Запасный дворец с церковью, Куракинская богадельня с церковью по французскому образцу, церковь Трех Святителей (к18, перестройка н19в).

Госпитальные и инвалидные дома, 1758-1789. По Генеральный плану в излучине Москвы реки, рядом с Симоновым и Даниловыми монастырями. Идея: Домом инвалидов в Париже. В Центре – 5гл собор (официальный заказ), импульс из Петербурга (Смольный). Композиция также похожа на Смольный монастырь: центрическая, в основе крест, связана с окружающей средой оградой, потом такой принцип будет в усадьбах. Церковь в центре, вокруг 4уг со скошенными углами (как раз ограды), с 4х сторон примыкают П-образные корпуса – эффект замкнутого внутреннего двора. Декорация нарастает к верхней части здания.

Церковь Никиты Мученика на Новой Басманной, 1740е, 1751 (освящена). По композиции: Колокольня, трапезная, храм (в плане 8рик с уменьшенными гранями по диагонали). Угол каждой грани подчеркнут плоскими коринфскими пилястрами на цоколе, у окон рокальные наличники, эффект многослойной, хотя и очень плоскостной декорации. «Трапезную» украшают филенки и очень причудливые рокальные наличники. Изнутри довольно целостное пространство, грани замаскированы. Иконостас решен в виде триумфальной арки (раскреповка и расположение колонн – волнообразная поверхность). В колокольне декор более пластичный. Первый ярус – довольно строгий, с дорическими пилястрами , т-мет фризом, плоским портик со слегка раскрепованным антаблементом. 2яр: отдельно стоящие ионические колонны обрамляют арочный проем и несут сильно раскрепованный антаблемент с портиком. 3яр: коринфские пилястры по бокам от проемов и коринфская колонна, поставленная в угол, все увенчивается лучковым слегка раскрепованным фронтоном. 4яр: окна-люкарны и барабан. Получается, что облегчению ордера (от дорики к коринфскому) противопоставляется усиление пластики. Причем колонны и пилястры по углам, а также раскреповка антаблемента скрадывают простую геометрию форм, из которых колокольня составлена.

Никитин/ Ухтомский? Усадьба Трубецкого в Нескучном, аллея на одной оси со зданием, образец –французские отели. Скорее всего сделал в подарок князю –прокурору Сената.

Колокольня церкви Петра и Павла на Новой Басманной. Многоярусная композиция: 1 - крестообразное основание – цоколь, горизонтальный руст , 2 –цилиндр (+по сторонам портики на колоннах со сложной пластической раскреповкой), 3 и 4 - поставленные друг на друга кубы (тоже колонны и много пластики, но они уменьшаются по законам). 5 – завершение под люкарны, крыша и собственно завершение, 4уг с открытыми проемами, в коне сложная форма-шпиль). Везде выступающие спаренными дорические колоны, несущими портик с раскрепованным антаблементом. Везде дорический ордер (в отличие от колокольни Никиты Мученика), переход между ярусами более заметен.

Надвратная колокольня Донского монастыря,**Евлашев**, вместе с церковью Захария и Елизаветы, 30е, по проекту Шеделя. В 1754 –берется Евлашев. Прямоугольное основание с арочным проездом, увенчанным словно нарисованным портиком, потом две опять же нарисованные и редуцированные колонны (между ними сложной формы филенка), внизу большие нищи (по 1 по сторонам), и опять 2 пилястры с филенкой. Далее над центральной часть 4рик, с раскрепованным портиком, тут уже больше пластики, опять же у основания 4рика есть арочные мотивы. Далее 8рик со своеобразной аттиковой зоной. Выше купольная круша с люкарнами, узкий барабан и маленький куполок.

Колокольня Новоспасского монастыря, **Жеребцов**, 1769-1789. Церковь, очень массивная, нижний цоколь рустованный, три следующих яруса покрыты сплошной раскреповкой, она скрадывает геометрическую форму, сложно сказать, что в основе – четверики или восьмерики.

Колокольня церкви Троицы в Серебрениках (у Яузских ворот). Это то, что проходишь по пути к иностранке от Китай –города. Принцип похож, но тут облегчение ордера. Внизу массивная дорика, руст, лучковые завершения и раскреповки. 2яр: коринфские колонны, треугольные раскреповки. 3яр: коринфские пилястры (+уменьшается по размеру). Дольше довольно большая крыша, маленький «барабан» (4уг, с открытыми пролетами).

Церковь Климента папы Римского, 1754. В начале 17 века – деревянный храм, 1720-е перестройка.1762 –каменный храм. Автор проекта Трезини. Трапезная и колокольня Евлашев. На средства Матвеева при покровительстве Елизаветы (в день Климента она взошла на престол). Композиция: нижний кубический ярус, над ним 5 цилиндрических барабанов, центральный крупнее и выше. 3яр членение: низ был каменным, сейчас тоже красной штукатуркой покрыли – логичнее, там довольно много раскреповок (столбы-пилястры) с горизонтальным рустом. Низ большой, почти равен центральной части. Декор довольно разреженный, пластика усиливается к центру (там полуколонны, по углам пилястры). Раскреповка карнизов и антаблементов не очень мешает восприятию геометрических объемов. Внутри есть хоры (отсылка к древней традиции), на хорах – приделы. Иконостас (вогнут – перспективный эффект) напоминает барочные итальянские фасады.

Дом Апраксина на Покровке (дом-комод). Похоже на комоды Рококо. Но по сути, барочная архитектура: волнообразный фасад (как дом Шувалова у Чевакинского), активная пластика стены, отдельно стоящие колонны, раскрепованный антаблемент и фронтон над центральной частью. Три яруса: цоколь, парадный этаж и что-о вроде аттика (объединены с центром), по горизонтали отделяется только нижняя часть. В каждом ярусе окна отличаются по размеру и форме. Декор уже ближе к рококо.

**30. Антонио Ринальди и проблемы рококо.**

**Антонио Ринальди**, 1709-1794. Родился в Риме, учился в Неаполе у Ванвителли, работал в Пезаро и Риме. В России с 1754 -1794 как придворный архитектор.

**Ораниенбаум.** Подарен Петру Федоровичу, на территории комплекса создается крепость Петерштадт (1758-1762)- место для игр Великого Князя – Ринальди оформляет архитектуру, создает камерную резиденцию с круглосуточным караулом, наблюдающим за приближением мнимого неприятеля (как потешные игры Петра). По плану похожа на Петропавловскую крепость. С пятиугольным ядром, бастионами, и расходящимися лучами (14-конечная звезда, посередине 5уг плац, 4 бастиона). Ворота Петерштадта, 1757–типичны для парков, нет энергичности декора, увенчаны граненым куполом со шпилем. Каменный дом (дворец Петра), 1758-1760 – вписывался в один из лучей, у с-в бастиона, 2эт. Красили до 1762. Квадрат в плане, но 1 угол среза по дуге – вогнутая форма (миниатюрное воспроизведение барочных принципов). Декор не такой плотный как у барокко, ослаблен некоторой женственностью, есть асимметрия (в духе рококо), нет развитой лексики, рококо пока пользуется адаптированной чужой. Ленточный руст, много горизонталей, внизу. Верхний ярус существенно выше, там гладкая стена, лучковые сандрики, наличники с ушами. Между окнами плоские лопатки (без баз и капителей), на углах и на вогнутой части они спаренные, завершает все балюстрада, но крыша не плоская. Еще есть «антаблемент», такой же плоский и гладкий. Вокруг окон фактически создаются рамы. На вогнутой части дверь, над ней окно с балкончиком, завершает все «аттиковая», выступающая часть. В вогнутой части окно и 2 ниши, все полуциркульные. Китайский дворец (голландский домик или казино). Ек 2 не оставляет эту территорию, а создает ансамбль «Собственной дачи». По берегам пруда — парк, катальные горки. Китайским стал в конце 18в, внутри есть китайские интерьеры. От барокко — разорванные фронтоны и другая декорация, но не настолько эмоционально. Камерно — поэтому не связано с гос. идеями. Идеалом служат некие частные начала. Сначала 1эт, надстройка поздняя. План: Большой зал в центре, от него по оси по сторонам парадные помещения, с востока завершается Залом муз, с запада – Большим Китайским кабинетом. В парк идут еще ризалиты, организуют почти квадрат, есть 2 выступа (получается, что к пруду почти П-образный), туда же выходит и «галерея» с французскими окнами. Этот парковый фасад сохранился лучше – раскреповка, чуть барочный портал (замедленно и вяло по сравнению с барокко). Рокальные идеалы проступают внутри: *Большой круглый зал* = приемная. Оформлен искусственным мрамором разных оттенков, это тоже черта рококо — не разные цвета, а разные тона. Единственное яркое пятно – рама, сделанная из смальты. Зеркальный свод с большими падугами — тоже характерно для рококо + плафоны с фигурными оформлениями. *Большой китайский кабинет*/бильярдная — вытянутая форма со скругленными углами. Редуцирован ордер. Для рококо важно соотношение оболочки и декора. Оболочка проступает — целостная граница, которая отгораживает интерьер от окружающего мира. На стенах и в лепнине потолка китайские орнаменты – шинуазри. *Зал муз* — подчинение ордера оболочке. Триумф Венеры среди граций — тема граций актуальна для рококо, цвета сдержанные, сложные. В самом декоре немного золота. Рельеф невысокий, оболочка — поверхность росписей, тогда как в барокко плоскость вообще уничтожается, а тут нет мощных пространственных порывов. Полы изначально вообще мыслились стукковыми, потом поняли, что непрактично и заменили на деревянные, сохранив узоры везде. Только в *Стеклярусном кабинете* был мозаичный пол (игра света и движения). Тематика росписи разнообразна и символика есть — цапли, пальмы. Катальная горка, 1762-64г. Сохранилась только часть. Есть реконструкции со скатами. Катились далеко, санки в виде драконов, лебедей и пр, рядом галерея, по которой погулял — снова пошёл кататься. Сложная форма и завершение от барокко. Цилиндр + три выступа + колоннада. В нижнем ярусе -тосканские , во втором -коринфские, третий увенчан балюстрадой - внимание к ордеру от классицизма. Декорация снаружи рокайльная: окна, наличники в виде валют. Внутри вообще рококо: мощная беседка, росписи с охотой, панно над дверями — море. Цвета холодные и теплые, но в осн все бледное, оттеночное. За одним из выступов — *фарфоровый кабинет* (кабинет обезьян — в консолях для фарфора — мотивы обезьян, можно вспомнить Кристофа Юэ). Фарфор, который был тут выставлен посвящен Чесменскому сражению.

Гатчина, 1765г**.** Ек 2 пожаловала ее Г. Орлову, потом она его выкупила, подарила Павлу 1. Построен из Пудоcского камня. В плане прямоугольник с двумя крыльями, образующими полуовальную площадь, на конце каждого по каре. Был перестроен Бренной. По рисунку Ламони: 2 каре низкие, галереи открытые. Башни и подземный ход – от крепостной архитектуры, пейзажный парк – еще больше от средневекового замка. Снизу вверх облегчение ордера. Помещения небольшие и сложные в плане (Овальный будуар, 5уг башенный кабинет), богато украшено лепниной (цветочные гирлянды, вазоны, птицы). Белый зал: полноценный ордер, растворяется на бледном фоне. Десюдепорты (скульптура, лев, рак – летние месяцы). *Главный фасад*: Центральная часть - 3 яруса, 2 ризалита -спаренные тосканские пилястры и прямоугольные окна, по центру -что-то вроде лоджии с арочными окнами в первом ярусе. *Садовый*: монолитный блок, поделенный на 3 яруса по горизонтали и одиночными тосканскими пилястрами по вертикали. Центр слегка выделен портиком из 2 колонн (1 ярус), лучковым фронтоном (2 ярус), небольшим аттиком над 3 ярусом. По бокам 2 выступающие пятигранные башни.

Мраморный дворец, Ринальди, Егоров, 1768-1785. По заказу Екатерины, в подарок Г. Орлову, 1е в Питере здание, облицованное естественным камнем (разные сорта мрамора). Уже больше классических черт, но еще не классицизм: нет четкого 3яр деления и выделения центра. Участок сложной формы – нет ни 1 прямого угла, только вход. Помещения сгруппированы по отдельным ансамблям и анфиладам. Потом это ддворец Константина Павловича. Северный фасад на дворцовую набережную, напротив ППК. Парадный двор с юга ограничен решеткой, она соединяет с построенным Егоровым флигелем. Украшен различными сортами мрамора, а он с его игрой рисунка дематериализует пилястры, фон, как и в Гатчине. Внутри тесненько, рокайльно. *Мраморный зал* - уральский, карельский, греческий и итальянский мрамор. Имитация ренессансных дворов с аркадами на колоннах, но вместо них -сдвоенные плоские коринфские пилястры с золочеными капителями (позолота как во французском рококо). Там, где должны быть проходы - декор: гирлянды, скрещенные ветви. На арки сверху опирается карниз и еще один ярус колонн -абсолютно

атектоническое понимание ордера. Рельефы на фасаде (аттик) и в интерьере Шубина.

Cобор Екатерины в Ямбурге, 1764-1782. Новая типология: базилика +5гл, нет трапезной (цельно), здесь 3яр колокольня. Колокольня: 1яр= куб, грани завершаются лучковыми фронтонами, там же арочные окна и большие лучковые сандрики с ушками. По углам одиночные коринфские пилястры. Следующий ярус опять куб, по углам сдвоенные пилястры, 4 арочных открытых проема (колокольня), дальше антаблемент и что то над ним (как бы продолжение пилястр). Те куб получается вытянутым. Венчает все цилиндрический объем с овальными окнами и выгнутыми треугольными сандриками, тут нет ордера, только тяги-валики. Потом какая то сложная форма, назвать куполом это сложно.

Владимирский собор, 1766-1789. На месте деревянной церкви Святого Николая 1708, мазанковой Успенской (1708-1713). С 1740 заложен каменный храм, 1гл, возвели под своды и строительство заморозили. Потом Ринальди (1765) проект 5гл с колокольней. В плане — 3н базилика, с намеком на трансепт. А так мотив колокольня — трапезная -храм. Для Ринальди характерен полукруг апсиды, утопленный в плоскостную декорацию, потом сгорел, ремонтировал и достраивал Старов.

Третий проект Исаакиевского собора**.** Предыстория: 1) 1707-1708. Деревянная церковь Исаакия Далматского при Адмиралтейской верфи (венчались Петр и Екатерина). 2) Заложена в 1717 самим Петром, архитектор Маттарнови, после его кончины - Гербель, а потом Яков Неупокоев. Похожа на петропавловский собор. 3) Из -за осадки грунта пришлось разобрать, новую начал строить Чевакинский, еще при Елизавете. У Ринальди: Было 5 глав, колокольня, облицовка мрамором, углы скруглены, мягкие очертания, построили до карниза. Бренна отказался от 5гл, уменьшает центральный купол. В начале 19в разобран, но есть модель (в музее Академии Художеств).

Царское село: Орловские ворота 1777 -1782**. С**правился с чумой в 70е. Классицистическая арка, мрамор, казалось бы, но с боку видно, что она оч тонкая, декоративная, не обладает ни классицистической, ни барочной мощью.

Морейская колонна в честь Федора Орлова, 1771, Чесменская колонна — в честь Алексея Орлова — до 1778г строилась. Настоящая ростральная колонна. Сложившиеся схемы, поэтому чисто рокайльного мало. Наверху — орел.

**Итог**: Специфика Ринальди как мастера рококо в том, что у нас этот стиль возникает позже чем в Европе, поэтому он в большей степени связан с другими. Ранние постройки совмещают принципы барокко и рококо, позднике -рококо и классицизма. Ордер присутствует во всех, он изначально в них заложен, а не выкристаллизовывается из декора рококо, как это было во Франции. В этом не только специфика нашей ситуации, но и особенность итальянской архитектуры, для которой увлечение рококо было внешним. Как и в Европе рококо касается в первую очередь камерных построек, в больших комплексах - только в интерьере.

**31. Основные принципы архитектуры раннего классицизма. Ж.-Б. Валлен Деламот, А.Ф. Кокоринов, Ю.М. Фельтен, Нееловы.**

**Классицизм**: это эпоха Просвещения, феномен «просвещённого абсолютизма». Вера в разум, пафос прославления человека. Либеральные тенденции в политике, увеличивается значение образования. Архитектура – как разумное подражание природе, античность – пример такого подражания. Истоки: ориентация на западную архитектурную традицию, но! у нас еще – пережитки барокко и рококо. Ранний классицизм (1760е-сер1780х) – архитектура функциональная: в основном общественные сооружения. Сохраняется тяга к экзотизмам, допускает разные тенденции: готические, классические, рокальные. Это еще пластичный стиль. Строгий классицизм (зрелый) – 2п 1780х – 1790е. Это уже строгий античный вкус без сопутствующих течений. Высокий (ампир) – 1/3 19в.

**Валлен-Деламот, Жан-Батист Мишель, 1728-1800**. Француз, родственные связи с семьёй Блонделей. Окончил Парижскую академию, работал под началом Ж.-Ф. Блонделя, следов работы во Франции почти не сохранилось. С 1759-1775 в РФ, стал профессором в АХ (первый в РФ профессор архитектуры), среди его учеников Баженов и Старов. С 1766 придворный архитектор.

Академия Художеств (1765-1781). Создана в 1756, проект заказан Блонделю (он проектирует в стиле Людовика 16, масштаб как у французского отеля), одновременно Шувалов ищет во Франции преподавателя архитектуры (Валлена посоветовали Блондель и Суффло). До приезда Валлена архитектурный класс возглавлял Кокоринов, у которого не было профессорского звания. Здание АХ должно было стать символом новой архитектуры. Первоначальный проект Блонделя переделан со значительным увеличением объема, также он разработал все детали интерьера. Для раннего классицизма важна планировка. План геометрический, окружность в квадрате, остаются места для внутренних дворов. Главные элементы на центральной оси (это важно для классицизма). В трактовке, планировке есть тяготение к симметрии. Тема равновесия, гармонии, взаимодействия с окружающем пространством. Тяготение к обходу. Здание, уподобленное статуе. 3ч членение по горизонтали, 2ч по вертикали (хотя 3эт). Нижняя цокольная часть и верхняя — несомая. Хотя несущие элементы - пилястры, колонны и пр. находятся на несомой части, архитектоничность обязательна. Цоколь усиливается ленточным рустом, господство горизонтали. Горизонталь же является границей между цоколем и верхней частью, между завершением фасада и кровли. Мотив портика и купола не случайны, мотив храма. Эффект многослойности декора, но успокоенности (в отличие даже от рококо). В центре колонны, потом — пилястры. Геометрические очертания и, если пр-ва внутри активны в раннем классицизме за счёт совмещения форм, внешняя оболочка останавливает эту активность. Небольшой с острыми углами фронтон. Сохраняется барочная традиция расположения колонн по две + от барокко некоторый волнообразный фасад. Был сквозной проход на двор. Античные мотивы — меандр, трактовка косицы (как у Ринальди). Двор должен быть пустой, нефункциональный, круг – универсум. Сейчас там стоят лавочки. Живопись, скульптура, архитектура, воспитание- надписи над дверями. Колонны по периметру, кессонов немного. На куполе же находятся люкарны, прорезающие пространство, даже если снаружи есть барабан, он нивелируется.

Гостиный двор, 1761-1785. Заканчивает за Растрелли. В плане – галерея, замкнутая в неправильный четырёхугольник, скошенные углы. Центр – фронтон на фоне аттика (аттик украшен волютами – барокко), интерколумнии расширенные. Колоссальный пилястровый ордер. На углах – усиление пластичности, переход к колонному ордеру (да ещё и с профилировками), раскреповки. Минимум декора.

Костел Екатерины, 1763-1783. Ринальди по плану Деламота. Соединение 2х традиций: - 2х башенный фасад + мотив триумфальной арки. В плане – купольная базилика с трансептом. Фасад: 2яр+ аттик, мотив арок подхватывается сквозными арочками по бокам, замыкающими площадь. Выбор тосканского ордера в 1яр, овальные окна, фигурные наличники – барочное.

«Малый Эрмитаж», 1766-1769. Вместе с Фельтеном. Заказ на постройку, функционально аналогичную Эрмитажу в ЦС. Сохраняет высоту Зимнего и создает два павильона- сев и южный. Между ними — зимний сад. Южный делал Фельтен. Цоколь становится подиумом. Соединение малых размеров павильона с большим 6к портиком (+ еще 2 сакульптуры, как у Пашкова). Выделена ось – за счет аттика и скульптуры (Весна и Лето). Многослойность и изящный рисунок декора, воспринимается либо очень близко, либо издалека. Все лишь частично сохранилось.

Новая Голландия, 1765-80. Тут проект фасадов и арки, вместе с Чевакинским. Новая Голландия — располагалась на острове между тремя каналами, доставляли по воде, отсюда и образ Голландии. Смысловая отсылка к петровским временам. В плане это треугольник неправильной формы. До Деламота в строительстве участвовали Коробов и Чевакинский. Акценты - арки, сквозь которые видны каналы. Сочетание большого и малого ордеров, пластичность каменного декора, работа материала - кирпич и белый камень (тоже + к образу Голландии). Помещение для сушки леса: скругленный угол, сдвоенные колонны (типично для Деламота), мотив термального окна.

Еще: работал в Зимнем, обустраивал интерьеры для Ек 2, по его рисункам делались верстовые столбы. Дворец Разумовского, дворец Чернышова (Мариинский, супер сложный план, по характеру декорации похож на АХ, на 1ст 3ч, ризалиты выступают, напротив Исакия). Юсуповский на Мойке (очень простой, 3эт, но 3й «аттиковы», вообще нет декора, только 2й от 3эт отделяет т-мет фриз и у входа 6 полуколонн, даже портика нет). Загородная усадьба Чернышова (3ч, 4к портик, 8гр купол, простой декор. Здание Вольного экономического общества.

**Алексанр Филиппович Кокоринов, 1726-1772**. Из Тобольска, сначала учился там, потом переехал в Мск с семьей Бланка, дальше учился у Ухтомского. С 1754 в Спб, становится директором, профессором, потом ректором АХ. У него переход от барокко к классицизму. Его жена, Пульхерия Демидова, сестра жены Старова.

Охотный дом, 1759. Не сохранился, тк деревянный. Недалеко от Ораниенбаума. По планировке схожа с Катальной горкой Ринальди, больше рококо, чем классицизм, но архитектоничный фасад.

Дом Разумовского на Мойке, 1762-66. Видимо, доделывал Деламот. П-образный, но четкого деления на осн объем с ризалитами, как во французском классицизме, нет/есть выступы, похожие на экседры. Уличный фасад – 3 этажа, 1 – цокольный, гл объем выделен аттиком, портика нет плоское завершение. Центральный ризалит выделен, но углы не акцентируются (2 колонны с отступом назад), низ рустован, вход – 5 арок. Над ними лепнина, от рококо. 2+3 объединены, портик наложенный, окна полуциркульные и круглые над ними. Декора много, где то плоский, но еще от рококо. Завершает все прямоугольный «аттик», там расчленены плоскости, немного декора. Там университет Герцена.

**Юрий Матвеевич Фельтен, 1730-1801**. Учился в Германии математике и физики, с 1749 в Спб у Шумахера, Растрелли помогал в Зимнем +оформлял набережную. Стал ведущим архитектором в Конторе от строений. Вроде он придумал машину, которая перевозила камень для памятника Петру Фальконе.

Ограда летнего сада приписана Фельтену, но работал еще Егоров и еще один чел. Антикизация, ненавязчивые столбы с вазонами, розетками. Строгая графика, но изысканная, многослойный декор, растительный орнамент подчинен идее антикизации.

Армянская церковь Екатерины, 1770-72. В глубине парадного двора городской усадьбы. Вид павильонный по объему, размеру, трактовке. Отступы, ниши и пр. Довольно пластичное убранство фасада с использованием гирлянд. Декор сочетает барокко и антикизацию. Портик вполне классицистический (4к +анты). Небольшой фронтон. Внутри внушительная, большие шаги арок. Пилоны поддерживаются и маскируются сдвоенными колоннами из искусственного мрамора. Полукруглые окна и овальные выше, много декора.

Южный павильон Малого Эрмитажа. Верхний этаж сделан Стасовым в сер 19в. Скругленные углы = эпоха раннего классицизма = память о рококо. Любимый Фельтеном мотив — украшения на груздьях.

Чесменский дворец. 1774-80 (который Кикерекексинский). Это Спб псевдоготика. Образ – путевой дворец к ЦС. План – симметричный, составлен из простых фигур: треугольник + круги по углам и внутри. Треугольный план – возможно, апелляция к английской псевдоготике («Храм Свободы» в Стоу). Трактован как английский замок, готицизирующая традиция.

Церковь Иоанна предтечи (Чесменская)1777-1780. Чесменское сражение произошло в день Предтечи. Тк победа над турками – мавритано-готический стиль. В плане квадрифолий (мотив купола + полукуполов – отсылка к турецким мечетям), но полукупола увенчаны декоративными фонарями с пинаклями. Вертикальный декор, покрывающий стены – тоже форма стрельчатой арки, но перерезается горизонталью – подчиняется геометрике, логике ордера.

Башня-руина в Царском селе (1771). Псевдоготические руины на пике моды в европейских парках. Символ падения Порты (Турция). Башня + часть стены, воображение дорисовывает вторую башню. Но: башня завершается как капитель гигантской тосканской колонны, над абакой которой – фонарик-«корона» с готическими зубцами и стрельчатыми арками. Штукатурка искусственно облезлая, изначально так было задумано. Громоздкая и крайне нелепая.

Китайская беседка, 1778-86, т.н. «скрипучая беседка», из-за флюгеров. Интерес к китайщине – еще из рококо. Туфовый цоколь, фигурные оконные и дверные проёмы, причудливые капители. Крыша загнута углами вверх. На верху павильона, на разной высоте над центром и по бокам - три лёгкие беседки, увенчанные жестяными флюгерами в виде китайских знамён.

**Неелов**. Учился у Чевакинского и Земцова. В 1770 направлен в Англию (архитектура и парк). На основе полученного опыта создал пейзажную часть Екатерининского парка с романтическими павильонами.

Большой каприз, 1772-74. В основе постройки гравюра 17в, изображающая китайскую постройку. Каменный мост по типу мостов из английских пейзажных парков, в центре увенчан ротондой на очень легких тосканских колоннах, вместо купола – остроконечная крыша с загнутыми углами, а так всё вполне по-европейски. Очень эффектное сооружение в ЦС. Он соединяет Екатерининский и Александровский парки.

Палладиев (Мраморный) мост. По образцу мостов в Стоу и Уилтоне, которые, в свою очередь, созданы на основе палладиевского проекта моста Риальто. Мраморная галерея с кубообразными объемами (арки + фронтоны) по краям, которые соединены 2 колоннадами, всё перекрыто сводами.

Адмиралтейство (лодочный сарай), Красные ворота (кухня). Совмещение материалов (кирпич и камень) и цветов. Раннеклассический декор и готицизмы = странное сочетание. Пропорции носят рокальный характер.

**32. Баженов. Типологические и стилевые особенности его творчества. Баженов и архитектура классицизма. Проблема псевдоготики (мск и спб, русская и западноевропейская). Жилые дома и церкви. Баженов и Казаков.**

**Василий Иванович** **Баженов,** 1738-1799. Для архитектуры 2п 18в он и Казаков – основные фигуры. Он основатель псевдоготического направления, масон. Сын дьяка 1 из придворных кремлевских церквей, с детства любил рисовать, этим обратил на себя внимание Ухтомского (тот принял его в свою школу). По ходатайству Шувалова от Ухтомского перешел в Академию наук (тк художеств еще не открыли), там такие успехи, что Чевакинский (его учитель) сделал его своим помощником при строительстве Никольского морского. Когда открылась Академия, перешел к Валлен-Деламоту. В 1759г – едет в Париж (он 1й пенсионер Академии, отправленный за границу), там учится у Шарля Девайи (делал модели архитектурных частей и дерева – Лувр, собор Петра; учился гравированию). Вслед за Суффло и Леду усвоил вкус к грандиозным масштабам и сложной композиции/плану/декору, с содержанием масонской символики (такое не всегда реально для осуществления). В Париже изучил современность, в Риме античность. Когда вернулся домой (1767г), был 1 из лучших специалистов, проводником французского вкуса. Он изложил собственную биографию – характер стандартный, но есть любопытные факты (я родился уже художником, но у отца не было денег отдать меня куда-нибудь учиться). Хотел степень профессора (за проект увеселительных сооружений для Екатерины), но не получил его, взял увольнение от академической службы. Тогда Орлов определил его в Артиллерийское ведомство (главный архитектор-капитан, может в этом качестве построил дом Пашкова).

Кремль. В Мск приехал по поводу сгоревшего Арсенала, застал начало комиссии по составлению нового Уложения. После некоторых работ в Кремле решили создать дворец для императрицы, он предложил свой проект В 1768г – создана Экспедиция архитектурного строения (во главе с Измайловым). Баженов – ведает архитектурными делами, тут его помощник – Казаков. В 1773г окончательное утверждение проекта (и модели и торжественная закладка дворца (при ней было произнесено слово – О заложении Кремлевского дворца, наверное, принимал участие Сумароков)). Уже заранее дворец назвали 8м чудом света (новым Эфесским храмом). Южная стена сносится, как и приказы 17в, в сторону Москвы-реки главный фасад, сохраняется Соборная площадь (но на нее перекрывается вид). Образуется овальная площадь, куда стягиваются все линии – то есть это центр (Москвы, России и мира). Здесь есть мотив утопии (архитектура может перевоспитать человека), есть что то от идеальных городов Возрождения (неслучайно в 1762г создается Комиссия по каменному строению мск и спб, основная задача – перестройка уездных городов в новом духе). Есть попытка соединить регулярный и нерегулярный план: симметричный фасад, но асимметрия строения (тк они подчиняются логике уже существующего Кремля) – соединению несоединимого способствует мягкость раннего классицизма. Церемониальное движение по анфиладам, широко используются полуциркули (ряд площадей). 1775г – чума, потом еще и поплыл грунт (а строительство уже шло во всю), еще и турецкая война; Екатерина задумалась и решила, что не очень то ей и нужен дворец. Баженова перебросили на другой объект. Протяженный фасад (масштаб еще от барокко), активный ордер (акцентирует самые важные части), типичное разделение на рустованный цоколь и верх, есть 3 ризалита, но не выделяются. Цоколь – языческая эпоха, середина – Средневековье, век – время Екатерины. Поэтому сначала руст а цоколе ленточный, а потом бриллиантовый (более средневековый), а колоннада верхнего яруса ионическая, «нежная». Вообще 3 ордера: важный, нежный, цветной; архитектура есть прямая (античность) и готическая (св). На фасадах ионический, в интерьерах ионический и коринфский –наряднее, еще и скульптурное убранство. Еще был мотив ротонды (лестница). Деревянная модель (есть части из металла), раскрашена: белый (добродетель) и золотой (блеск, золото, богатство). Есть все признаки раннего классицизма: принципиальная равновысотность, ощущение монолита, в центре нет фронтона (в лучшем случае аттик). Такой грандиозный дворец потребовал бы перестройку центра Москвы, это оттянуло бы силы у Питера.

Смольный институт. Проект, близок проекту дворца по взаимодействую внутреннего пространства и оболочки.

Дом Долгова (Седолкова?), 1770г. Тесть, на мещанской улице (сейчас музей истории Мещанского района). Из «альбома Казакова» виден изначальный вариант. Кубический объем, плоскостный декор с использованием колоссального ордера, с мотивом полуподвального помещения. Этот стиль напоминает стиль Людовика 16 (классицизм с французским оттенком). Симметричный план.

Дом Прозаровского, 1773г, Большая Полянка. Тоже «дом-куб», в Казаковском альбоме показан с хозяйственными пристройками. Состоит из регулярных прямоугольных помещений с небольшими анфиладами, центральный зал выделяется лишь немного. 3ч членение, несколько удлиненные пропорции проемов, ритм консолей вроде валют. Приплюснутый ордер, нет фронтона.

Дом Разумовского на Воздвиженке, 1770е. Может быть не Баженов, но не так важно, типичный 70х. Неправильный участок, интересен выход из положения. Используются архитектурные кулисы, за дворцом хозяйственный двор и церковь к17в. Потом дом перешел Шереметьевым, напоминает Кусково. 3 фронтона, 4к портик с разрядкой в центре, многослойный декор, портик далеко отступает (ради пандуса), многим напоминает Кусково.

Дом Пашкова, 1784-1786г. Здесь были своего рода небольшие висячие сады (растения в кадках выставляли на крыши галерей). Это именно городская усадьба, есть сад. Лестницу доделали в 1930х, а главный вход со стороны Ваганьковского переулка. Над портиком дворового фасада была скульптуры с гербом владельца. Варьируется ордер – ионический и коринфский (бока и центр). В центре опять же дом-куб, но с выступающим ризалитом-портиком –снизу он шире, чем сверху (там скульптуры времен года), такое же было у Валлена-Делламота в павильоне Малого Эрмитажа (то есть это французская черта). Сохранился центральный зал – там тосканский ордер. Наверху бельведер, была статуя (Марс/Минерва). Вход – триумфальная арка, аттик соединяется волютами (от барокко).

Дом Юшкова на Мясницкой, к1780х-н1790х. Рядом с Почтампом (на месте усадьбы Меньшикова, от него сохранилась церковь), на углу – там поставлена ротонда, это очень актуально для Москвы (большая улица пересекается маленьким переулком, нужно плавно убрать резкий угол). Разные по очертаниям залы внутри – наследие раннего классицизма, да и в духе Баженова (не стремился эволюционировать). Тут было училище живописи, ваяния и зодчества, а в н20в ВХУТЕМАС. Организация пространства –ранний классицизм. Строги фасад, анфилада залов, асимметричен по планировке, ионический ордер, ленточный руст.

Чертеж собственного дома Баженова в Спб. Здесь традиция отеля (небольшого дворца, дома). Опять же диагональная анфилада, есть стремление к симметрии, но оно не буквально.

Дом Румянцева на Маросейке, 1796г. Угол – опять вписанная ротонда. Красивый план, но не симметричный, помещения обладают относительной самостоятельностью, внутреннее пространство динамично. Возможно, участвовал Казаков. Сейчас сильно перестроен, форма геометрична.

**Готика**: это другая стезя Баженова. Уже в Италии он делал готические рисунки, в своей речи он реабилитирует готику (она важна также, как и прямое (современное) направление).

Ходынские строения. В честь Кючук-Кайнаджирского мира, создается модель Черного и Азовского с втекающими туда реками. Каждое здание что то обозначало. Готика – это символ завоевания юга, это запечатлевали в камне – из Ходынских строений выросло два ансамбля: Царицино и Петровский подъездной дворец. Готические стрельчатые арки, шатер (используются и мотивы древнерусской архитектуры), но для Баженова и это готика. Псевдоготика еще называлась мавритано-готическим стилем.

Царицыно, 1785-1785г, Черная грязь. Баженов загорелся, а Екатерина хотела напоминание победы над турками. По обрывистому берегу разные постройки. По отдельности здания симметричны в своих фасадах и планировках, они свободно располагаются. Хотя центр симметричен (дворец), Екатерина заблудилась, ей не понравилось (узко, темно, не понятно). В свободном расположении все равно есть своя логика: от фигурных ворот через мост дорога; две линии, вдоль них размещаются постройки. *Кавалерский корпус* больше любого из дворцов, как и *Хлебный дом* (кухня; декор живет по правилам классицизма, есть внутренний застекленный 8гр двор – мотив замка), ей это не понравилось, *2й* *Кавалерский корпус*: муфтированный ордер, но есть намек на канеллюры. *3й Кавалерский*: по плану ранне классический, по фасаду готика. Плюс ее собственный дворец абсолютно идентичен двору четы Великих князей. *Восьмигранный корпус* – чудо не функциональности (есть треугольные помещения). Был дворец для приемов, малый, большой, средний. Ворота разные, как крепостные с башнями (эффект каменной декорации, которая кажется не очень уместной), есть ворота как бы с иголками (мотив отсылает к городу-солнце). *Мост* – как римский акведук (воспринимался). Пространство насыщенно символикой масонского характера (Екатерине и это не понравилось). *Оперный дом*: архитектура с восточным уклоном, напоминает венецианское палаццо. Некоторые псевдоготику обозначали как еще один этап барокко, но закономерности классицизма проступают: 3ч, многослойность декора и тд.

Церковь Быково в имении Измайлова (он был начальником Баженова), не понятно, возможно и Баженов, качество потрясающее, но все облицовано камнем – это не похоже на Баженова, обычно кирпич (такая псевдоготика на Западе).

В 1792г Баженов уезжает в Питер, его подмечает Павел, он начинает работать. Вообще, когда Екатерина его отстранила, он открыл художественное заведение и занялся частными проектами. Екатерина заподозрила его в связях с Павлом, но Баженов был связан и с кружком Новикова, да еще и с плохим характером. Потом Павле приблизил его к себе (как и всех, гонимых матерью), назначил его вице-президентом Академии, поручил приготовить чертежи русских зданий для исследований отечественной архитектуры. Говорят, что он участвовал в планировании Михайловского замка – равновысокий, 8гр (восхождение к Царицыно), но это под сомнением. Но тут он умер.

**33. Казаков и его школа (Еготов, Назаров, Мироновский). Казаковская мск, типология особняка, общественные строения и культовое зодчество. Ранний и строгий классицизм. Казаков и Баженов.**

**Матвей Федорович Казаков**, 1738-1812г. Перестроил центр мск в палладианском стиле, 1 из крупнейших представителей псевдоготики, разрабатывал и типовую застройку. Родился в мск в семье мелкого художника (чиновника?), выходца из крепостных. Отдан в школу Ухтомского, работал в Лефортово, в 1760г прапорщик архитектуры; потом работал в команде Петра Никитина в Твери. С 1768г под руководством Баженова в Экспедиции кремлевского строения (участвовал в создании Большого Кремлевского дворца, оформлении праздничных увеселительных павильонов на Ходынском поле). 1775 – утвержден в звании архитектора. У него много рисунков (чертежи, гравюры). Был и педагогом, при Экспедиции основал школу, у него учились Еготов, Бакарев, Бове, в 1805г его школа была преобразована в архитектурное училище.

Тверь. Ранний пример перестройки губернского города (после пожара). Петр Романович Никитин – сын Романа Никитича Никитина, петровского пенсионера, брата Ивана Никитина, Казаков работает в его команде. Екатерине предложили несколько вариантов, она выбрала трилучие. *Кремль*: его стены частично сохранены, но внутри него продолжается регулярная планировка, центральная улица Милионная (как в Питере). *Трилучие* не сходится в центре, а охватывает его. На этой оси несколько площадей: Торговая (сейчас Обком), Почтовая и главная Фонтанная (8гр, Монументальная, Судейская, Ленина). Здания на Фонтанной скобообразные, трапециевидные с изломом, там стоял обелиск в честь приезда Екатерины (и еще триумфальная арка). В самом здании заложено 3 грани: фасад и еще одна грань, которую пересекает улица (в итоге 8гр), 1 из граней продолжается в сплошной фасаде – в итоге лента фасадов. Магистрат, напротив соляной склад (дворянский дом, школа, банк); позже в 80е губернское правление и гражданская уголовная палата, напротив него гражданская и угловая палата. Фасад магистрата – самое начало классицизма или же позднее барокко. Но декор плоский – скорее рококо. Путевой дворец или архиерейский дом. Больше рококо, чем раннего классицизма, по сторонам 2 купольных здания (церковь и библиотека – просветительское сочетание). Планировка очень рациональна (это самый ранний опыт классицистического градостроительства). Небольшая неправильность из за того, что использовали старые фундаменты.

Сенат (присутственные места). На месте частных дворов, напротив Цейхгаузу, фасад немного под углом, в 19в здание судебных установлений. Классицистическое здание, подчиняется логике геометрических фигур: треугольник со скошенными углами и 3мя внутренними дворами (парадный и 2 хозяйственных в виде треугольников), это соответствует форме участка и образует вместе с Цейхгаузом единую площадь, параллелен Кремлевской стене. 3ч есть, но не явная, подчеркивается мотивом пилястр (окна объединены декором). Угол: в плоскую арку вписаны 2 колонны с антаблементом, это же и паллаианский мотив – Казаков в этом смысле более энциклопедичен, чем Баженов. Купол: уплощен, часть сферы, внизу классические профили (для демонстрации тектоничности, он пружинит), 4 колонны по 2 раздвинуты по углам. Со всех сторон здание опоясывает т-м фриз. На этой оси ставятся торговые ряды Бове, а потом Мавзолей. Вход: ионический портик 4к, соответствует тем «портикам», которые показывают 3ч, только опускается на 1-2эт, а те на 2-3, а 1эт рустован. Все в рамках раннего классицизма: мотив вписанной ротонды, равновысотность, купол уплощен. Казаков сначала хотел сделать небольшой купол внутри (а ля центрические рамы раннехристианской эпохи), но получилось дифференцированное пространство – Екатерина не согласилась. В итоге, колонны отодвинулись к стене, обхода там нет; пространство максимально похоже на Пантеон. В центральном купольном зале на окна опускается кесоннированный купол, в центре кумир Екатерины – ее статуя, вокруг хор (прославляет Екатерину). Там есть еще изображения великих князей (18, барабан) по оригиналам Шубина (а он делал их для Чесменского дворца) –ее правление включается в общий процесс. Основание купола трактуется как барабан. Овальный кабинет – воспоминание о рококо, очень плоскостный декор (но есть эффект многослойности), который подчеркивает стену как оболочку.

Петровский подъездной дворец, 1775-1782г. Типологически напоминает монастырь (17в со стенами и башнями), но и Софию Константинопольскую (арочки над окнами) – может это алаверды в сторону греческого проекта Екатерины. Он стоит прямо напротив Ходынского поля – мотив крепости переходит в камень. План: предельно ясен, иерархия пространств, сам дворец тяготеет к квадрату (центричность, а не просто симметрия). Боковые здания-стены образуют парадный двор, далее флигеля, хозяйственный двор– все подчиняется симметрии. Изобилие и плотность декора напоминают о барокко (декор был разноцветным, вроде даже яркая черепица), растительный декора барочно активен, но антикизирован; соотношение верха и низа не от классицизма. Все говорит о готике (средневековье, башенки-декорации), есть отсылка к древнерусской архитектуре, но вместе с тем это и 3 ризалитный блок.

Петровское княжищево для Демидова (Петровское Алабино). Усадьба – дом окружен 4 флигелями (дом – квадрат со скошенными углами; скошенным углам дома соответствуют скругленные углы флигелей, рустованные, характерные для раннего классицизма). Видна связь внутреннего пространства с оболочкой, характерно для раннего классицизма. На 1 из аллей церковь, всего в усадьбу 4 дороги. В усадьбах популярен компактный дом. 2эт ордер, белокаменный, и декор, на фоне кирпичной стены (едва видимый энтазис).

Филиппа митрополита 1777-1778г. Для митрополита Платона. Любит ротонды (восходит к Пантеону). Есть эффект ярусности, характерный для мск. Портики ионические. Ритм колонн соответствует размерам барабана и опять же ионический ордер, хотя с наружи - колоссальный дорический (барабан трактован как и фасады). Опять таки, похоже на первоначальный проект Сената. Небольшое внутренне пространство, у трапезной скругленные углы.

Петра Митрополита. Простая планировка, спроецирован на геометрический рисунок декора, центрична, декора многослойный, плоскостный.

Вознесение на Гороховом поле, 1788-1793г. Крупная ротондальная форма: колокольня-трапезная-храм. Некоторые считают, что это не Казаков. Сочетаются черты зрелого и раннего классицизма, плюс колонны на углу – воспоминание барокко. Завершается толи шатром, толи шпилем. У трапезной скругленные углы, есть несовпадение осей и тд – поэтому кто то считает, что делали разные мастера.

Косьмы и Домиана на Маросейке, 1790е. Это комбинация геометрических цилиндров –зрелый классицизм, приделы в виде ротонд (несколько просто срослись, получилась церковь). Господствует гладкая стена, на ней выделяются порталы в виде 2к портиков. Круглая целла окружена колоннадой.

Благородное дворянское собрание. Было перестроено и в 19, и в 20в. Очень сложно было выровнять форму, чтобы все было по одной линии (колонный зал на месте кривых московских дворов, анфиладу сделать сложно). Ротонда на углу Георгиевского переулка.

Университет. По типу городской усадьбы, в русле раннего классицизма. Ионика, плоский купол, восстанавливал Жилярди, ордер стал дорическим.

Голицынская больница. Задумана как памятник благотворительной деятельности Дмитрия Голицына. Опять же тип городской усадьбы, но с курдонером, флигелями и садом, в центре ротондальная церковь в честь царевича Дмитрия. 6к портик, четкие членения, в оформлении ротоны много серлианских окон.

**Дома Казакова:** особая тема, он начал их собирать в 1801г для фасадочного плана Москвы, известны из его альбомов.

Дом Демидова (золотые комнаты?): фасад симметричный, а на самом деле много искривленных частей (типично для Мск). Есть флигели, но они связаны оградами (по 1 линии, но существуют отдельно). Портик отстоит далеко. Хорошо читаются квадры камня (зрелый классицизм). Въезд, а не вход, много античных элементов (розетки). Колонны с гладким фустом, но каринфскими капителями, дом-храм.

Дом Губина на Петровке: дом купца, портик утоплен – есть эффект лоджии. Сейчас ММСИ, эффект ступенчатости плана.

Дом Барышникова на Мясницкой: покоем (П), флигеля выходят на Красную улицу. Внутри двора была колоннада – скругляла эффект. Парадная спальня в центре (амбиции Версаля), главный зал сбоку.

Дом Калинина и Павлова на Ильинке и Гостиный дом: дома купцов, фронтон не сохранился, внутри дом делился капитальной стеной. Арки в 2х ярусах, в портике колоссальный ордер.

**Иван Васильевич Еготов**, 1756-1815г. Архитектор и реставратор, классицизм, псевдоготика, статский советник. Из Мск, семья мастерового-слесаря, начально художественное образование получил в школе лепного искусства, в 17л по рекомендации сенатора Измайлова поступил в Архитектурную школу при Экспедиции, учился у Баженова и Казакова (его любимый ученик). После 1812г стал главным архитектором Экспедиции по восстановлению столичных зданий. Вместе с Казаковым составлял новые планы Коломны, Екатеринослава, Херсона и других проектах Казакова.

Усадьба Дурасовых в Люблино, 1801г. Одна из немногих совсем самостоятельных. Небольшая вилла в палладианском стиле (а ля Ротонда), документов, подтверждающих авторство Еготова нет. Дом в форме креста, вокруг центрального зала-ротонды 4 симметричных зала, вписанных в круг (открытая колоннада, те получилось 4 изогнутых колоннады). В ансамбле еще театр, дом актера и театральная школа, оранжерея, конный двор. Плафон и интерьеры Доменико Скотти. Есть эффект ступенчатости.

Ярополец. Усадьба Загряжских, тесно связана с Пушкиным (принадлежала в тч и его теще). Там еще и пейзажный парк, причудливо смешивается классика и готика. С домом все сложно, были ранние части, при перестройке в 1790х дом соединили с флигелями 1эт галереями; 6к портик, за ним полукруглая лоджия – главное украшение. Кирпич и белый декор.

**Елизвой Семенович Назаров**. Из крепостных, вольноотпущенный, по записке Баженова определен архитекторским учеников к кремлевским строениям. Странноприимный дом Шереметьева (Склиф): захват пространства, 3ч, равновысокий на всем протяжении, концы заканчиваются антаблементом, в центре купол, выходит полукругом, еще треугольный фронтон. По периметру между окнами колонны и еще 2 дополнительных портика-входа – много декора.

**Иван Львович Мироновский,** 1774-1860г. Из Малороссии, учился в Академии, как 1 из лучших, на средства Бецкого отправлен за границу. Представитель псевдоготики. Много восстанавливал и перестраивал, в основном, не один (Кремль, Иаонно-Предтеченский монастырь и тд). Синодальная типография Московского печатного двора, 1814г, вместе с Бакаревым.

**34. Ч. Камерон. Загородные ансамбли. Камерон и английская школа. Павловск и проблемы палладианства.**

**Камерон**, 1745-1812г. Шотландец, 1 из первых палладианских архитекторов, работавших в России, из семьи строительного подрядчика. В компании плотников отца познакомился с архитектором Веаром, тот пр ивлек его к работе над книгой о термах древних римлян. После смерти Веара (или Берлингхем)в 1766г поехал в Италию, чтобы завершить труд «римские термы». Воспитывался на английском палладианстве, знаком с братьями архитекторами Адам. В 1779г приехал в Питер по приглашению Екатерины. Она увлечена античностью, захотела воссоздать атмосферу Рима – с 1780г воспроизводит в миниатюре хорошо изученные римские термы. Он загадочная фигура, но сам и напускал эту загадочность, говорил, что его фамилия как то связана с королевскими делами в Англии, оказалось что не напрямую.

Царское село. *Большой дворец*, 1790е, декорация. Зрелый классицизм испытывает пиетет к гладкой стене, она ощущается как четкая граница внутреннего пространства, на нее накладывается антикизированный узор (археологических характер). Есть сходство с этрусской комнатой братьев Адамсов. Декор лепной, тонкая скульптура, делал Мартес. Есть и реминисценции рококо – сочетание тонов. Выделяются З*еленая столовая и Купольная столовая*. Помпеянский стиль, хотя декор напоминал архитектонику осветительных приборов, поэтому добавили разные сцены и героев на розовом фоне, в духе камей. Декор на стены, камин, мебель— единый антикизированный ключ. *Опочивальня* – альков (там кровать) и будуар, сохранился архитектурный полог. Любовь к разнообразным материалам от барокко, но все перетолковано на антикизированный лад. Стол стеклянный, внутрь фольга – имитация драгоценного материала. Колонны, тонике и узкие, визуально не могут нести антаблемент — они от 3 помпеянского стиля, декорация, не опора. Декорация сделана из керамики и слоновой кости (новинка). Внутри колонок фольга. *Китайская*, *голубая гостиная* – напоминание о рокайльных реминисценциях. В китайской гостиной мебель более геометризирована. Бани, агатовы комнаты, галереи, 1780-1793г. Изюминка, у восточного крыла дворца, Екатерина захотела греко-римскую рапсодию. Проект Клериссо: за основу хотел взять термы Каракаллы, но Екатерина решила, что это подавит дворец, и правильно. Камерон тоже любит термы, только за основу берет их у Константина. Внизу холодные бани (фригидарий-бассейн, типидарий-ванна, помещение с горячей водой-русская баня), вверху агатовы комнаты (отдых, чай), перед ними висячий сад с низкой зеленью, к которому примыкает галерея для антиков. В 90-е гг. создаётся пандус в Екатерининский парк. Нижняя часть отделана термальными окнами = цоколь, облицовывается пудожским камнем. Ворота из пудожского камня – символ руин (он рыхлый, но потом застывает). Галерея – арки, выложенные из пудожских камней. Фронтончики на консолях на окнах 2эт – черта английского палладианства. Комплекс агатовых комнат, как маленький храм, перенесённый с античных земель, пропорции комнат совпадают с Эрехтейоном. Есть принцип взаимодействия большого и малого ордера. Вход – малый ордер. Сочетание мотивов: сдвоенные колонный по краям и одиночные колонны в других частях. При всей заполненности фасада, хорошо чувствуется плоскость стены. Наверх лестница с куполом, подчиняющаяся форме окружности. Купол с кессонами - классическая форма. *Агатовый кабинет* со светильниками, увиденными и зарисованными Камероном и воплощенными потом в реальности. Впечатление подлинной античности. Эта подлинность проверяется в сопоставлении с античными вставками. В комнатах местный агат (красная яшма с белыми прожилками). *Большой зал агатовых комнат:* у сводов сложное расчленение кессонами, пиетет к ордеру (но архитектура сконструирована из графики), единство антикизированного вкуса и на галерее; колонны из олонецкого мрамора, антаблемент, базы и капители из итальянского, тут же мраморные античные фигуры, вазы из уральских камней. Росписи на бумаге, но имитируют лепку, как монументальные. На *галерее* были антики, по слепкам с античных оригиналов: бюсты Юноны, Платона, Минервы, Цезаря, Ломоносова, Брута (когда казнили Людовика 16, Екатерина велела Брута убрать).

Павловск, с 1782г. Его затеяли для великокняжеской четы, до Камерона все было невнятно, его создали Камерон (архитектор великого князя) и Бренна (архитектор императора). Дворец палладианский. Трехчастная структура, похож на Версаль, боковые залы войны и мира – к главному зданию с помощью полуциркульной галереи с колоннадой примыкает 2 корпуса (близок к плану Тендестон холла). Бренна нарушил симметрию, иерархию – замкнул двор, расширил галерею и повысил ее (галерея Камерона очень лаконична). Роль малого ордера — галерея внизу = стена и нишы. Большой купол, барабан со своим ордером, характерным для наличников. Цокольная часть, ордер охватывает два этажа — как везде. Мотив большого и малого. 7 осей — 3в портике, 4 по краям. Вроде со стороны парка 5 осей, не сдвоенные колонны, а центральная часть похожа на виллу Ротонду. Интерьеры — н19в Бренна и Воронихин. Вестибюль египетский. Итальянский зал, придуманный Камероном. Протяженный античный зал, залы войны и мира. Колонны искусственного мрамора не играют конструктивной роли, висят на антаблементе, но демонстрируют обратное. *Парк*: здесь все историизируется, как исторических пейзажах Лорена, именно они послужили толчком к развитию пейзажного парка в Англии. Есть картинное начало, парк становится романтическим, играет в античность. В естественной природе появляются антикизированные павильоны. *Храм дружбы*: дорическая ротонда, ордер по всем правилам (энтазис, без базы), освещение через окно в куполе, как у римлян – создается эффект подлинности, это характерно для палладианцев, Камерона, Львова. *Колоннада Аполлона*: это был храм Апололна, у реки Славянки, стоял в каскаде, его перенесли напротив дворца, Камерон возражал, в итоге что то случилось и часть его разрушилась – превратился в естественную руину. Руина становится символом естественности. *Собственный сад*: принцип регулярного парка, росписи Гонзаго, а внутри *Храм трех граций*: ионический периптер, по проекту Камерона Шрейдером. *Молочня,1782г*: по контрасту, предельно грубая, вместо колонн стволы деревьев. Подражая Марии-Антуанетте, Мария Федоровна (?) завела там коров, сама доила, и предлагала это молоко вместе с чёрным русским хлебом гостям. Пейзажный парк формировался в содружестве с Гонзаго – декоратор и мастер дворцво-паркового искусства.

Софийский собор, с 1782г. Город София, рядом с Пушкиным, 1 из первых палладианских церквей, Екатерина захотела копию Константинопольской Софии. Больше похожа на виллу Капра ла Ротонда в Виченце.

Батуринский дворец, 1803г. После смерти Екатерины ему отказывают в проектах (есть Бренна), он едет на Украину в Батурин, для гетмана Кирилла Разумовского строит дворец.

После смерти Павла Александр его снова возвысил, в 1802-1805г был главным архитектором Адмиралтейства, после него – Захаров.

**35. Д. Кваренги в России. Проблема палладианства. Основные приемы Кваренги.**

**Джакомо Кваренги**, 1744-1817г. Из Бергамо, архитектор и ведутист. В молодости учился живописи в Риме у Рафаэля Менгса, потом учил архитектуру. Построил Манеж в Монако, столовую в доме эрцгерцогини Моденской в Вене. В 1780г в Питер по приглашению Екатерины. Английский дворец в Петергофе, павильон в ЦС и тд. Работы в духе палладианства и новой итальянской школы (изящно и благородно, но холодно-сухо). Его стиль не очень подходит к северу, любит колонны –они отнимают много света. Это зрелый классицизм. В 1810г последний раз выезжает из Питера в Бергамо, намечается Наполеон – ему приказали вернуться, отказался, его заочно приговорили к смерти с конфискацией. К последним годам относятся временные деревянные триумфальные ворота за Нарвской заставой в честь победы над Наполеоном, умер в Питере. В Италии работал немного, реставрировал, делал проекты алтарей (в Сериате, Романо-ди-Ломбардия). Ему также принадлежит новшество – развеска картин с воздухом, а не шпалерная.

Академия наук, 1783-1785г. Классика Кваренги, Васильевский, палладианство. Порядок, гармония, законы красоты, мотивы палладианства – многоколонный портик, это коррелирует с эпохой рационализма. Тяготение к строгости, но любит ионический и коринфский ордер, возникает эффект скульптурности каждой колонны, зрелый классицизм поощряет автономность деталей, но важно, чтобы детали подчинялись иерархии. Подчёркивается в известной степени величина геометрической оболочки.

Эрмитажный театр, 1783-1787г. Дворцовая набережная узкая – 2 ризалита и лоджия (мотив), интерколумний большой. Лоджия выступает в роли портика .подчиняет остальные части, плоский антаблемент. 4 яруса окон: большие прямоугольные, над ними итальянские 3х частные, потом во 2эт большие прямоугольные с треугольными фронтонами и маленькие квадратные. Несмотря на изобилие декора, стена чёткая. Изобилие скульптуры на фасаде не случайно, изображаются античные драматурги, театр всё таки. Есть отсылка к театру Олимпико, там само пространство настраивало на достоверность. Украшение сцены – декор, подражающий римскому. Театр в Виченце дал толчок к развитию к целой цепи театров. Оформляется искусственным мрамором, который конкретнее в цветовом отношении, чем это было в рококо. Все строится на сочетание красного и серого с добавлением белых частей – все выявляет архитектоничность, несущие части. В этом же духе красный бархат, который господствует в интерьере. Барокко любил театр ярусами (подчёркивалась социальная иерархия). Здесь, казалось бы, всё сделано в более демократичном духе. В центральной части делали кресла для императрицы. Занавес у Кваренги был иным. Внутри 3 двери, над каждой термальное окно, где то еще он планировал какое то ротондальное завершение как отзвук на Пантеон.

Пантеон, 1812г. Он планировал создать храм-памятник в часть победы 1812г, Пантеон как храм памяти; тема Пантеона интриговала всех. Кессонированный купол, планировался круговой обход.

Биржа, с 1781г. Стрелка Васильевского. Проект биржи Кваренги – протяженная зала с закруглёнными торцами, с длинных сторон 6к портики, в треугольный фронтон вписывалось термальное окно (это сохранилось и сейчас) вещь в себе, что характерно для зрелого классицизма. Биржа долго была недостроена, и многие пейзажисты использовали ее как мотив руины. Карев считает, что биржа Кваренги не смогла бы организовать пространство стрелки, сейчас Тома де Томон.

Ассигнационный банк, 1783-1789г. Он строит и деловые здания. 3ч система, трактов ка палладианской виллы. Дом: 3яр одинаковых окон, выделяется портик, стоит на рустованном цоколе (там 3 арки-входа, характерно для Кваренги). В 1ярнад окнами полукруглые ниши, на 2м фронтоны, на 3м ничего нет. 6к портик, 3 скульптуры на фронтоне. С другой стороны нет портика, но ризалит выделяется. К дому примыкает два перехода и вокруг его опоясывает большой полукруг зданий, выдвигаются вперед, тогда дом в глубине. Соединительная колоннада в 4р. У того полукруга снаружи выделяется центр – изогнутая форма, но тоже портик, выделяется по высоте, оформление: только на 3эт 1-2-2-1 колонны и треугольный фронтон с аттиком и балюстрадой; а на 1эт любимые арки.

Александровский дворец, 1792-1796г. ЦС, дался не просто. Распространяется по горизонтали, мощных фронтонов нет, П-образный план, все части почти равные, та, которая соединяет корпуса, многосоставная, по центру концертная. Еще как бы одна П внутри, там колоннада и второй двор. Центр выделяется колоннадой, вход и с торцов, и из центра. торцы оформлены как 4к портики с фронтонами, а торцы колоннады – мотив арки между 2мя колоннами (он часто встречается в оформлении дворца). В планировке стремление к симметричности. В 1830е появились отлитые из чугуна скульптуры. Концертную построил Кваренги (с одной стороны портик с другой полуротонда). Кваренги стелал несколько павильонов-руин и в ЦС, и в парке Безбородко в Полюстрове.

Усадьба графа Завадовского в Ляличах. Центральный дом 3эт, от него полукругом 1эт галереи, которые завершались павильончиками. Блок, выделен портик, 6к, фронтон, на арочном цоколе (любит прием), есть купол. На 1 боковой стороне 2к лоджия. Разрушен (?). Еще там есть интересная церковь.

Воронцовский дворец. Кваренги тут работает после смерти Екатерины, в центре террасы этого дворца строит Мальтийскую капеллу. 2я капелла – ордена Иоанна Иерусалимская. Православная и католическая. Базилика с небольшим транспетом, развитая алтарная часть, мраморный алтарь. Фасад – в виде триумфальной арки. Здесь появляется мотив, который напоминает мотив валют, который связывает два яруса, сразу вспоминается фасад барочных иезуитских храмов.

Аничков дворец. Для Александра 1, здесь создается государственная канцелярия, а до того, место принадлежит Елизавете, Разумовскому, Потёмкину. Удивителен ионический вход (внизу 3 арки-входа между колоннами, наверху 3 большие прямоугольные окна между пилястрами).

Смольный институт, 1806-1808г. Фасад вытянут колоссально, в центре большой ризалит. По краям он украшен пилястрами, в центре выделяется 8к портик с фронтоном, опять же внизу три цокольных арки-входа. П-образный, но крылья небольшие. Еще перед входом странные сооружения: стеночка, в по оси в центр повернута колонная часть (как пропиллеи).

Нарвские триумфальные ворота. Арочные, на верху колесница славы с 6й лошадей, скульптурное изобилие. Позже Статосым были перестроены в камне и металле.

Также был прекрасным рисовальщиком, в Италии много его рисунков, у нас есть его Медный всадник, в несколько античном варианте.

К его постройкам принадлежат: Мариинская больница для бедных (2эт, гладкие стены, 8к портик и фронтон с 1 скульптурой наверху; боковые корпуса, скругленный переход; с задней стороны все более развито по формам); торговые ряды на Красной площади (не сохранились, сейчас ГУМ); Конногвардейский манеж (рядом с Сенатом и Сенодом, сильно вытянут, 8к портик сильно отступает, на фронтоне 3 скульптуры, по длинной стенке над прямоугольными окнами термальные, еще на боках по 4 сдвоенных колонны, отступают, за ними и антаблемент, может аллюзия на портик). Перестроил Екатерининский дворец в Лефортово: 3эт, 7ч – стена, наложенные колонны, стена, лоджия, стена, наложенные колонны, стена; большой объем, нет фронтонов, четкий ритм окон. Дворец Юсуповых на Садовой: сложный план, 3ч, слева под прямым углом еще помещение, сзади как у банка помещения полукругом, но там надо вписываться в улицу. На высоком цоколе с окнами, 1 лестница, торцы с фронтонами, но без колонн, центр – 6к ионический портик, а под фронтоном еще ярус окон помещается, там балюстрада-балкон над портиком. Стены гладкие. Малый гостиный двор: мотив арок, мощные рустованные, над ними большие окна, с полугруглым завершением и тройным разделением (итальянские).

**36. Львов. Его теоретические положения и практика.**

**Львов Николай Александрович**, 1751 (3)-1803г.Родился близ Торжка, из старинного тверского рода, яркий и разносторонний представитель русского просвещения, архитектор-палладианец. В 1769г поступил в Преображенский полк, много самообразовывался. Был кружок Державина-Львова, где Львов считался гением вкуса (все, что нужно было проверять, несли Львову), он тайно обвенчался с Марией Дьяковой, чьи сестры были замужем за Державиным и Капнистом. Кружок был сначала маленьким, а потом к 1770г разросся, там и Боровиковский, и Левицкий и тд. В 1783 был избран в Академию, а в 85 уже почетный член. В архитектуре приверженец античной классики и Палладио (перевел и издал «4 книги Палладиевой архитектуры»). Как конструктор отличился в поиске новых строительных материалов, разработке способов землебитного строения, отопления и вентиляции. Много печатался: от трудов о печах и каминах, и об употреблении земляного угля, до «Летописца великого русского» и «Собрания русских народных песен с их голосами». Очень интересует проблема народности, так же он 1 из основоположников пейзажного стиля в русском садоводстве. Прекрасный рисовальщик (в тч проекты новых знаков ордена Анны, звезды и знаков Владимира). Хотел выпустить «Словарь художников и художеств», но труд утрачен. Сам нашел и опубликовал 2 древнерусские летописи. 1795 – Русская пиростатика или употребление испытанных каминов и печей, 1799 – вторая часть (предложил конструкцию калориферной печи), хотел выпустить и 3ю часть.

Невские ворота в Петропавловской крепости. Ранняя постройка, на строгом крепостном фасаде появляется изящная триумфальная арка (1пролет, по сторонам с большим расстоянием по 2 колонны, внузу каждая пара связана б»балками»).

Проект почтового двора, 1782-1789г. Работал по почтовому ведомству и жил в апартаментах Безбородко. 3 однотипных фасада, 3х ризалитные, суровый дорический портик, но нескучная архитектура. В портике колонны слегка раздвигаются (так было в раннем классицизме). Вообще, Львов любит маленькие портики.

Приоратский дворец. Здесь он показывает себя как изобретатель, тут должен был жить приор – настоятель католического монастыря (идея Павла). Здание из земли (утрамбовал, пропитал известью – монолитная форма). Вообще был одержим идеей перестроить всю Россию из деревянной в земляную. В плане это готическая постройка, стены для стойкости сужаются.

Борисоглебский собор в Торжке, 1785-1796г. Мотив виллы Ротонда, со всех сторон портики (где то открытые, а где то с боковыми стночками), гладкие углы, мощный гранёный купол с термальными окнами. Вдоль фасада три ниши, там в 2х яруса соединены окна, как бы термальные. Еще 4 малых купола, не граненые, по барабану маленькие круглые окна – мотив 5гл. Там был иконостас Боровиковского, но не сохранился.

Усадьба Львова Знаменское-Раек. Тип палладианской виллы с развитой колоннадой, которая опоясывает двор. Двор-колоннада – прямоугольник со скругленными углами, дом и 4 павильона (по 2 на каждой длинной стороне), еще оформлен вход. В дом ведет 1 большая лестница (как в римских храмах), узкий 4к портик, дорика, колоннада тоже. Лапидарно, по-английски. В центре барабан (ротонды), там 4 полукруглых окна, а ля термальные, покрытие ротонды низкое. Со стороны двора портик приближен к дому, 1эт – ленточный руст, 2 – чередуются сандрики и треугольные фронтоны. Сзади портик сильно выступает, тоже 4к, но получается 3 ряда и лестница (на нее подъем только с боков, не с центра). Внутри ионический ордер, центральный зал прямоугольный, хотя и перекрыт куполом, наверху с фонарём, свет проникает, это вполне римский мотив. 4 павильона, маленькие, но приземистые, мощные. Центральная полукруглая арка, по сторонам 2 меньших прямоугольных проема (все равно мотив триумфальной), треугольный фронтон, мощный граненый барабан и купол. В отреставрированном нет средней высокой двери, там сделали термальное окно. Вход – 3п арка с аттиком.

Никольское-Черемчицы, 1789-1804г. Главный дом сохранился частично, зато дошла Воскресенская церковь с усыпальницей, идеальная ротонда с любимым дорическим ордером, с очень тонким чувством пропорции и прославлением простых геометрических форм. Английский парк создаётся не без участия Львова и грот с погребами, сделано это в духе античных усыпальниц.

Введенское. По заказу Лопухина, сейчас каменное сооружение – это копия деревянного, который построил Львов.

Церковь Иосифа в Могилеве. В честь встречи Екатерины с императором Иосифом 2. Палладианский тип, 6к дорический портик, большой интерколумний, барабан с круглыми окнами, высокий купол.

Еще он устроил два училища земляного битного строения, но после его смерти, училища тоже перестали существовать.   
Село Вяземского. Усадебное, он не связан принципиальными канонами – берет мотив гробницы Цестия (пирамида) и соединяет с ротондальной (чуть ли не Пантеон) формой. Видимо, это Пущино-на-Наре под Серпуховым. Строгое палладианство, Львову приписывают участие, но автор точно неизвестен. Усадьба: риунированный дом, 2 из 4х флигелей, парадный двор с фонтаном, парк. Греческий портик, низкий фронтон, в центре широкий проем и полукруглая арка (чем то похоже на Сплит).

Кулич и Пасха. В качестве прототипа – пирамида Цестида (она повлияла на ЦС, знали по Пиранези). Все расписано.

**37. И. Е. Старов. Проблемы раннего и строгого классицизма. Старов и Баженов.**

**Старов**, 1745-1808г. Родился в Москве. В 1755г был принят в воспитанники имназии при Московском университете, через год переведен в Питер, при академии наук, в 1758г поступил в Академию, учился у Кокоринова и Валлен-Деламота. В 1762г едет в Париж - учиться у Де Вайи, у него же учился Баженов, потом едет в Рим. Так же, как и Баженов, он едет в Петербург. Он хорошо женился - она свояченица ректора Академии, а еще и Демидова. Возвращается в Питер, в 1769г стал академиком за проект кадетского шляхетского корпуса, в 70 повышен до профессора. В 1790г – разработал план по образованию города Николаева вокруг верфи между устьями рек Ингул и Южный Буг (прямые линии и правильные кварталы). 1772-74 – главный архитектор Комиссии о каменном строении Питера и Москвы.

Дворец Богородицкий под Тулой, начат в 1771г. Эта усадьба для графа Бобринского – внебрачного сына Екатерины и Орлова. Отсюда - близкий к государственному характеру заказ. Одновременно строился город и планировался под усадьбу – частновладельческое градостроительство. За выполнением следил Ананьев. Особенности – 5 лучей города сходятся в круглом зале дворца. Ансамбль создан учеником Шарля де Вайи (это видно), любил горизонтальный рост ансамбля за счет различных оград и колоннад. Дом относительно небольшой, с флигелем связан полукруглой оградой (она образует кулисы, которые закрывают вход во дворы), создается система дворов. От конюшенного двора остаётся колокольня, стоящая на центральной оси ансамбля. Акварели Андрея Тимофеевича Болотова (на его панораме видны фигурки, которые показывают, где надо гулять, где смотреть и тд). Полянки чередуются с рощицами, планируется и программируется настроение человека, гуляющего по парку, откуда станут открываться более приятные виды. Сохранилась планировка города.  Дом связан с городом, к такого рода вещам относится и Версаль (город при усадьбе). Городские виды – часть видов этого парка; там центральная ось и боковые улицы. Сюда же – мифологический арсенал, с минервиными рощами. Показательный для раннего классицизма 2х ризолтный блок, дом-куб, вместо бельведера балюстрада (хотя вроде небольшой бельведер сохранялся). Портика как такового нет, но есть балкон с колоннами, чтобы работали пандусы. Тыдман – послевоенный реставратор. Круглый зал, ротонда. Ротонда-беседка (называется павильоном) напоминает храм. Окна - филёнки по бокам. Дом для служб (?): цоколь с горизонтальной рустовкой. *Руины* - на месте песчаных откосов делаются пещеры. *Павельон эхо*. *Мост Латоны*. *Обелиск в роще Аполлона*. В усадьбе была церковь, посвященная Казанской иконе Б/М. Церковь небольшая, симметричная, завершается обширным куполом, с высоким барабаном, с прямоугольными окнами (атрибуционная черта Старова).   
Никольское-Гагарино под Рузой, 1773-1776г. Подмосковье, для Гагарина, к дому ведет аллея с обелисками (аллегорически обозначает путь к месту, достойному памяти). Дом интересный, компактный, части основного фасада развиваются вдоль него. Дом – по сути, сочетание овалов, 2 вдоль оси, 1 перпендикулярен ей. Это движение создает динамик внутренних помещений. Окно вставляется в плоскую нишу с филенкой наверху – старовская черта. Со стороны парка 1 овал внизу, другой – наверху – барочный эффект (сочетание выпуклых и вогнутых частей), но классическая трактовка (ордер, тяжелый низ). Есть эффект напряженной изнутри оболочки – характерен для раннего бельведера, как и рифмовка овала с бельведером. Декор многослойный, на барабане бельведера прямоугольные окна. В сторону парка фасад пластически динамичнее и интереснее (такое во многих усадьбах). *Никольская церковь*: центрическая, портик скрывает полукружие, но создает устойчивую схему купол-портик (отсылка к римскому храму).

Сиворицы, 1775-1776г. Для Демидовых, 1 из усадеб для родственников. Относительно низкая ограда соединяет части, на основном фасаде лоджия, прямоугольный бельведер (необычно).

Тайцы, 1774-1780г. Под Гатчиной, для А.Г. Демидова. Углы на скошены, а скруглены (там ротонды), помещения объединяются вокруг центра, в итоге, эффект круглой статуи, понуждающей человека к обходу. Завершение – бельведер с прямоугольными окнами. Фасады одинаковые и разные одновременно (эффект разнообразия). С противоположной стороны мотив лоджии.

Таврический, 1783-1789г. Старов к 80м становится влиятельной фигурой, Потёмкин заказывает ему проект своей усадьбы, на границе города, окраина Петербурга - Таврический. Сначала назывался Конногвардейским домом, потом Потемкин стал князем-Таврическим. Вид на дворец предполагался со стороны Невы (была и своя пристань), но там все застроили. Есть 3х частность – строгий классицизм, на гравюре видна строгость декора. Перед домом низкая ограда – нужна иерархия пространств, подход к усадьбе. Каждый зал имел свой цвет, свою ось; каждое пространство было более независимо, чем в эпоху барокко. Части: парадный двор, дворец, английский парк (частично сохранился в общих чертах); пространство портика, вестибюль, 8гр зал. Центральная часть довольно самостоятельна, с флигелями соединена галереями, много выступов (напоминает Останкинский дворец, Старов им тоже занимался). Флигеля достаточно большие, автономные, 1 посвящен театру (черта зрелого классицизма). Аксонометрия: пространство постепенно уменьшается, после портика увеличивается, зимний сад самый большой, оттуда окно в громадный парк – эффект песочных часов (в духе классицизма). В барокко одинаковые пространство по оси, отличаются только густотой декора, размером. В классицизме у залов свои формы, характер, цвет, но общность декора, каждое пространство более независимо. Где то обычные двери, где то колоннады, проем с колоннами. Сквозь колонны видим пространство, оно влечет; попадаем в другой зал – смещение оси – иллюзия огромного бесконечного пространства. Фасад: огромный 6к 2х рядный портик, уже тут начинает работать образ Пантеона; со зданием его связывает фриз. Тяжелый фронтон, прямоугольные окна под барабанами (черта Старова), подчеркивание центральной оси – модель окрепшей абсолютистской власти, но и отсылка к античным сооружениям (Державин: дом подобен виллам Помпея или Августа). Центральная часть выше, подчеркивается, стены гладкие, простая архитектура, основанная на красоте пропорций.

Дворец в Пелле, 1785-1789г. Пелла – намёк на Македонского, Греция должна стать частью глобальной системы Российской Империи, а Александр Павлович должен там стать наместником. Проект дорогой. Дворец, к которому прилегают 6 дворцов поменьше. 2 дворца в виде флигелей – на уровне главного фасада, связаны колоннадами. Примыкают к ним (к тем 6?) еще 2 каре служебных корпусов – симметричная, но разветвленная система. Главный фасад показывает, что центральный дворец больше боковых (3х от зрелого классицизма). Единственное, что осталось от Пеллы – здание почты (Львов?). Фасад выходил на Неву, виден с другого берега; основной дворец напоминает часть Таврического. Сохранился рисунок Пеллы на веере. Здесь горизонтальное развитие получает колоссальный размах.   
Александро-Невская Лавра. Троицкий, главный собор, 1776-1790г, его проект как памятник-мавзолей для гробницы Невского. Ориентировался на проект Трезини и Шлефтзейдера (?). Нужно было сохранить модель: базилика, купольная часть и 2 колокольни над портиком; купольная часть уже не барочная. Проблема взаимодействия купол и портика: по архитектуре это ранний классицизм, но развитая купольная часть говорит о новейших тенденциях. Мощный 6к портик, колонны нехотя расходятся, пространственные сопротивления, декор многослойный (ранний классицизм), еще и рельефы. Ротонда эффектно сочетается с полукружием апсиды. Это 3н базилика, пространство торжественное и атикизированное (впечатление зоны государственного значения), важны колонна, своды, подкупольная часть – везде знание классического начала. Даже иконостас в виде арки, куда вставляется апсида. Академизированное пространство взамен барочного пространства предыдущей усыпальницы Невского. Продолжение темы, заданной Петром. Иконостас в виде античного храма из мрамора. Классические идеалы отразились и на живописи – Екатерина сюда заказывала копии полотен западноевропейских мастеров. А *Въезд Невского в Псков*, историческое полотно, заказывается как молельный образ.

Екатеринослав, 1790е***.*** 1 из проектов южно-русских городов, главная роль у дворца наместника, те Потемника. Опять же частновладельческое градостроительство. Туда стягиваются все линии и подчиняется планировка города, включая административный центр. Мифологема - была пустыня и на этом месте теперь вот такая жизнь (город вырастили очень быстро).

Софийский собор в Софии близ ЦС. Работал вместе с Камероном.

Важные постройки: Князь-Владимирский собор, Екатерининский собор в Херсоне и др.   
 **38. Усадебная культура второй половины 18в.**

Имения дворян были по всей стране, в них выражены идеи сентиментализма – увлечение культом культом природы и повышение значимости каждого отдельного человека. Манифест об освобождении дворян от обязательной военной службы. Было несколько типов: дача/летний дом. Для теплого времени года в окрестностях Спб и Мск, чтобы ехать было недолго. Были усадьбы для широкого круга посетителей, в них коллекции, театры, много павильонов (Архангельское, Кусково). Кроме того, бывали усадьбы замкнутого характера (Богородицк). В к18в увлечение готикой и рыцарством, усадьбы-замки. Но это не характер архитектуры, а образ жизни (Гатчина). Усадьба как иллюстрация к литературе (Александрова дача, Львов, сказка о царевиче Хлоре, написала Ек2 для Ал1; храм розы без шипов, храм Розы и Помона). Усадьбы средней полосы России, Струйских, например, вдали от города, для постоянной жизни там.

Усадьба – модель мира, отражает сложность натуры и личность хозяина, способ самовыражения. Можно собирать картины, построить театр. Понятие дилетантизма: в архитектуре и в живописи, женские ручные занятия. Иногда открывали типографию и печатали, что хотели. Иногда работали над трудами историческими или чем-то еще; охота; парковое искусство. Были любители живописи и устроители портретных галерей - Кусково, Останкино, Воронцовы, Апраксины. Как правило, усадьба классицистическая, вокруг – пейзажный парк со сменой видов все время (Красная мыза).

Ухтомский – усадьба Трубецкого, альбом. Перспектива сделана Романом Никитиным, племянник художника,1756г. Рядом с ней появилась усадьба Акинфия Демидова на месте здания президиума Ак наук. Там дом Демидова был перестроен в 19в. Гравюра, приложенная к труду академика Петра Симона-Паласова, по растениям в усадебном саду. Уступами спускался к Москве-реке. Архитектор дома – Вас Яковлев. Растения для его ботанического сада из разных уголков мира по системе Линнея.

\*менажерия = птичник.

Кусково. Шереметьев архитектор, проектировщик Шарль де Ваи. Примыкает церковь во имя ...животворящего креста. Оранжерея была деревянная, потом каменная. Для увеселения гостей в парке разные павильоны. *Итальянский домик* завершен в 1755, боковой фасад выходит на пруд. Слева уникальное здание *грота*, второе такое здание в ЦС. До 1771г велось внутреннее убранство.

Останкино, Черкасскин. Старший Шереметьв там мало, что делал, в основном его сын Николай Петрович Шереметьев. Центральное ядро дворца – театральный зал. 1792-95гг - *Итальянский* и *Египетский* павильоны, к которым ведут одноэтажные галереи. *Театр*, Гордеев и Замараев - зрительный зал в форме подковы, как в Европе. Устройство сцены тоже соответствовало итальянской традиции – аванс сцена, сцена, арьер-сцена. Оперы на аванс-сцене. Гримерочная актрис наверху, актеров внизу. Уникальные театральные машины крепостного Пряхина. Весной 1797г решили принять императора Павла 1 и потом польского короля Станислава Августа-Понятовского. Была в Останкино и картинная галерея.

Архангельское. Чайный домик, павильоны, крепостной театр. Тромбарро работал над парком. Аккуратная стрижка шпалеры, создают баскеты. Голицын умер, купил Юсупов. К 1812г дворец закончили с отделкой. Французы не трогали Архангельское, его погромили крепостные. Сам Юсупов реставрировал. Тюрин и Мельников работали там. Перестроен павильон *Каприз*. Около ц - ограда, св.ворота, отделана анфилада парадных залов. Зимой 1812 еще и пожар, внутреннее все почти погибло. Покрасили в желтый цвет. Как и предыдущие усадьбы, Юсупов собирал большую художественную коллекцию. Кроме того, *комната с головками Ротари* (любовницы Юсупова по легенде), *зал Робера*, подлинные антики и тд. Уникальный усадебный *театр*. Тюрин, Мельников, Стрижаков, театр Гонзаго (декорации по его эскизам, 12 смен). Прямоугольный план, скромная отделка, зрительный зал подковообразной формы. Декорации были запущенны, изрезаны, только в 20е обнаружили занавес, 4 смены декорации и все эскизы. Уникальная и редкая вещь. Подлинных работ Гонзаго больше не сохранилось. Сын Юсупова начал перевозить в Спб, уволил актеров, но Ал не позволил. Стали строить деревянные дачи, тут жили оч известные чуваки, дом, парк открыт для посетителей. Внук собрал уникальную коллекцию скрипок. В 1915г здесь работал Серов, создал портретную галерею Юсуповых. 1916 Клейн, Чичагин и еще один сделали усыпальницу в формах классицизма, погиб сын Юсуповых. Потом военная галерея.