1. **Искусство Арс Нова.**

Сам термин не правилен, так как по сути получается, что это все, кроме Италии. Буркхард опирается на концепцию Ренессанса, выработанную Вазари (то есть самим Ренессансом, который сформировался в Италии), который опирается на триаду Петрарки (прекрасная античность, все плохо, снова все хорошо – Ренессанс). Ренессанс – это нечто революционное, идейная платформа- гуманизм, на севере это не так проявлено. Реализм и натурализм признаются как черты Ренессанса, и они проявляются и на севере, и на юге (проявлялись уже в готике). Во всей полноте Ренессанс применим к Италии, и по сути это возрождение Римского (Итальянского) искусства. Во всех иный случаях, кроме Италии, Ренессанс признается как течения или влияние Италии. Тогда все рассматривается с точки зрения итальенизма: все, что похоже на Италию, то ренессанс; все, что ренессанс, то из Италии.

Почти сразу после Буркхарда появляется бунт медиевистов. Они признают Средние века культурой равноправной ренессансу. Ренессанс они признают неким ответвлением европейского искусства (Луи Куражо, Леон Полюстр, Хейзенга), а Италия просто ответвилась куда то не туда. По ним, ренессанс как таковой, никогда не прекращался с античности. Панофский пишет Ренессанс и Ренессансы. В своей книге живопись медиоланского возрождения он формирует концепцию Арс Ново: Ренессанс как Возрождение античности (для Италии), и Возрождение без античности (которое идет из готики).

В 15в речь идет о Бургундском герцогстве, которое увы не дошло до полноценной монархии. Это объединение Голландии, Фландрии на юге, восточной Франции. То есть Голландия в нашем понимании – это опять географическая ошибка. В идеале, герцоги Бургундские хотели восстановить Лотарингское герцогство (от северного моря и до Италии).

**Идейная платформа** (любой стиль, это не только совокупность формальных принципов, но и духовные реалии). В Италии – это гуманизм (возникает еще в к13-н14в как узкая литературная тенденция). Это не человеколюбие, это литературно-философская тенденция, связанная с изучением античных текстов (ближе слово гуманитарный, чем гуманный). Потом через неоплатонизм возникает концепция понятного мира, который можно повторить, это человек подобный Богу, равный ему в его творческих возможностях. Это в Италии.

На севере место идейной платформы занимает Девоцио Модерно. Это вполне средневековое по духу, новое благочестие, зарождается на рубеже 13-14в, оформляется к 15в. Это мысль о подражании жизни Христу. Человек в своей простоте и чистоте может уподобиться Господу. На основании этих идей появляются «братства общей жизни» (отказываются от имущества в пользу общины, живут вместе, в отличие от монашеских общин, они не приносят обеты, живут в миру; ведут активную деятельность благотворительную и воспитательную и тд). Они отдают излишнее, но не все, это отделяет их от средневековых верований (Франсиск Ассизский). Они не признают физического чуда, оно происходит внутри человека. Человек должен быть здесь, и здесь заботиться о дальнейшей жизни. Здесь же человек и получает воздаяния (память потомков). Они стремятся своими деяниями приблизить этот мир к Богу – это новое, что сближает Новое Благочестие с гуманизмом в той его части, где гуманисты говорят о земной славе, о необходимости активной деятельности. Они также стремятся к индивидуализации человека.

И гуманисты, и Девоцио Модерно признают человека активно, движущей силой. У Джотто Иуда был свободен в своем выборе, то, что он предать Христа, это его личное решение и ответственность (хотя Христу предопределено было умереть, и Иуда должен был лишь стать орудием). То есть человек творец своего счастья и своего несчастья.

Девоцио Модерно гораздо более равнодушно к собственной славе в этой мере, воздаяние этот человек все таки получает в загробном мире (в Италии важна слава здесь и сейчас).

Отношение к человеку: И там, и там признается человек как активная действующая сила. **Италия** его соизмеряет с доблестными мужами античности, ренессансный портрет всегда типизирован (Пьеро, портрет Федериго да Монтефельтро, 1460е, Уффици). Профильный портрет всегда более условный, типизирующий, всегда приближает портрет к античному. **Север** почти никогда не изображается в профиль. Как правило, в ¾ и передаются все натуралистические детали (Ян, портрет кардинала Альбергати, 1432г, Вена). Тоже есть духовный идеал, но модель более индивидуальна в психологическом отношении. Внутренний мир разнообразен. Хотя схема все равно есть.

Отношение к миру: **Южный** вариант – в изображении мира очень много условного, архитектурные кулисы, трудно оценить расстояния, детали пейзажа, есть еще и средневековая концепция времени: три эпизода его развития. Здесь высокая пластика трехмерных фигур, они занимаю реальное место в пространстве (хотя деревья еще средневековые, двухмерные). **Север** – тоже собирательный образ, тоже разное время, но это время универсальное. На алтаре Христос в образе агнца, вокруг него апостолы, философы, мученики, отцы церкви, наверху голубь и вдали идеальный град. То есть это тоже концепция мироздания. Здесь человеческая фигура явно не имеет столь большого значения. Фигуры разноразмерны, хотя нет никакой иерархии. Небесный Иерусалим – там готические здания, кипарисы, голубые дали дают практически бесконечный разрыв пространства. Возрождение в Италии начинается с человека, возрождение на севере – с возрождения интереса к миру. Мир воспринимается как прекрасное творение Бога.

Роль античности: **Италия**, Мазаччо, Изгнание из рая, капелла Бранкаччи, 1420е. Важна пластика тела, есть эмоциональные детали. Это правильные мощные фигуры, совершенные, обнаженные. На **севере** нет представлений о пластическом совершенстве человеческого тела. Рогир, Суд, Бон, 1440е. Они все изломаны, еще более обнажены, не пропорциональны, идея пластического совершенства ему не видана, хотя все детали художник знает (мускулатура, пропорции). В Италии в некоторых местах (Флоренция) не было античности, а во Франции или в Испании античности чуть ли не столько же, сколько и в Риме. Поэтому этим оправдываться нельзя. Братья Лимбурги, часослов (январь), 1410е. На стене ковер, там Троянская война, мы видим, что они ее воспринимали как рыцарское сражение.

Отношение к Средневековью: **Италия**, Лоренцетти, плоды доброго правления (палаццо Публико в Сиене, 1337-1340г. Готика почитается и используется, но немного. **Север**, Братья Лимбурги, февраль (часослов герцога Беррийского), 1410-1416г. Здесь очень важен готического натурализма; из готики переходит наблюдательность. Сельскохозяйственные работы. Множество натуралистических подробностей.

Роль перспективы: особенность построения разные. Это средства искусства. **Юг**: перспектива, причем математическая, это важнейшее изобретение Ренессанса. Перспектива для Италии – это одно из средств познания мира, она приобретает мистический и сакральный характер. Мазаччо, Троица. Все фигуры изображены точно и правильно с одной точки, на уровне зрителя донаторы, потом ступенька и в глубину исторические персонажи, и еще одна ступенька – то есть еще глубже, уже троица. **Север**, Ян, Мадонна канцлера Роллена, ок1435г. Уровень, на котором сидит Мадонна несколько выше, чем уровень пюпитора донатора, она как бы зависает. Есть еще одно пространство – балкон, а дальше в глубине реальный мир, а дальше мир горный (это уже не реальность). У Мазаччо мы по ступеням идем от реального мира к миру сакральному, у Яна уже в реальном мире присутствует сакральное. Перспектива непонятно как увеличивается. То есть принципы те же, но есть некоторая мистика чудо. У Яна есть еще и воздушная, и цветовая перспектива. В итоге, более сложное развитие мира, чем в Италии. Художник севера складывает свой мир из более тонких наблюдений за реальностью. Не знают перспективы, но открывают масляную живопись (практически одновременно с открытием перспективы). Север идет не по революционному, а по эволюционному пути. Готика тоже пользовалась масляными красками, братья Ван Эйки только усовершенствовали состав (добавили скипидар). Такие краски обладают пространственностью и светоносностью, это дает большее представление о реальности. С сер15в искусство Нидерландов проникает в Италию, те просто увлечены северным искусством. То есть Италия признает первенство севера по части передачи натуры и реальности.

Так как все начали рисовать как на севере, это приводит к **кризису 1500г**. Они не воспринимали мир реальный как самоценное целое и человека как равноправного Богу. Здесь была иерархия. Северное сознание все таки не может принять итальянскую идеальную модель мира. Мир, созданный Богом, портится человеком – основная идея босховского искусства.

Сближение позиций: новый этап, сближение и взаимопроникновение. Уже с 1500г можно говорить уже о собственно Возрождении. И Леонардо, и Дюрер стоят на позиции классического гуманизма. Дюрере тоже стремиться к познанию законов мироздания. Оба любят рисунок, оба стремятся к познаванию мира (много изображений живого мира).

Открытие античности: Французская школа Фонтенбло. Прекрасный пример слияния севера и юга.

Гуманизм и Реформация: в 1517г. Начиная с нападок на церковь, Лютер приходит к тому, что надо очистить всю церковь, Писание от Предания и тд. Получается, что реформация – детище Ренессанса, причем это детище, убивающее своего родителя. Так как в том числе, Лютер за то, чтобы очистить церковь от прекрасного (в том числе и от искусства). Вместе с книгопечатания развивается книжная графика. Библия теперь становится доступной пользователям, то есть человек сам может ее интерпретировать, этого раньше Церковь избегала, так как сама являлась основным интерпретатором.

Возникновение новых жанров: идею вычистить Церковь восприняли буквально и из церквей сбили все, до чего могли достать. Церковное искусство много где было уничтожено, но зато развилось светское искусство. Новые импульс сформировались новые жанры (особенно развивается портрет, с оговорками появляется бытовой жанр).

«Трагический гуманизм»: рождается из конфликта церкви и гуманизма (его идеалы воспринимаются не реальными, тогда человек потерян). Тогда формы искусства начинают развиваться в разных направлениях: Фонтенбло интерпретирует классическое наследие, во Франции и Испании гордятся и продолжают прошлое.

Маньеризм: манерность и придворное искусство было в Германии, Англии, Франции. Фигура изображена не по античным канонам не потому, что их не знают, а потому что так нравится. В Испании сопоставляется идеальное и реальное – из этого пойдет барокко. Они наслаждаются изображением в обход смысла.

**2. Франко-фламандская миниатюра. Братья Лимбурги.**

Искусство книги – одно из самых великолепных проявлений поздней готики. Книга по частному заказу с частными приоритетами (рубеж 14-15в все у всех крупных фигур французского дома свои книги), чаще всего создаются часословы. Складывается фламандская школа – постепенное овладение объемом и пространством (из этого развивается Арс Нова). Есть влияние Италии (Сиены) – трактовка, пропорции, отношение к объему. 2п 14в – усиление реалистических тенденций во французской миниатюре, возможно из-за того, что тогда в иллюстрировании рукописей в том числе принимали участие и крупные живописцы и скульпторы. К14в – Андре Боневе и Жакмар де Эсден, фламандцы – центральные фигуры периода (у Жакмара прекрасный часослов Беррийского и часослов маршала Бусико).

Часослов маршала Бусико, 1405-1408г. Искусство развивается в сторону яркости и декоративности. Много готицизмов, но есть ощущение глубокого мира и масштабного взгляда на пространство.

**Жан Ленуар** (уп. 1331-1375г). Миллард Мисс идентифицировал его с «Мастером Страстей», автором миниатюр страстного цикла в «Малом часослове герцога Беррийского». По всей вероятности, сформировался в мастерской Жана Пюселя. Возможно, что ранние миниатюры Ленуара содержатся в «Часослове Иоанны Наваррской», 1336-1340г.

Малый часослов герцога Беррийского. В создании участвовали многие художники, Ленуар поступил на службу к герцогу в н1372г. В манере следовал Пюселю, выполнил страстной цикл. Жакмару здесь принадлежит Рождество. А ок1412г 1 из Лимбургов (Жан?) выполнил миниатюру, где герцог собирается в путешествие.

**Жакмар де Эсден** (ок1355-ок1414г). Единственный его известный заказчик – Жан Беррийский (по его заказам работал 1384-1414), большей частью жил и работал в Бурже (там основная резиденция герцога). Его миниатюры в Малом часослове; Брюссельском или Прекрасном; в Большом.

**Лимбурги.** 3 брата – Поль, Жан, Эрман, их называют прямыми предшественниками нового искусства. В к1390г приезжают во Францию, в Париж, с 1404г на службе у герцога; основная деятельность – 1400-1416г. Родились в Неймегене (Брабант), в семье скульптора, резчика по дереву Арнольда ван Лимбурга, сына Иоанна, предположительно переехавшего в Нидерланды из Лимбурга на Маасе. Всего 6 детей – еще 2 брата и сестра. По матери они племянники Жана Малуэля, придворный художник бургундских герцогов. 2 февраля 1402г Поль и Жан в платежной расписке названы миниатюристами Филиппа Смелого (скорее всего, это Нравоучительная Библия). С 1410г часто упоминаются как придворные мастера герцога, в 1411г они преподнесли в подарок книгу-обманку из куска дерева – 1е свидетельство, где фигурируют все 3. Для них характерна французская позднеготическая изысканность, но они и изучают итальянские достижения 13-14в в передаче объема и пространства, стремятся к поэтичному и правдоподобному изображению природы и повседневного быта. Конструктивность и четкость изображения дополняется изысканностью орнамента, применением сложных декоративных деталей готической архитектуры.

Морализованная библия, Париж. Раннее произведение, возможно для Филиппа 2 Бургундского, самая поздняя из 7 известных иллюстрированных морализированных библий.

Малый часослов герцога Беррийского, Париж. Начат в 1372г Жаном Ленуаром, продолжен Жакмаром де Эсденом, закончен в 1390г, Лимбурги сделали несколько миниатюр.

Прекрасный часослов Богоматери, Париж, начат в 1382. Часть миниатюр здесь приписывается братьям ван Эйк, возможно Лимубрги выполнили здесь 3 миниатюры. Его не надо путать с Прекраснейшим (Изящным или Брюссельским) часословом герцога, тк там Лимбурги ничего не делали. Еще его называют Турино-Миланским часословом, в 1413г принадлежал Жану Беррийскому. После перерыва работа продолжилась в 1405г, герцок подарил его своему казначею и библиотекарю Робине д’Этампу (разделил его на отдельные фрагменты, сохранив у себя большую часть книги часов с иллюстрациями). 126 листов, 25 миниатюрами, последние – ок1409г.

Прекрасный часослов Беррийского, Метрополитен, ок1409г. Это 1й заказ братьям, вместе с тем, единственная их завершенная работа. Он предвестник Арс Нова, есть перекличка с придворным искусством Италии 14в, но в сакральных сценах сильное готическое влияние, а в реальных – все более конкретно и подробно. Темы из Золотой легенды Якова Ворагинского: житие Богоматери, Процессия Святого Григория, история Бруно и Диокре, история Иеронима и отшельников Антония и Павла; жития Екатерины Александрийской (особо почитаемой в роду Валуа). После смерти Жана часослов приобрела Иоланда Арагонская, герцогиня Анжуйская.

Великолепный (Роскошный) часослов герцога. Самое известное от Лимбургов, окончен другими мастерами, отразил 3эт развития поздней готики – ранний, средний и поздний. Самое известное – цикл Времен года (12 миниатюр с развлечениями или работами на фоне замков). Кто то считает, что Бартелеми Д’Эйк заканчивал (мастер теней), 1440-50е; а в 1485 был доработан Жаном Коломбом по заказу Карла Савойского, но некоторые листы все равно не завершены. Из братьев выделяют мастера придворных (куртуазных) сцен и мастера рустикальных (бытовых). *Придворный* – Январь: обилие подробностей придворного быта, но тонут в общем декоративном языке; объем, светотень, перспективная моделировка и пространство не сильно интересуют; фигуры бестелесны, зато все прописано. *Рустикальный* – интересуют нюансы природной среды, освещения, разнообразные подробности быта. Соотношение фигуры и пространства условно, но все же достаточно объективно. Есть ночные сцены (Христос в Гефсиманском саду), в большом количестве это христологические сцены. Присутствует и реальный свет – факелы стражников, и божественный – нимб Христа. Интересно, что Лимбургов интересовала и античность. Изгнание из Рая (большая вставная, из-за этого возникают вопросы о принадлежности и о назначении (для него ли)). Фигура Адама не просто подобна античной, а прямо скопирована с конкретного античного образца (статуя персидского воина 2в до н.э.). Ему принадлежит Февраль – 1е изображение зимы; Июль – реальность увеличивается (тут есть Сен Шапель). Анатомия человека – он уже в центре мандорлы там, где вообще то должен быть Христос; теперь он логическая часть мира. Правильные пропорции; разворот в 2х проекциях, стихии и знаки зодиака – различные светила ответственны за разные части тела. В цикле Времен года каждая миниатюра увенчивается тимпаном, там солнечная колесница с Фебом, знаки зодиака и градусы по месяцам. Анатомия, Грехопадение и Изгнание, Встреча волхвов, Поклонение, Принесение во храм, Падение мятежных ангелов, Ад, План Рима – отдельные листы.

**3. Бургундская скульптура 14-15в. Клаус Слютер.**

Она идет из Германии, но стилистика не немецкая. Важна тема скорби и эмоциональности, ювелирная обработка камня. В 15в происходит миниатюризация нормальной скульптуры.

**Клаус Слютер**, ок1355-1406г. В 1385г его привез Филипп Смелый в Дижон из Нидерландов для работы над декором заупокойной часовни герцогов Бургундских в картезианском монастыре Шанмоль.

Монастырь (чертоза) Шанмоль в Дижоне, Жан де Марвиль и Клаус Слютер, портал 1380х. Основан Филиппом Смелым, 1377г. Чертоза – то есть Картозианский монастырь, был задуман как королевская усыпальница на подобие Сен Дени, раньше был рядом с Дижоном, сейчас в черте. Внимание обращает на себя соотношение тектоники и атектоники – фигуры очень массивны, они опираются на большую основательную поверхность. Плюс к этому добавляется натурализм (донаторские портреты герцога и герцогини). Здесь появляется новое отношение к смерти и бессмертию. В 14 и 15в появляется новое ренессансное представление о бессмертии – античное, бессмертие как вечная память (то есть душа сохраняет свои черты до тех пор, пока на земле есть память о человеке), отсюда наиболее важно обессмертить свое имя на земле. Внутри усыпальницы были надгробия Филиппа Храброго и Маргариты Фландрской. Надгробия в виде саркофага с плитой, на которой покоится тело умершего, портрет не предельно характерен, господствует типизирующая тенденция – типично бургундское надгробие. Мемориал Филиппа – 1389-1406г. Центральная колонна: Мадонна с младенцем: поза гармонична, тщательно сбалансированный контрапост – основана на точных наблюдениях и свидетельствует о высоком мастерстве в передаче движений; элементы лица взяты из реальной жизни. На откосах необычная композиция. Слева коленопреклоненный и молитвенно простирающий руки к Богоматери Филипп Смелый; напротив – его супруга, Маргарита Фландрская; за спинами – небесные покровители –Иоанн и Екатерина (сильные портретные черты; индивидуализированные изображения мирян в одном пространственном плане с Марией). Колодец Пророков. На самом деле это основание для большого распятия, окружен фигурами 6 пророков в рост, над ними ангелы, разделяют колонны с капителями; есть пафосная многосоставная перегруженность и огромная забота в фиксации частностей. В 1300г был кризис, которые преодолели, теперь важно, чтобы реальность была на 150%. Фигуры многосоставны, эффектны, тяжеловесны. Низ монументален. Здесь предельная фиксация единичного, 6 пророков принципиально не сводимы друг к другу. Взаимодействует скульптура и живопись (живописцы расписывают), интенсивная раскраска, мощные объемы, узкий постамент. Начинает работать над пророками на 10л позже Донателло, у обоих готических контекст, но идут разными путями: у Донателло влияние позднеантичного римского портрета (классицизирующий подход), у Слютера попытка найти эмоциональность (старик Исайя, рыдающий ангел). У каждой фигуры бандероль с текстом пророчества, явно выявлен театральный характер. Портал его капеллы: у фигур своя пластика и тектоника; осязаемо-материальные, земные, но нет античной конструкции. Надгробия: обязательно изображение плакальщиц вокруг; но нет свободного запечатления скорби в различных проявлениях; вполне конкретное изображение некоторых лиц, тк при передачи знатных должно быть полное сходство.

Ж и М делла Сонет, положение во гроб, 1454, Госпиталь Тоннера. Традиционный состав персонажей Пьеты, почти в натуральную величину, помещаются в нишах или занимают целые капеллы. Раскраска – сильный эффект, тесно взаимодействуют с живописью. Но скульптурная группа всегда сдержаннее, нет открытого выражения сильных эмоций.

Шаорсе, Положение, н16в. Уже более сентиментальная, зритель внутри композиции, группа занимает все пространство капеллы (можно обойти - эффект реального присутствия). Но все равно сдержанность в проявлении эмоций.

Положение в гроб, Коломб. Очень сдержано, жест сложенных рук – это линия центральной Франции, которая приближена к Италии.

**4. Творчество Робера Кампена.**

Кампена отождествляют с мастером из Флемаля, 1е сведения появились в конце 19. Это личность, которую создали искусствоведы. Мастер более скромный по дарованию, но он показывает более логичный и последовательный, эволюционны путь перехода от средневековья к Арс Ново. 1878г, Втльгельм Юде (мастер алтаря Мероде, мастер мышеловок), через 20л Уго фон Гуди (атрибутировал ему еще створки полиптиха из Флемаля), Юлен де Лоо (еще и Турино-Миланский часослов). Правда сначала он предположил, что автором работ является Жак Даре, потом нашли собственно его работы. Тогда возникло имя учителя Жака Даре и вместе с тем учителя Рогира Ван Дер Вейдена, им был Робер Компен. На лицо связь с готической скульптурой. Кампен до 1444г работал в Турне (начал с 1410г), ровесник Губерта ван Эйка, но более эволюционный. У него жесткая, холодная цветовая гамма – особые колористические принципы. Большая связь с готической скульптурой (каждая фигура – отдельный статуарная форма). По источникам у него большая мастерская, там Рогир (Рожеле де ля Пасторе) и Жак Даре, есть мнение, что в 1427г в Турне был Ян.

Полиптих из Флемаля, 1410е, часть, Троица, Богоматерь с младенцем, Вероника. Троица – гризайль, пластическая анатомия (хотя и не совсем правильная). Бог-отец поддерживает Христа, снятого с креста, у него на плече сидит голубь. Есть еще готические черты – очень маленький постамент и ниша, это усиливает ощущение трех мерности. Это не просто скульптурная группа, помещенная в нишу, это группа, освещенная определенным светом из одной точки – это отличительная черта Мастера из Флемаля. Конфликт между тектоникой и объемом – рост эмоционального эффекта. Вероника: интерес к свету, протеканию, сложным эффектам светотени, фактура предмета (плат), тут и прозрачная ткань, и осязаемая масса лица. Хотя какие то детали остаются условными, другие осязательно реальные – нарушает реальность. Вещь и архаичная, и радикально новаторская.

Часть триптиха, Злой разбойник, Франкфурт. Злой разбойник на кресте с предстоящими. Очевидно, триптих должен был представлять собой развернутое распятие. Золотой фон, в глубине очень условный пейзаж – это вполне архаическая система мышления, но при этом абсолютно статуарная форма предстоящих и конкретные лица, даже избыточно проработанная скульптурная пластика. То есть с одной стороны крайняя условность, с другой – крайний натурализм. Высочайшая степень передачи эмоций. То есть, нет стремления к гармонии (как Ян), а стремление к передаче крайней эмоциональности. Он весь изогнулся и выгнулся.

Триптих Сейлерна, 1410е, Лондон. Готицизмов здесь явно больше, не только золотой фон и условный пейзаж, но и иконное построение пространства – фигура одна над другой выстраиваются по вертикали. Здесь хуже передана анатомия, движения еще более угловатые и условные. Два разбойника на крестах и лестница (Христа уже сняли); Положение во гроб; Воскресение. 1 из разбойников похож на предыдущего, только другой ракурс.

Рождество, ок1420х, Дижон. Тоже есть вертикальное построение фигур в пространстве. Есть еще и ленты бандеролей, там тексты, произносилимые персонажами – характерно для позднее готических миниатюр. Может Компен работал как миниатюрист, а может это общее явление. Но уже шаг вперед. Не условный пейзаж, хотя есть и условности – нет световой и цветовой перспективы. Но Рождество зимой – пейзаж тоже зимний, только фламандский зимний. Интересен жест Иосифа, который закрывает свечу рукой – очень натуралистичный жест.

Алтарь Мероде, 1427е, Метрополитен. Центральная створка – Благовещение, справа Иосиф-Плотник, слева донаторы. То есть в целом, портрет святого семейства. Совершенно бытовая сцена, комната наполнена предметами (их не так много, это ощущение), камин, на верху только 1 свеча – намек на присутствие Бога. Через оно видно небо. Иосиф делает мышеловки, причем мышеловки для дьявола. Отдельные детали – инструменты Иосифа, они показаны в живом действии (нож зависает на кромке стола, передавая эффект присутствия человека; но поверхность стола опрокидывается на нас из-за обратной перспективы). Благовещение в комнате, как у Яна, но больше бытового (есть даже дымок от затушенной свечи).

Сер20х – наибольший расцвет работы, но с 30х годов (только одна датирована точно) уже ван Эйк начинает влиять на Компена. Диптих Троица и Мадонна с младенцем у камина, 1430е, Спб. Построение и тема близка Кампену, но детали есть ван Эйковские (корона почти полностью взята с Гентского алтаря). Здесь опять Бог-отец поддерживает Христа, на плече у которого сидит голубь. Характер иной, чем у Яна – жестче, много резких цветовых контрастов, много синих, белых и красных. Богоматерь – опять тема Мадонны в комнате, в бытовой обстановке. Человеческий жест – Мария проверяет рукой, не повредит ли ребенку жар камина. Троица – уже не гризайль, вместо ниши трон с балдахином, ткань отодвинута – мотив видения. Они уже не вываливаются + мы смотрим немного сверху.

Триптих Верля, 1438, Прадо. Единственно точно датированная вещь. Утоньшение искусства Компена под конец жизни, даже под вопросом, он ли. Кампен становится похож на своего ученика – Рогира, вообще поздний Ян тоже увлекается интернациональной готикой (декоративно, изящно, мелко). На левой створке донатор с Крестителем, на правой – Варвара (Мадонна?) у камина. Оба в интерьере, но он разный, хотя пейзаж един. Множество бытовых деталей (даже есть выпуклое зеркало, как у Яна).

Портрет: ¾, погрудный, взгляд на зрителя или в сторону. Портрет толстого мужчины, 1425г, Мадрид. Энергия, внутренняя сила, они все держатся с достоинством. Но этот почти не влазит в раму, самодостаточен. Человека в красном тюрбане, 1410е. Сравнивают с аналогичным портретом ван Эйка. У него более резкая цветовая гамма, отчетливее скульптурные характеристики, тени холодные, подчеркнутые. А у ван Эйка все намного мягче. У Яна оплечный, тут погрудный. Здесь нет внутреннего мира, только оболочка. Женские портреты у него более углубленно психологичные (мужские почти все одинаковы), есть внутреннее состояние.

**5. Творчество Яна ван Эйка. Общая характеристика.**

Когда нидерландские художники вслед за Вазари обратились к истокам отечественной живописи, отцом-основателем школы единодушно был признан Ян ван Эйк (1385/1390 – 1441г, Брюгге), учился у старшего брата Губерта, с 1425г придворный и художник бургундского герцога Филиппа 3 Доброго (официально камердинер), едет в Испанию и Португалию (дип миссия, делает портрет будущей невесты), Турне (мог встретиться с Компеном), с 1431г поселился в Брюгге. Его считают изобретателем масляных красок, но он их только усовершенствовал. Было несколько учеников, самый известный Петрус Кристус (единственный известный прямой). Кто первым начал интересоваться истоками: ван Манден («нидерландский Вазари»), частично еще Лукас де Хере (поэт и живописец). Странно, что они не упомянули Лимбургов (при герцоге Беррийском), ни придворных художников герцогов Бургундских – Анри Бельшозе, Мельхиор Брудерлам, Жан Малуэль (дядя Лимбургов). Нельзя сказать, что их не объявили основателями только из-за того, что Ян изобрел масляную живопись (*соединил льняное масло и скипидар, это усовершенствование материала раскраски скульптур*), скорее политический аспект: они нидерландцы, но работали в придворном стиле интернациональной готики во Франции, а в 16в элита очень патриотична.

Турино-Миланский часослов, 1420е, Мастер G (Ян ван Эйк ?). По заказу графа Иоанна 4 Баварского, уже видны качественные изменения (не отдельные элементы реальности, а новый подход). История кодекса сложная: иллюминирован в 1330-1390е у Беррийского, в 1413г был подарен герцогом Беррийским Рабине де Тампу (его придворный и ученый). Этот Рабине разделил часослов на две части, 2ю толи продал, толи подарил Иоанну Баварскому (женат на дочери Беррийского Маргарите). Эта часть была доработана, идентифицируют мастера G и мастера Н (есть документ, где говориться, что над часословом работали Ян и Губерт). Вторая часть была разделена еще на 2, одна в Милане, вторая в Турине, опубликованы, а в 1904г Туринская коллекция сгорела. Мастер Н – Губерт/ученики Яна - ?; Дворжак: Ян точно не работал. Изображается конкретная реальность. G: *Рождество Иоанна Крестителя:* настоящее трехмерное пространство, реальная пространственная коробка. Сцена пропорционально совмещается с изображенным пространством (хотя некоторые предметы больше реальности). Здесь есть ошибки в перспективе, но это только ошибки, а не наложенная перспектива. Множество подробностей реального быта, есть и световая перспектива. Люди: самые условные в системе, еще много готики (нет теней, условный фон, ошибки в пропорциях, но фигуры уже 3х мерные). Внизу страницы маленькая картинка: Крещение, природа, река, два замка, только Христос и Иоанн, подходят люди. Еще ему приписывается Нахождение святого креста (природа, замок, усложненные позы, но тоже ошибки в пропорциях). Н: Моление о чаще (внизу страницы картинка Несение креста) и Распятие. Классическая версия – Губерт реформатор нидерландской живописи, Ян его продолжатель (остальные версии самые разнообразные, вплоть до того, что Губерта никогда не существовало). Ученики мирно спят, ткань распластана, будто тела под ней не существует. В Распятии 3х мерные тела, на фоне города, нет горя, только Мария и Иоанн молятся.

Губерт ван Эйк, три Марии у гроба Господня, 1410-1420е. Это единственная работа точно Губерта. Пространственная концепция включает в себя не правильные элементы (саркофаг в обратной перспективе). Здесь не математическая сетка, а сочетание элементов прямой и обратной перспективы, но в целом создается единая система. Пространство более реально, чем человеческие фигуры.

Ян ван Эйк, Мадонна канцлера Ролена, 1435г, Лувр. Советник Иоанна Бесстрашного, потом Филипп Добрый назначил его канцлером Бургундии. Очень скромного происхождения, выбился своими стараниями –это человек нового мира. Работа была заказана для его семейной капеллы в Отене, утрачено готическое оформление; приурочена к Аррасскому договору между Филиппом добрым и Карлом 7 (закончена 16л война бургундцев с Францией, король освободил герцога от ленной службы и дал ему в залог несколько городов ,переговоры вел Ролен). Это не постоянный патронаж, а высочайшая санкция на конкретный политический акт, поэтому нет его святого заступника Николая. Мадонна сидит выше, молящегося ей канцлера. За ней парит ангел, на коленях благословляющий младенец. Здесь и Мадонна присутствует в реальном мире, и сам канцлер оказывается в сакральном мире. То есть реальность поднимается до сакрального или сакральность опускается до реальности. Между двумя этими мирами присутствуют зрители. Пейзаж – реальный город Гент. Опять же, разные точки зрения. Клеточки пола сокращаются не правильно, у них слишком высокая точка зрения, то есть задается еще одна пространственная перспектива. 3х пролетное окно, там по краям капители-рельефы, над канцлером о воздаянии (изгнание из рая –первородный грех; бесплодие земли – убийство Авеля; рабство хананеев – грех Хана), над Марией правосудие Траяна (сын Траяна убил сына женщины, та пришла за правосудием, Траян отдал ей своего сына). Потрясающая отделка тканей, ей садик Богородицы, там еще 2е зрителей.

Ян ван Эйк, Мадонна каноника Ван дер Пале, 1436г, Брюгге, музей Гронинге. Это тип Мадонны в церкви, она же и Мадонна-Церковь, а еще и сакра конверсационе. Она находится в апсиде, на фоне деамбулатория, фигуры тоже полукругом стоят. На столбиках ее трона опять же Жертвоприношение Авраама и Убийство Авеля, а под ними маленькие рельефчики Адам и Ева. По деталям – вещь совершенно уникальная. Дошел в прекрасном состоянии.

Ян ван Эйк, Дрезденский триптих, ок1437г, Дрезден. В это время Ян переходит на небольшие камерные алтарики. Включается масса текстов, которые вырезаются на раме. То есть заказчик, образованный человек. На внешних створках Благовещение, великолепная имитация скульптуры из слоновой кости. Все в 3н церкви, единое пространство, донатора подводит его святой. Колонны разного цвета – реалии средневекового искусства. Над капителями до арок стоят святые, то есть еще и предстояние Мадонне, на капителях ближе к нам плетенки, а у Мадонны рельефы, но сюжеты не разглядеть.

Ян ван Эйк, Створка Благовещение, Мадрид, ок1459г. Тоже имитация кости, еще более тонкая и точная передача, конкурирует с реальностью. А на черном фоне как бы нарисованы тени от статуи, которые они могли бы отбрасывать на полированный камень; есть и «реальные» рассеянные тени от «статуй».

Луккская Мадонна, 2п 1430х, Франкфурт. Мадонна на троне кормит младенца, маленькая узкая комната, большой балдахин и ткань от трона. Окно-ниша вторит; на ручках и на завершении трона всего 4 льва.

Ян ван Эйк, Вашингтон, Благовещение. Благовещение в интерьере церкви, есть эффект падающего света. Ангел-попугай, Мадонна на него не смотрит, немного манерная. Опять же ближе к нам на капителях плетенки, от нас фигуративные сцены. Фигуры соответствуют масштабу, на задней стене наверху витраж (Христос/Бог отце?),а слева от него Благовещение, которое вторит тому, что происходит.

Ян ван Эйк, Мадонна в церкви, Берлин, 1438г. Это последняя работа по заказу герцогов Бургундских. Есть физически реальный эффект прохождения света через цветные витражи. Но свет метафизический, а не реальный, так как он идет с севера, а там не может быть. В глубине мистическая реальность, там ангел и дьякон, служащие мессу. Мадонна превосходит пространство, но не потому, то не умеют передать, а потому, что это другая реальность (мистическое видение утраченного донатора на правой створке).

Ян ван Эйк, Богоматрь у фонтана, 1439, Антверпен. Богоматерь в окружении сада, очень готическая вещь. Это скорее перекличка со шпалерой, это общая бургундская мода.

Святая Варвара, 1437, Антверпен. Очень необычная вещь. Толи подготовительная, толи законченная работа. Оказалось, что это не оконченная работа, она показывает процесс работы. На белый грунт наносится рисунок, абсолютно физический и реальный. На подготовительном этапе реальность гораздо более конкретна. В живописи все развивается в сторону большей условности. Одна точка зрения на Варвару, другая на мелких людишек, которые строят храм (?).

Читающий Иероним, 1442г, Детройт. Вместе с Петрусом Кристусом. Это человек эпохи просвещения, читает, вся комната заполнена книгами и различными атрибутами для познания мира.

Мадонна со святыми и донаторами, 1441г, коллекция Фрик. Либо Ян с Петрусом, либо Петрус и мастерская Яна. На фоне открытой арочной лождии, выделяется балдахин и ткань (типа трон, но она стоит). Ангел подводит донатора (монах?), тот на коленях, но его руки пересекают границу ткани, заходят в пространство Марии, то есть совсем почти нет границы между реальным и сакральным. Сзади Гент и тот же горбатый мост, что и у Ролена, только немного с другой стороны.

**6. Гентский алтарь.**

Ян и Губерт ван Эйк, 1432г, Гент, собор святого Бавона. Есть надпись: начал живописец Губерт ван Эйк, выше которого нет. Дело закончил Ян – в искусстве 2й. Йодокус Вейд оплатил мая 6го, вас зовет посмотреть, 1432г, - но это уже 16в. Губерт умер в 1426г – либо начал, либо это резчик рамы. Йодокус член магистрата Гента для своей капеллы Иоанна Богослова. История: надо спасти от реформации (5х3м), демонтировали и тайно спрятали в башню Бавона (т.е. уже к 16в относились как к сакральному), волна вандализма спала – алтарь вернули в капеллу, но в нижнюю крипту (доступен родственникам). Потом разграблен Наполеоном (весь верх), потом его вернули, потом створки Адам и Ева проданы, но их вернули; в 1939г вывезли во Францию, немцы его увезли и спрятали, его нашли в Тироле, вернули. В 1968г нижнюю левую створку украли, не нашли, там копия.

Классический полиптих (9 створок), верхние и нижние створки движутся независимо друг от друга, еще может складываться, готическое завершение утрачено в Реформацию. При закрытом, верх: Благовещение, низ: заказчики молятся перед статуями Иоанна Богослова и Иоанна Крестителя. Классическое сочетание полихромной и грезайльной живописи. Благовещение – Девоцио Модерно (новое благочестие); конкретное место реальности (конструкция (деревянные балки), ниша, пейзаж и дт), створки обрамления даже отбрасывают тени внутри картины, нельзя с уверенностью утверждать, что Мария видит ангела. Но при всей реальности есть намеки и знаки, что мастер только приближает сакральную сцену к реальности, но не опускает ее до мирского. 1)Высота (понятно по окну). 2)Набор предметов (внутренняя сакральная нагрузка – и реальный быт, и символы чистоты Марии). Над головами – пророки и сивиллы с развернутыми бандеролями: они говорят – не случайное, а предсказанное событие. В реальном мире есть граница, которую художники просто не хотят переходить. Например, дискуссионен вопрос о том, знал ли художник перспективу – крыши домов показаны в идеальной перспективе, но она задвинута на задний план; все самое важное передается на переднем плане. На полочке свешивается книга, поднимается страница. Это другая философия, интересно все. В Италии очень узколобо: важен человек и знание науки, это и показывается, остальное не важно.

Развернутый: над боковыми створками Адама и Евы сцены Жертвоприношения Авраама и убийство Авеля Каином. По центру Деисус, ангельский концерт (музицирующие и поющие), Адам и Ева – и грехопадение, и первые спасенные, часть общей сакральной композиции, но об их грехах напоминают гризайли вверху. Верхний деисус – здесь обсуждается вопрос участия Губерта, очевидно, он был написан раньше, и техника немного другая – чуть больше условности. Если смотреть на комбинацию реального и условного, то все очень сложно. Лик объемный, блестящие возможности масла, каждый драгоценный камень обладает объемом, блеском и фактурой реального предмета. Но рядом есть и корона – дальние ее лепестки слишком плоскостны. Особенно условна верхняя часть над Христом – там арки, но они условны, и там есть золотой неопределенный фон. Хотя на них падает тень от Христа, то есть, есть определенный источник света. Створки *музицирующие ангелы*. Совершенно конкретная группа трехмерных участников сцены. Сама по себе идея ангельского концерта перекликается с идеей мировой гармонии. Мы на них смотрим с реальной точки зрения, в ракурсе, поэтому не совсем правильные пропорции вполне объяснимы. Особенно популярна нижняя центральная сцена – *Поклонение мистическому агнцу*. Есть даже группа праведных язычников (? В белом и синем Вергилий и Данте), по другую сторону от апостолов – такого в христианстве вообще не было. У агнца из груди в потир бьет кровь. Это вполне гуманистическая идея. Пространство можно разделить на две части: ближняя, до алтаря с агнцем – там завышенная точка зрения, горизонт; дальше идет нормальный горизонт. То есть некоторая выпуклость. На нижних створках – святые воины и праведные судьи (они утрачены), с другой стороны Иоанн Креститель с отшельниками и Христофор с Пилигримами (Иоанн повторяется два раза). Идея, что к Богу ведут различные дороги. Итак: это мир, увиденный в реальности, но не реальность. Это мир увиденный и в микроскоп, и в телескоп (Панофский). Слева растительность средних широт, справа – субтропическая, получается слева север, справа юг, мы смотрим с запада на восток, то есть и образ церкви.

**7. Портреты Яна ван Эйка.**

Портрет четы Арнольфини, 1434г, Лондон. Арнольфини итальянец из Лукки, представитель торгового дома (Медичи?), его жена итальянка, чей отец переехал в Париж. Это и портрет, и первый пример бытовой сцены. Здесь показано заключение брака, в Нидерландах можно было заключать брак вне церкви, дома. Руки и композиционный. И смысловой центр. В зеркале как раз видно отражение свидетелей. В окружении зеркала – 12 праздников (или страстей?, тогда Моление о чаше, Взятие под стражу, Перед Пилатом, Бичевание, Несение креста, Распятие, Снятие, Гроб, сошествие, Воскресение), в люстре – только 1 свеча горит, это знак присутствия Бога. Если страсти, то в супружесткий портрет вводятся идеи Фомы Кемпийского о подражании Христу в преодалении каждодневных трудностей (это положено в основу нового благочестия). Возможно все объекты реальны, но он выбирает предметы, которые наполнены еще и сакральным смыслом. Это не только портрет, так как портрет – искусство показывать присутствие какого либо лица вне какого либо сюжета.

Портер человека в красном тюрбане, 1433г, Лондон. Считается, что это портрет Ван Эйка, определяется это только по взгляду. Здесь он смотрит вполне конкретно, а обычно не так. На оригинальной раме подпись: Как я сумел (любимая Яна), внизу на картине Иоханн де Эйк меня сделал тогда то и тогда то. Ван Эйк понял, что чтобы придать максимально живой характер и ракурс, и взгляд должен быть как бы мимолетным, и зритель увидел, но и персонаж увидел зрителя. Темный фон, весь акцент на лице, висок и скула затемнены. Это не постоянный вид лица, а мимическая игра (левый глаз прищурен, складочка у рта).

Ян ван Эйк, портрет кардинала Альбергати, рисунок ок1435г, Дрезден, портрет 1432г, Вена. Это вполне конкретный человек со всеми его пороками и добродетелями. Опять же рисунок еще больше показывает реальность, хотя на портрете цветом прорабатывается момент второго подбородка и обвислой шеи, чего нет на рисунке. Взгляд устремлен в сторону, а в рисунке как будто ввысь.

Портрет человека с кольцом, Бухарест, 1430е и портрет молодого человека (Тимофей), Лондон, 1432г. Первый более крупный, второй издалека, почти поясной портрет. Оба в 3/4 , на темном фоне, у обоих взгляд вдаль. У первого странно расположены руки, очень неудобно, одной он показывает кольцо (брачный портрет?), второй опирается на кромку полотна. Но как все это не очень соответствует крупному плану всей фигуры. Лука более «гладкий», нет морщин, выписан мех. Более традиционно: есть каменный парапет, там написано (Leal souvenir), держит в руке свиток свернутый, вторая рука спрятана.

Портрет Маргариты ван Эйк, жена, 1439г, Антверпен. Это тоже конкретный портрет, она тоже смотрит на человека, но есть еще и момент личного отношения (жена). Прописаны все кружева, однако в фигуре кажется есть неточности, может из за одежды.

Портрет Джованни Арнольфини, ок1435г, Берлин. Красный тюрбан, темный фон, плащ, отороченный мехом. Но взгляд отвернут от зрителя, в руке сжимает какую то бумагу свернутую, а вторая рука прячется за первой. Он уже не обращается к зрителю, а закрывается в себе.

Петрус Кристус – единственный известный прямой ученик ван Эйка. С сер15в искусство ван Эйка начало распространяться и в другие регионы – центральная створка алтаря из Прадо – перефраз Гентского алтаря.

**8. Творчество Рогира ван дер Вейдена**.

**Рогир, 1400-1464г**. Он 2й после Яна, но для современников 1й, тк открытия Яна не были широко известны. Он – эталон, очень типичен. Собирает в себе все черты, характерные для бургундского искусства. Ездил в Италию (там Фра Анжелико) с паломнической поездкой, его везде принимают. Именно после его поездки в Италии распространяется мода на северное искусство (влияет на Мантенью и Мессина). Мастерская Рогира – источник и распространитель этого искусства. Работал в разных жанрах, в основном много алтарной живописи и портретов. Родом из Турне, сын столяра (автор деревянной скульптуры). Начинает работать где то в середине 20х. По всей видимости, 1е живописные уроки получил в мастерской отца, а не от Компена. В 1427г он поступил к Компену, учился до 1430г. В качестве живописца декоратора он курирует герцогские празднества. В 1435 переезжает в Брюссель (резиденция герцога Бургундского), много путешествует (где?), - тк переехал в важнейший город герцогства, основной язык общения нидерландский; меняет имея с Роже да ля Пастюр на Рогира. С 1440х придворный мастер, до конца аристократический мастер, ориентируется на яркость и остроту жизни. У Яна гармоничный мир, у Рогира драматичный (но утонченный – есть влияние интернациональной готики). Нет крайних натуралистичных эффектов; развивается в сторону всеобъемлемости системы; баланс между идеализмом и натурализмом. Есть гипотеза, что именно он Мастер из Флемаля, а не Кампен, тк освоил кампеновское стремление насытить библейские сцены реалистичными подробностями домашнего быта; оба не подписывались – различить сложно.

Снятие с креста, 1433, Прадо. Центральная часть полиптиха, ничего не известно ни про заказчика, ни про другие створки. Он мастер экспрессивный, стремится не к гармонии, а к контрасту. В верхнюю часть вписывает крест – форма не правильная (но тонко обыгрывается). Наверху фигура (не ангел) стиснута между неглубоким пространством и створкой. Фигуры стиснуты, в пространстве расположены неудобно – пластический драматический конфликт. Все герои переживают по разному, они все участники общей драматической сцены. Цветовая гамма более разнообразна она насыщена оттенками. Христос падает по диагонали слева-направо, нисходящая; так же падает и Мария (параллельны). В основе пластическая и эмоциональная плотность позднеготической скульптуры, но он индивидуализирует жесты. В драпировках скульптурная выверенность и жесткость.

Мадонна Дюрана, к1430х, Прадо. Она близка Компену, здесь потрясающее изображение деревянной рамы (он знает работу резчика). С одной стороны, младенец уже взрослый, с другой – это играющий младенец; к тому же нет бытовых подробностей. Есть сентиментальность; они на фоне темной ниши, ангел коронует Марию.

Лука, рисующий Мадонну (их сохранилось 4). Видно влияние Яна (Мадонна Ролена), считает, что бостонская самая ранняя. Еще считается, что все 4 варианта – повторения 5й композиции, которая была написана в содружестве с Яном, и что единственная не сохранилась эта 5я. Связывается структура пространства, комната, садик, дальше реальный мир. Некоторое воображаемое пространство (и там, и там). Здесь вообще воображаемый город (там Гент). Рогир – мастер более условный, чем Ян. У Луки совершенно деревянные складки, мы ничего не можем сказать о материале. Автору это просто не важно, хотя он все умеет. Канцлер смотри направленным взглядом, конкретный взгляд конкретного человека. Лука подобен иллюзии. Это мир еще сакральный, еще условный, Рогир делает скорее шаг назад (если говорить о взаимодействии мира сакрального и мира реального). К тому же, у Яна было 2 пространства (более реальное и сакральное), а тут оба персонажа сакральны.

Мадонна и Екатерина, створки полиптиха, 1430е, Вена. По иконографии видно влияние Яна. Мадонна заключена в деревянное обрамление – это чисто Рогира. У Екатерины пейзаж более ВЭ (появляется эффект воздушной перспективы). Все фигуры Рогира не твердо стоят на земле. Мадонна на троне, но не понятно сидит или стоит.

Триптих Благовещение, ок1440, Лувр. Много деталей от Кампена, именно детали ученики копировали, реальный интерьер. Образное решение другое – Мадонна более аристократична, ангел гораздо условенее, в нем нет материальности. Колористическое решение другое, хоть и холодный, но красный (активный, драматический цвет) – любит этот цвет.

Пьета, 1440е, Брюссель. 40е – самое сложное время для датировок, он становится придворным стером. С другой стороны, в 50г он съездил в Италию, там все круто изменилось. Пьета – переходный период. Очень условный пейзаж, анатомия не материальна. От крайней экспрессии он постепенно переходит к большей сдержанности и спокойствию.

Алтарь Марии (Мирафлорес), 1440е, Берлин. Каждая картина помещена в деревянное обрамление, там есть вставки из кости. Пейзаж более гармонизированный, реальный. Он глубже впитывает системы пространства, земля «в телескоп» появляется уже в 40е. Передний он кажется более готическим, а задний – более поздним. Каждая сцена в интерьере (те 3 уровня реальности). 3 створки, равнозначные, полукруглое завершение у каждой: Умиление, Оплакивание, Не тронь меня (сзади в пейзаже показан гроб, из которого восстал Христос).

Распятие, ок1445г, Вена. Здесь есть черты придворного стиля, фигуры выразительны, но меняются пропорции – они становятся более утонченными. Единая тональность, единый пейзаж на 3х створках; донаторы прямо у креста, рядом с Марией, а святые (Вероника и еще 1 женщина) на створках.

Триптих семи таинств, 1448-1450г, Антверпен. По сути дела, это итальянская система перспективы. Сложная многофигурная группа, люди собираются по законам реальности (такое есть и в готике, но там все менее реально). По сути – тут все в готическом храме, на створках 3 нефа; разные точки зрения, в центре чуть завышенная, а в боковых почти с птичьего полета. Фигуры соотносятся с архитектурой (лучше, чем у Яна). В центре Распятие, крест поднят очень высоко, тут диагональ Марии уравновешивает диагональ Магдалины (к нам спиной, откидывается).

Большие хроники Эно. Ориентация на большие французские хроники, миниатюра.

Триптих Бладелена (Миддельбургский алтарь), 1445-1450г, Берлин. Сочетается сентиментальность, умиленность, и в то же время экспрессия отдельных фигуры. Большая декоративность (много черт – ткани, костюмы, подробность орнамента). На 3х створках пейзаж не совпадает. Рождество в центре в разрушенной церкви (там даже есть решетка канализации?). опять же донатор прямо рядом с Марией, одного роста. На 1п выверенная, утонченная, придворная система. Не так осязаемо, как у Яна, но богато. Важна роль рисунка, контура и линии (у Яна пространство, у Кампена свет) – линейная стилизация от миниатюры и интернациональной готики. Слева Сивилла Тибуртинская и Август (в окне как бы видение Марии на троне с младенцем), но все в современных костюмах и с портретными лицами.

Мадонна со святыми (Мадонна Медичи), 1450-51, Франкфурт. Здесь вопрос влияния Италии. Все пространство отгораживается парапетом, на землю и пьедестал высокая точка зрения, на персонажей – нормальная. Ступени – выделение сакрального пространства, но 2 из 4х святых на них наступают. Мадонна под «киворием», стоит и держит младенца. А два ангела раздвигают занавеси этого «кивория» - есть тема видения (ангелы полностью белые).

Алтарь Брак, ок1450, Лувр. Всего 3 створки, горизонтальный формат (центр прямоугольник, боковые – квадраты). Все фигуры поясные. Святые – покровители заказчиков, а в центре Деисус. Пейзаж итальянский (?), единый. Закрытые створки – черный фон; на левой череп, на правой равноконечный крест. Много подписей изо рта (молитвы?).

Алтарь Иоанна Крестителя, ок1455, Берлин. Структура подобна Мирафлорес. Жесткие фигуры на 1п плохо вписываются в пространство. 3 прямоугольника, но гризайлью стрельчатые порталы со скульптурой. В центре Крещение, будто в лоджии, тк сзади есть еще 2 колонны и крестовый свод; тут только 1 план. На боковых 2 плана, они в интерьере, но есть прорывы пространства. Сталкивается резкий контраст фигур и фона, но все равно сцены перед пространством. Здесь есть новые итальянские черты, включенные в старую структуру.

Алтарь Коломбы, ок1455, Мюнхен. Благовещение – Поклонение волхвов – Сретение. Пространство строится по естественным законам; пропадает драматизм – тонко и изящно. Опять же центр в пейзаже (хоть и на фоне архитектуры); а боковые в интерьере (комнаты левая и церкви правая).

Поздний: возвращается к резкой и экспрессивной тематике/стилистике. Центральная тема – распятия. Сочетает условное и отдельные крайне натуралистические детали. Выдающийся гуманист, ученый и философ Николай Кузанский отзывался о Рогире как о величайшем художнике своего времени. Работает с большой мастерской в Брюсселе (скорее всего, у него учился Мемлинг). Оказал влияние на Баутся, Гуго, его влияние разрослось по Европе, где во 2п 15в его экспрессивная и эмоционально интенсивная манера преобладала над влиянием Кампена и Яна (его любил и Дюрер). Даже в 16в многие были под его влиянием, в тч и Массейс.

Диптих Распятия, ок1460г. Есть земля, но все ограничивает стена, на ней перевешаны 2 красных колотна; на их фоне справа Христос на кресте, а слева Иоанн оттаскивает Марию (она толи в обмороке, толи молится). Вывернутые складки – все очень реально, скульптурно.

Распятие, 1460г, Эскориал. Изломанная ткань приближает к зрителю. Опять же на фоне красной ткани (будто расчерчена на квадраты) распятие, у ног Иаонн и Мария (утирает слезы).

Триптих Сфорца, ок1460г. Не понятно, Рогир это или ученики.

**9. Страшный суд Рогира.**

**Страшный Суд**, алтарь госпиталя в Боне, 1446-1452г. Основан Роленом (1443/57). Центральный зал: вдоль стен – постели больных; большой зал; готический деревянный свод. Это полиптих, опять не правильная форма, как в Снятии с креста, выделяется центр (завершается прямоугольником); мир в микро и макро, но не Ян – тут есть условность языка, но все равно микромир. Все проработано в мельчайших деталях. В открытом виде Суд – единая композиция, всего 7 створок, плюс еще 2 малые, над боковыми от центральной, там ангелы с символами страстей в золотом сиянии, но они будто не в общей композиции. Италия: распространение неоплатонизма (отделение замысла от проекта). Север: это невозможно – мастер должен закончить произведение до последней точки. В закрытом виде: верх – Благовещение, низ – заказчики с покровителями (там Себастьян и еще кто-то). Все святые сделаны гризайлью, в нишах, но без дополнительного оформления; донаторы в интерьере, рядом с ними и ангелы, которые несут их геральдические знаки. Больше места отводится небу, людей мало; обнаженные, вытянутые. Тут центробежные силы, в ад отправляется больше, чем в Рай. Рай – портал готического собора. Это не совсем золотой фон, это пламенеющие облака (тонкая грань между реальным и условным). На мантии ангелов можно увидеть стежки вышивки – совершенство ремесленной техники. Христос на радуге, под ней деисус. Хотя тени мягче и теплее, чем у Кампена, это все равно линейный мастер. Типаж лиц от Кампена, но они аристократизированы.

**10. Портреты Рогира.**

Во 2п 1450-60х –Рогир создает идеальную систему северного портрета. Он яркий новатор – иконография придает духовное содержание. Все портреты объединены общим эталоном личности благородного рыцаря. Много портретирует: всегда идеальный сеньор/прекрасная дама. За портретируемым всегда стоит идеал. Они сословные; очень сдержаны; есть налет идеализации. Не просто эталон красивого лица – это эталон духовного состояния. Здесь бесстрастность, сдержанность, дух внутреннего благородства. Изображает не только бургундских сеньоров, но и итальянцев. Всегда однотонный фон, как правило, глубокий, темный, в синий тонах (в основном почти черный).

Филипп Добрый, ок1450г. Он ¾, взгляд вправо в сторону, губы поджаты, в руках свернута бумажка. Тюрбан и одежда еще почти не проработаны – это одно цветовое пятно, зато тонко передано ювелирное украшение.

Карл Смелый, ок1460г. Он почти утопает в фоне, в руках тоже что то держит (подзорная труба?). Но он молодой, нет какой то мужественности или смелости, скорее внимательность.

Франческо д’Эсте, 1455-1460г. Чеканный язык, линейно-железная четкость, жестко. Светлый фон (почти белый), тоже отвлеченный взгляд. Руки будто на парапете, которого нет. Одна лежит, на ней вторая, держит тонкий молоток (очень неуверенно, сейчас выскользнет), и в пальцах кольцо. На обороте развернутый герб.

Женские: из Берлина и из Вашингтона. Сильное влияние Яна, мягче, но все равно приоритет линии; характерные черты бургундского типажа. Из Берлина может жена, тк взгляд на зрителя – личный контакт.

Благочестивые диптихи. Разовьются в 1460-70е у Мемлинга; Мадонна с младенцем и заказчик – схема; прекрасная демонстрация идей девоцио модерно (нового благочестия). Но Мадонна присутствует с воображении заказчика – есть идея присутствия божества в этом мире. Трактуются по-разному. Диптих Жана де Гро, 1450е. Мадонна подсовывает младенцу грудь, но оба смотрят на заказчика. Тот в их сторону, но не на них (тк это видение). Диптих Филиппа де Круа, ок1460г. Не понятно диптих ли это. Мадонна держит младенца, но он будто стоит, оба направлены в сторону молящегося. Младенец берется за книгу, но тут из ниоткуда появляется рука. Те либо был еще кто то, либо это искаженные пропорции Марии.

**11. Нидерландская живопись второй половины 15 века.**

Большая часть нынешних Нидерландов в 1433г был объединена герцогом Бургундии. После гибели в 1482г Марии Бургундской (дочь последнего герцога Карла Смелого), большая часть ее владений перешла к ее сыну, Филиппу Красивому Габсбургу (он женат на Хуане, которая наследница Фердинанда и Изабеллы). После смерти Филиппа его сын Карл 5 получил эти земли, таким образом, Нидерланды окончательно вошли в состав Испании.

Конец 15в ознаменован кризисом 1500 года. Во многом линия развития большинства художников поколения последней четверти 15в – линия развития нисходящая; нет новый идей; повторяется пройденное; усиление готических тенденций; архаизация. Но есть и активные вкусы, идущие из Италии. Последняя четверть века – активное взаимодействие севера и юга. Способность севера адаптировать итальянские вкусы – довольно легкая, но принципиальное соединения двух систем очень сложно (постепенного освоения нового мира и радикального итальянского пути), гармонично ни у кого не получается сочетание, происходит кризис. Гармоничного контакта ни у кого не получается. Особый случай – это Босх, это анти ренессанс.

**Жак Даре**, 1405?-1470. Соученик Рогира по мастерской̆ Кампена, 20л работал на аббата (Жана де Клерка, аббата Сен-Вааст) – локальный мастер, сконцентрирован вокруг одной фигуры. Существует документ, в котором упоминается, что двое учеников Жак Даре и Рогир были приняты в мастерскую Кампена в 1427г. Спустя 5л, в 1432г, Даре сам стал свободным мастером и состоял в турнеской гильдии св. Луки. С 1464 года он жил в Брюгге, где занимался декоративными работами для торжеств в связи с бракосочетанием короля Карла Смелого.

Алтарь Богоматери, 1434-1435г. Самих работ художника осталось чрезвычайно мало — лишь четыре внешние створки резного алтаря из Аббатства Вааса: (Еще две панели («Мария Благоизвещения» и «Архангел Гавриил Благовещения») утрачены).большое сходство работ Даре с Кампеном и Рогиром. Створки: Посещение Елизаветы (композиция как у Рогира), Поклонение Волхвов, Сретение, Рождество Христа (тема и композиция как у Кампена). В целом, нет новаторских поисков Кампена и изысканности Рогира, довольно плоскостно. Ориентация на миниатюрные традиции, близко к интернациональной готике.

**Петрус Кристус**, 1425?-1475/76. Он не связан с линией Кампен-Рогир, связан с Яном, может быть в конце его жизни помогал ему, но вроде бы не ученик (работал с ним в Генте и заканчивал его работы). Сам работает в Брюгге. После 1450х на него очевидно влияние Рогира, начинает его цитировать. Петрус унаследовал мастерскую Ван Эйка после его смерти в 1441 году и оказал значительное влияние на других мастеров брюггской школы — Дирка Баутса и Гертгена тот Синт Янса. Среди первых работ, возможно совместные с Яном – Читающий Иероним (показан просвещенный человек эпохи) и Мадонна со святыми и донатором, 1441г: на фоне задрапированный трон, отдельные детали скопированы из Мадонны Ролена, на полу неправильные сокращения.

Мадонна с младенцем, ок1450г, Берлин. Уже самостоятельная работа, но принцип тот же (как будто вырезал часть предыдущей Мадонны). Пол уже по перспективным законам, более того, она как будто в углу открытой лоджии, причем наверху (внизу панорама города. Интересно, что башня собора находится внутри помещения, рядом с донатором (может быть на его средства построена церковь, в которой мы, но это вряд ли). Фигуры более условные, готические, кукольные; зато коробка и все пространство более реально. Происходит процесс накопления знаний о реальном мире. Можно сопоставить с Учелло и Кастаньо - развитие системы по частям; в целостности уступает.

Положение во гроб, 1457. По заказу Ансельма из Брюгге (в это же время Рогир выполняет для Ролена работу в госпитале в Боне). Очень сильно вытянута по горизонтали. Крест у самого края, очень мощный, видно только его небольшое основание. Здесь просматривается тема триптиха (как в дижонском Рождестве Кампена). Позы Христа и Марии очень похожи, только зеркальны. Интересны донаторы. Они в одном пространстве с сюжетом, стоят, лицо мужчины повернуто к женщине, но глаза смотрят на сцену, а та отвернулась, но опять же глаза повернуты к сцене (рука подносится к лицу, может чтобы утереть слезы).

Рождество, ок1465г, Вашингтон. Здесь уже есть влияние Рогира: обрамление – цитата (копия) его алтаря Мирафлорес. Бытовизм. Мастер бюргерского круга; интерес к конкретному реальному миру (к реальности как к таковой). Народные типажи.

Святой Элигий, Метрополитен, 1449г. Эта работа параллельна рогировскому суду. По заказу гильдии ювелиров. Святой в своей лавке за занятиями; показаны мельчайшие подробности. Только тончайший нимб показывает, что он святой, но может быть он дописан позже, если так, то это самая ранняя жанровая картина. Это конкретная ситуация: пара выбирает кольцо, перечисляются бытовые детали (жанровое дополняет сакральное). Работа подписана и датирована. На прилавке стоит зеркало, выпуклое, оно отражает улицу (дома, два прохожих) – расширение пространства.

Портрет молодой дамы, ок1470, Метрополитен. Еще одно его изобретение – портрет, но не в абстрактной, а в конкретной обстановке, в комнате. Он это перенял из четы Арнольфини. Модель окружается воздухом, отсюда плавные черты, мягкость. Это не просто типаж, а конкретная женщина, ее характер и судьба. Причем она позирует (видим ее эмоции: смущение, она не смотрит на зрителя; ощущение юности, робости – в этом север сильнее Италии).

Портрет Эдварда Гримстона, 1446г, Лондон. Он посетил Нидерланды в 1445-1446г в качестве торгового агента английского Генриха 6. Есть некоторая идеализация, но она не исключает индивидуализации. У Рогира жесткое подчинение одному внутреннему типажу, здесь такого нет, внимание к внутреннему миру.

**Дирк Боутс Старший**, 1423-1475г (Теодорих Ромбаудсен). Родился в Харлеме, с 1448 года обосновался в Лувене (женился на богатой девушке), городской мастер (в цеховой структуре не низшая должность, бюргерский, работает на буржуазные круги). Отсюда вопрос, можно ли считать буржуазность и приземленность голландскими чертами (проблема голландской школы), скорее всего не. Испытал смешанное влияние школы Ван Эйка (Кристуса и Рогира). Влияние Рогира особенно отчетливо, поэтому некоторые думают, что Дирк был его учеником.

Тритпих Богоматери, ок1445г, Прадо. Ориентация на Рогира, но тут 4 створки (возникает идея пропорционального деления). Внимание к математической структуре организации доски - Связь с Италией несомненна.

Алтарь святых таинств. 1464-1467, Лувен. Сохранился заказ – мы точно знаем программу. Это не пророчество о предательстве, а учреждение таинства евхаристии. По сторонам 4 малые створки (там ветхозаветные сюжеты), алтарь был разрознен, соответственно, проблемы с реконструкцией. В центральной части впервые целостно построенная перспективная коробка по законам Троицы Мазаччо, все линии сходятся в перекрестии над головой Христа (эта формула разработана итальянцами). Хотя есть старый рудимент иерархии размеров, а фигура справа сбоку как будто распластана уходящей перспективой (автопортрет Боудса). Вообще, взгляд сверху. Слева немного стрельчатые ниши, справа им отвечают такие же арки (но это не портик, а коридор так оформлен?). это скорее заседание городского совета, свет дня, ничего тайного здесь нет; сами участники сидят вокруг стола – замкнутая схема (есть и зрители, но им уже некуда сесть). Благодаря свету можно рассмотреть детали: здесь масса всего реального, характерного для 15в (сосуды, ножи), мотив смятой скатерти и диагонально положенных ножей будет характерен для Голландии 17в. Он лучше всех изображает ускользающие световые отношения (полдень, сумерки, заря и тд). На створках впервые желание показат историческую сцену в исторических костюмах. *Сбор манны небесной*: Кеннет Кларк – пейзаж реальности, обобщенный образ природы Синайского полуострова; манна – кубики (как град). *Сон Илии*: чуть ли не первая картина, где не закрытая перспектива уводит к горизонту; действующие лица на переднем плане (Илья показан еще раз – уходит в странствие). *Встреча Авраама и Мельхиседека*: вообще во всех створках композиция тяготеет к квадрату, подчиняется жесткой схеме; есть стремление к внедрению математических схем и пропорций, но остается доля архаизма.

Алтарь святого Эразма, 1458г, Лувенн***.*** Особое эмоциональное состояние: все подчеркнуто без эмоциональные, сдержанные. Эразма мучают, а все безучастно на это смотрят, у него тоже нет эмоций. То же самое и в Мученичестве святого Ипполита***.*** Динамичная сцена, но зрители спокойны, нет готической эмоциональности (важная тенденция – север сближается с югом).

Правосудие императора Оттона 3, ок1460г. Это скорее шаг назад, иконный принцип, готические оформления и фигуры, персонажи повторяются, нет реального конкретного времени (условность). Важны мелкие проработки, но они не реальны. Движения деревянные, но при этом у всех разные эмоции, хотя все спокойны.

Мадонна с младенцем, 1460е, Лондон. Мадонна – жанровый образ (обилие бытовых деталей), это будет популярно у Джованни Беллини (н 16в).

Портрет молодого человека, 1462, Лондон. Показано духовное состояние (смотрит с проникновенным благоговением). Рогира интересуют крайности, этого нюансы. Это первый портрет, в который включается кусок пейзажа (природа впервые среда обитания этого конкретного человека).

Триптих Жемчужина Брабанта, 1470е, Мюнхен. Креститель и Христофор на боковых створках – уникальная трактовка пейзажа. Центр – влияние Гуса. Это противоречивый мастер: много архаичного и при этом есть новаторские черты (жанровые эффекты, природа, душевные эмоции). Может выполнял с учениками (сыновья?).

**Юстус сван Гент** (Вассенхове). Когда жил не известно, в 1460 упоминается в Антверпенской гильдии, в 1464г в Генте (с Гусом), в 1468г уехал в Рим, а с 1472г на службе у Фредерико да Монтефельтро (расписал студиолу в Урбино – вместе с Педро Берругете цикл Знаменитые люди). Учреждение Евхаристии, 1475е, Урбино. И Великие мужи, 1476, Лувр.

**Гертген тот Синт Янс**, ок1460-ок1495г, Харлем. Построение фигур у него странное (большие головы, маленькие лица), со свето-воздушной средой не умеет обращаться. Более готический мастер, хотя он начал свою деятельность уже в конце деятельность Мемлинга. Хотя его считают важной фигурой северного возрождения. В Харлеме в качестве подмастерья жил при ордене иоаннитов (отсюда и прозвище). Характерна тонкая эмоциональность в трактовке религиозных сюжетов, внимание к явлениям повседневной жизни и вдумчивая, поэтически-одухотворённая проработка деталей.

Святое семейство с родственниками, 1485-1490г, Амстердам. Богоматерь в церкви, Иоаким и Анна, Елизавета (есть еще две дочери Анны от предыдущих браков; у нее от каждого мужа по дочери Марии). Богоматерь тут как часть бытового семейного клана.

Древо Есеево, 1480е. Это предки Христа. Важная тема – соотношение ветхого и нового заветов. Генеалогия. Есть интерес к семейному пониманию, но все нелогично перегружено фигурами.

Поклонение младенцу, Апокалиптическая Мадонна. Это новые сюжеты, отражают важные теологические споры – утверждаются новые апокалиптические догматы о Мадонне (непорочное зачатие). Есть интерес к ночному освещению (Поклонение), источник света – младенец.

Иоанн Креститель в пустыне, 1490-1495г. Это оттенок апокалиптических ожиданий. Отсюда и настрой печально-элегический. Прекрасный, сидит, подперев подбородок, природа, рядом агнец.

Се Человек, ок1495г, Утрех. Это несение креста, но Христос уже как бы и распят, смотрит на нас, словно спрашивает (тоже новое). Есть и другие фигуры, большинство обрезаны (может кадрировка).

**Герард Давид**, ок1460-1523г. Ученик Мемлинга, наследовавший его мастерскую. Испытал влияние Дирка Боутса. Кампен - Рогир - Мемлинг - Герард Давид, у него прослеживаются традиции всех вместе, но он слабее их. Много деталей, все более дробно, менее целостно, менее экспрессивно. Зато он обращается к Италии, копирует и цитирует прототипы. Много изображает маленьких бытовых Мадонн, характерна бытовизация, но и леонардовский типаж домашних Мадонн (Мадонна с молочным супом).

Суд Камбиза, 1498г, Брюгге. Уходит экспрессия (тонет в обилие подробностей). Для зала судебных заседаний в ратуше Брюгге, призвана напоминать о необходимости судить справедливо. Доска и темпера, диптих, части неравные. На обеих частях персидский царь Камбиз и многочисленные свидетели ареста и казни.

Брак в Кане, ок1500г, Лувр. Это реальное пространство, жанровое перевешивает сакральное. Художника намного больше интересует то, что происходит на переднем плане.

Преображение из частной̆ коллекции в Брюгге. Его только центральная створка. Он принципиально сохраняет старые традиции, новое видит и осваивает, но остается на старых позициях.

**12. Творчество Г. ван дер Гуса.**

**Гуго (Хуго) ван дер Гус**, ок1420/1425 – 1482г, фламандец. От 1451г найден указ, который разрешил ему вернуться из изгнания (значит уже что то натворил), потом он вступил в шильдию Луки, в 1467г стал ее мастером, а в 1472-76г был ее деканом. Начал работать в Генте в 1460х, закончил в к1470х (творческая жизнь около 10л), умер в сумасшедшем доме из-за того, что не мог сравниться с Яном, однако даже в последние годы он продолжал работать. Он интересен не столько как мастер внутри бургундского искусства, сколько как точка отсчета для остальных стран: дает формулы искусства, которым следуют в Испании, Португалии, Франции (юг), Германии (хотя сам никуда не выезжал). Основные его заказчики – банкирские дома итальянцев. Он яркий новатор, в его искусстве соединяется север и юг (теперь север открывает перед собой задачи юга). В ранних работах видно влияние Баутса. Работал не только как живописец, например, в 1468г, работал в Брюгге как декоратор по случаю свадьбы бургундского Карла Смелого и Маргариты Йоркской; потом оформлял торжества в Генте (въезд Карла Смелого и новой графини Фландрской). Ни одна из его картин не датирована и не подписана.

Триптих распятия, 1465-1468, Гент. Совместно с Юстусом ван Гентом, сложное 3х лопастное завершение, это самая архаичная и спорная работа. Типичная особенность: холодный голубоватый тон. Боковые створки: 2 ветхозаветных сюжета, аллегорически обрамляют сцену Распятия.

Грехопадение и Оплакивание, Вена, 1467-1468г. Это боковые створки, центр не сохранился. Обнаженные фигуры занимают свободное место на перед нем плане и как бы позируют (итальянская, южная черта). Обнаженная натура поднимается на некую высоту. Холодные синие фоны, все органично вписываются в пейзаж (пластически, цветом и тенями). Искуситель – ящерица с 3х мерным лицом (женским), монстры более реальны и страшны, тк конструируются из элементов реальности. Оплакивание: диагональная поднимающаяся композиция, иное отношение к психике – внутреннее переживание, шаг в сторону реального.

Алтарь Монфор, ок1470, Берлин. Или Поклонение Волхвов. Назван по монастырю Монфор в Испании (иезуиты), на боковых створках были Рождество и Сретение (общая ширина была 5м), но сохранилась только центральная. Здесь есть идея мистерии как прототипа алтарной картины (точка схода такая, как если бы они стояли на подмостках). Освещение резкое, но теплое – плотные тени. Впереди каменная глыба – Христос как краеугольный камень Церкви. В пластике вспоминается античность, а не готика (поэтому кто то считает, что он ездил в Италию, но на самом деле это апробировал еще Ян); хотя драпировки от готики. Фигуры – реальная 3х мерная масса. От севера потрясающая осязаемость деталей. В окне - волхвы еще только собираются. Момент развития в пространстве. В стене пролом, там бурлит жизнь, причем современная. Группа за парапетом: центральный̆ персонаж - портрет самого Гуго. Герои в костюмах современников. Наблюдают за сценой (Гирландайо). Не северное молитвенное предстояние.

Алтарь Портинари, 1476-79, Уффици. Заказ Томаззо Портинари, хотел пожертвовать большой алтарный образ церкви Эгидия при Флорентийском госпитале Санта Мария Нуова (он же заказал Мемлингу триптих в честь женитьбы на Марии Барончелли). Он посчитал, что у Мемлинка крупные складни как увеличенные миниатюры. На внешних створках Благовещение, но это не имитация скульптуры, а ее оживление. Глубокие много уступчатые ниши, нет готических оформлений, сильные тени, ангел просто слетает к Марии (контраст между условностью и реальностью в пользу реальности). Центральная створка – Всеобщее поклонение (пастухов), вместе с боковыми единый пейзаж и единые переходы у неба (темное вверху, светлее внизу). Достаточно холодная гамма, ангелы – маленькие взрослые, у них уже печаль. Совмещаются различные точки зрения, также и большое количество персонажей в одном пространстве (но все они по краям, в центре выделяется младенец). Пастухи словно не вмещаются в перспективу, рядом маленькие ангелы, так они вообще кажутся гигантами (у них приостановленный порыв). На боковых створках заказчики с патронами (по два у каждого) и их дети (портреты детей – одни из первых в северной живописи). Они тоже находятся в пейзаже, но в зимнем фламандском (преобладают холодные тона). Интересно, что на левой створке вдалеке виднеется Бегство в Египет (причем они уходят от центра), а на правой створке видны мелкие вереницы всадников, которые явно едут поклониться. Мужская створка с центром связана аркой. Гуго первый в европейской живописи соотнес с мужчиной и женщиной разный вид пейзажа (до того робкая попытка у Пьеро делла Франческо в портрете да Монтефельтро). Нет планетарного охвата Яна, все очень конкретно (цветы Марии, ботаническая точность).

Успение Марии, к1470-х, Брюгге. Как раз попытка решения итальянских задач. Ложе – сложный неправильный ракурс. Прекрасная пластика, но нет посредничества античности, фигуры по своему трехмерны. Различные эмоции, Христос как бы в круге сходит за Богоматерью, один из присутствующих видит его.

Поклонение пастухов, ок1480, Берлин. Это и рождество, и поклонение волхвов. Сцену открывают ветхозаветные пророки (раздвигают занавес) – театральное построение (есть аналогия с Троицей Мазаччо). Их величина вдвое превосходит основные фигуры по размеру. Интересны пастухи, они буквально влетают в сцену, но при этом они даже не видят Марию. Есть деление на мир сакральный и мир реальный. Сложная система света: внешний, от младенца, от Марии.

**13. Творчество Г. Мемлинга.**

**Ганс Мемлинг** (1433/1435-1494г). Он немец по происхождению (или Зелигенштадт), работал в Брюгге, прямой ученик Рогира (так принято считать начиная с Макса Фридлендера, так как документов нет, но Мемлинг смягчает формы Рогира, не замутненное ощущение соразмерности и грации: строение фигур, типажи, позы, жесты от Рогира, а группировки и интервалы от Эйка). Много работал на итальянцев, соответственно, они диктовали свои вкусы. Работал много и хорошо, прекрасный ремесленник (прекрасная массовая продукция, нет падений).

Страшный Суд, 1467-1471г, Гданьск. Написан до знаменитого алтаря Партинари (Гуго ван дер Гуса). Якобо (Анджело?) Тани заказал для своей капеллы близ Флоренции, в Бадии, в честь бракосочетания с Катариной Танальи (он представитель Медичи во Фландрии). Триптих отправлен по морю, захвачен пиратами, отправлен в Гданьск. Медичи пытались его выкупить, но не получилось. Впервые в нидерландском искусстве так много голых, все похожи. Христос на радуге, Михаил взвешивает души – та же схема была и у Рогира; но у того Суд был разделен на 2/3 и на 1/3. Верхняя большая часть изображала небеса, мало людей. Здесь же горизонт выше, разделение земли и неба проходит почти по середине. Земные сцены занимают больше внимания живописца. Вся центральная сцена сокращается, большое внимание боковым створкам – они целиком заняты изображениям рая и ада. Райские врата – портал готического собора; там очередь праведников. Мемлинга очень интересуют детали (в отличие от Рогира, это от Яна). Хотя в целом все лица и фигуры менее выразительны, концентрированы в своей экспрессии, но тут есть множественность; все погребается под детализацией. В целом больше влияния готической миниатюры. Первые вои уроки он получил в позднеготической кельнской школе (а там был Лохнер, Степанов: от него у Мемлинга толпы). Что касается ада, то здесь множество подробностей, хотя они опять же не столь эмоционально выразительны. Нет особой экспрессии и пластики – все становится дальше от нас, мельче, дробнее. Закрытые створки – такого еще не было: Мадонна с младенцем и Георгий, побеждающий змея. Они 3х мерные статуи на подиумах в нишах. Но перед ними, ниже на коленях донаторы, висят и их геральдические гербы, они все раскрашенные и есть пол.

Мистическлое обручение святой Екатерины (триптих Иоанна), 1474-1479г, Брюгге. Для госпиталя Иоанна. В сложенном виде под готическими табернаклями по 4 фигуры: попечители госпиталя Кенинг и Зегерс с покровителями Иаковом и Антонием; справа начальницы Агнес Каземброт и Клара ван Хюльзен с покровительницами Агнессой и Кларой. Снаружи выдержанные тона, внутри все ярко: по центру Мистическое обручение Екатерины Александрийской (молилась перед иконой, тут младенец повернулся к ней и надел на палец кольцо). Не экспрессия, но нежность. На боковых: слева Усекновение главы Крестителя, справа Откровение Богослова (сложно, много по отдельности, а тут надо все откровения показать). Все это должно устрашать, но на самом деле просто прекрасное зрелище, которым хочется любоваться. На всех створках единая линия горизонта.

Триптих семейства Донне, 1475-1480г, Лондон. Еще одна работа для итальянцев. Здесь появляются антикизированные колонны – влияние новой схемы. Есть пейзаж (ван Эйковского стиля), который растягивается на все створки. Как будто действие происходит на итальянской лоджии, открытой во вне. На левой створке Иоанн Креститель, за его спиной фигура – считается автопортретом. Еще он и хороший портретист. Его интересует возраст, родственные черты. С одной

стороны лица немного типизированы, но и индивидуальны, к тому же, они более эмоциональны (чем у Рогира).

Триптих семейства Морель, 1484г, Брюгге. Можно говорить об итальянском пластицизме. Центральная часть (скалы, фигура святого Кристофора) – классицизирующая линия. На боковых створках святые покровители подводят мужа и жену (оба на коленях, читают тексты), за ними сыновья и дочери соответственно.

Мадонне в цветущем саду, 1480е, Прадо. Это очень популярная немецкая тема. Эмоциональное значение фигуры более отрешенное и умилительное – вот это немецкое (она еще девочка). Один ангел тянется к младенцу (играет), второй музицирует (тоже это из Германии).

Мадонна показывает раны Христа, 1480г, Гранада. Специфический иконографический извод темы Пьеты. Есть обращение к иконным традициям. Золотой фон, отдельные святые показываются в виде голов.

Страсти Христовы, 1470-1471, Турин. Точка зрения сильно сверху, тут толпа, много архитектуры, много сюжетов. Достаточно сумрачные тона, а вдалеке безмятежная природа.

Семь радостей Марии, ок1480г, Мюнхен. Он наиболее последователен в том, чтобы изображать повествование. Интересно все разглядывать, разбирать на оставляющие. Множество распадается на детали.

Вирсавия, 1475г, Штутгарт. Появляются новые темы – обнаженная женская фигура. Трактуется как жанровый момент. Вирсавия купается, типичная фламандская купальня. Давид стоит очень далеко на крыше и не играет никакой роли.

Рака святой Урсулы, Брюгге, 1489г. Позолоченный резной дубовый ларец, 2 ската, готическое оформление, там живописные вставки (большие). Важно показать твердость Урсулы в вере (в это же время в Венеции Витторе Карпаччо делает цикл ее жития, сосредотачивается на том, что было до паломничества (там про венецианцев, дипломаты, мореплаватели и тд)). Мемлинг не изображал светских сюжетов, а сразу с прибытия дев в Кельн (документальная точность, есть и недостроенный кельнский собор), ее история и мученическая смерть в Кельне (от Аттилы). Единый горизонт и ритм повествования. На торцах Мадонна и Урсула.

Мемлинг помимо донаторов изображал и отдельные портреты (около трети – это портреты). Не хотел льстить, но смягчал проявления крайностей. Первый стал изображать на фоне пейзажа в большом проеме (либо обрамлен колоннами, либо во всю ширь, не натурная природа).

Портрет молодой женщины, 1480г, Брюгге. Это не благочестивый диптих, а самостоятельный портрет. Есть благостность, благочестивая сосредоточенность. Нет ничего резкого, пугающего, шокирующего (руки на раме, там лента с подписью). Молодого человека, 1472-1475г, Метрополитен. Есть мемлинговая благостность, но герой более энергичный, есть в нем итальянская деятельность (на фоне колонны и природы). Молодого человека с античной монетой. Итальянизация на фоне образа. Есть активность и пластичность. Молодого человека, Мадрид. Не сохранилась Мадонна, но на оборотной стороне – ваза с лилиями (символ Марии). Одновременно, это чуть лине первый натюрморт.

Портрет супругов Портинари, ок1475г, Метрополитен. Это отдельные створки, возможно между ними была Мадонна – у них молящиеся позы. Умилительное и сентиментальное настроение, черный фон.

Диптих Мартена Ньювенхове, 1487г, Брюгге. Бургомистр (в момент портрета). Это классический вариант Девоцио Модерно. Он не только присутствует в одном пространстве с нею; есть и видение, и конкретная реальность. \*Схема ван дер Вейдена: Мадонна с младенцем, на другой створке молящийся. Таких было много, но сейчас большинство разъединено. Здесь она фронтальна – ее треугольник охватывает младенца полностью. За ней зеркало, где отражается она и заказчик. Его библия на ее плаще, то есть Мария не видение, а на земле.

Триптих Портинари (Бенедетто), 1487г, Берлин. Три части в разных музеях. Построен триптих по схеме благочестивого диптиха. Правая створка связана с Мадонной, а левая – святой покровитель Бенедетто.

Триптих тщеты земных наслаждений, ок1485г, Страсбург. Тщеславие и сладострастие по центру (один из первых мотивов Ванитос – суета сует). Слева скелет, справа ад. Этот сюжет похож на многие темы в творчестве Босха. Девушка любуется собой в зеркало, сама толстенькая.

**14. Творчество И. Босха.**

**Иероним Босх (1450/60 – 1516г).** Иероним ван Аахен (его семья из Аахена), потом переехали в Гертхен Босх. Довольно сложно определить его духовные истоки, был членом какого то братства. Без сомнения он был человеком очень образованным. Удачно женился, занимал высокое положение, был состоятельным человеком. После 1500г становится почитаем и представителями высшей элиты (герцогство Бургундское уже погибло, когда работает Босх – это уже часть священной Римской империи Габсбургов). Пользовался покровительством императорской семьи. Его сложно поставить в художественный контекст. Он не принимает мир как совершенное творение, а осуждает его как исказивший божественный замысле. Это кризис уже не средневековых идей, а идей возрождения. Кроме двух работ, другие он не датировал.

Брак в Канне, Роттердам. Это искусство рубежа 14-15в. Фон условный, не трех мерный, перспективно не соотносится с передним планом. При этом, можно увидеть какие то конкретные реалии (слуги, несущие еду, сидящие герои в конкретных костюмах).

Esse Homo, 1470е. У него есть круг сюжетов, которые он пишет в течение всей своей жизни. У него особая манера наложения красок – что то похожее на позднейшее а ля примо – довольно часто можно увидеть авторскую правку (обычно северные художники точно все прорисовывали на грунте). Здесь тоже ест авторская правка – на переднем плане были донаторы. В толпе уже гротескные лица. Это показывает отношение Босха к теме человеческой личности. Его герои становятся не центром, они где то на разрушительной периферии. Здесь даже божественно выступает как ничтожное; ничтожная человеческая природа все уничтожает – это старая идея. Передний план (острый и драматичный) сопоставляется с пейзажем (идеалистическим). По пейзажу видно, что всеми техниками и навыками Босх владеет. В итоге понимает, что мир прекрасен, но испорчен человеком.

Штудии монстров, 1500е. Он прорабатывает различные мотивы сочетания человеческой и животной фигуры. Монстры Босха производят наибольшее впечатление потому, что они реальны, они овеществляются (раньше они могли быть и страшными, и ужасными, но они были не реальными).

Несение креста. Вена, 1480е – Гент, 1515-1516г. Видно, как постепенно концентрируется основная тема. Раннее – пейзаж, много персонажей; Христос в геометрическом центре, но он часть большого и сложного мира. Позднее – совсем другое построение. В наборе ликов с трудом можно узнать фигуру Христа. Вокруг страшные, гипертрофированные личины. То есть молодой Босх еще человек Северного возрождения, а поздний Босх – прекрасного мира вообще не остается (не понятно, за что гибнет спаситель и стоит ли вот этих спасать).

Удаление камней глупости, 1470е, Прадо. Корабль дураков, 1490е, Лувр. Есть и другая сторона – философское понятие, отношение к глупости (глупец – средневековый шут, но он может осмеивать этот мир). Корабль Дураков – произведение Брандта (современное ему), иллюстрировал Шангауэр. Удаление камней – иллюстрация известного позднесредневекового поверья (глупость оставляет на черепе человека наросты, если их удалить, человек может поумнеть). Крестьянину шарлатан с сообщником удаляют камни, рядом женщина с книгой на голове – аллегория той самой глупости (то есть и аллегория). На фоне идеалистического пейзажа, крупный фон. Корабль дураков – это традиционная карнавальная тема. Всех видов дураки собираются на корабле, ведет их бес, из мачты корабля растут различные деревья. Корабль плывет в бездну.

Семь смертных грехов, Прадо, 1475-1480г. Опять круг вписывается в квадрат. В центре Христос, он удивленно всплескивает руками. По периметру диска 7 смертных грехов. Все очень подробно, жанрово, детально трактовано. По этим можно увидеть, что Босх многие впитывает из ранней традиции. Изначально была заказана как столешница (для благочестивых размышлений). Еще там 4 последние вещи: смерть, суд, ад и рай.

Бродяга (Блудный сын), Роттердам, 1490-1500е. Здесь опять универсальный круг.

Воз сена, Эскориал. Здесь повторятся сюжет Блудного сына, на закрытых створках, поза почти та же, вся очень угловатая (вообще есть практически идентичный в Прадо, их 2). Тут уже можно трактовать сюжет шире – как путь человека и путь человечества. Показывается, что путь человека очень опасен (вокруг разбойники, бедствия), он ступает на надломленный мостик и движется по наклонной. На развороте большой сюжет Воз сена – тоже карнавальная тема. По голландской пословице мир – это большой воз сена, и каждый может урвать себе кусочек. Воз сена – это аллегория человеческого бытия, погрязшего в пороках. Воз сена везут дьяволы, он направляется в ад, где собственно расплата. Левая створка – это начало; падение ангелов, создание человека, его грех. Есть мнение: для добросовестных христиан зла нет, это просто недостаток добра. Поэтому ад – это не мучения, а хаос, отсутствие смысла. В небе Христос не судит, а показывает свои раны в знак прощения.

Страшный суд, 1504г (?), Вена. Было еще несколько вариантов, это самое большое произведение Босха. Он был заказан, но есть и разрозненные фрагменты. Этот с Иаковом и Бавоном в закрытом виде, целый. Если у Мемлинга центральная створка – целиком земной мир, здесь практически ад, который занимает и правую, и центральную створку. На дальнем плане вспышки – видим землю сожженную. Может Чистилище, может возраст, но еще предсказатели на 1505г перенесли несостоявшийся конец света.

Полиптих Гримальди (части), 1500г, Венеция. Центральная часть, наверное, отсутствует. Это идеи спасения и осуждения. Возможно, страшный суд был посередине. У Мемлинга рай был порталом, у Босха – рай это какая то труба, всасывающая души.

Триптих святых отшельников, ок1505г, Венеция. Иероним, Антоний и еще один. Это своего рода ответ Босха на те, которые ставились в более ранних работах. Мир ужасен, катится в бездну, что делать? Человек может отказаться от этой жизни, уйти в отшельничество. Однако даже жизнь отшельника наполнена опасностью, тоже ничего особенно хорошего нет. Иероним (по середине) тема философского осмысления мира.

Триптих святого Антония, 1500е, Лиссабон. На внешний створках гризайль – Страсти Христовы. Испытания святого Антония начинаются справа, потом центр (самый темный и мрачный, там пожар), потом левая створка. Отшельнику Антонию является принцесса, приводит его в свой город, они вместе совершают прекрасные дела. Потом принцесса пытается его соблазнить, он понимает, что все плохо, осеняет себя крестным знамением, все разрушается, вокруг демоны. В итоге, они его возносят на небо и скидывают (много «драконов»). Люди которых он лечит, понятно, что они не уроды, что это что то между человеком и бесом.

Поклонение волхвов, ок1510г, Прадо. Последний триптих, приходит к началу. Сложное завершение, но все равно единый пейзаж. Несоответствие фигур архитектуре, донаторы. На наружной створке – месса святого Георгия, когда является Христос в обрамление страстей. Сзади идеальный пейзаж, архитектура похожа на итальянскую.

**15. Сад Земных наслаждений. И. Босх.**

Сад земных наслаждений, ок1500, Прадо. Много проблем с датировкой, но скорее всего 1500г – так как все ждали конца света. В закрытом виде – мир на третий день творения (светила и растения, еще нет животных и человека). Левая створка – сотворение животных и птиц; нет сюжета сотворение человека, но показывается сюжет сотворения женщины. Как только была создана женщина – все испорчено (кошка поймала мышь, какая то птица съедает лягушку и тд). Далее центральная створка – самое гармоничное произведение. Это гармония человеческих страстей. Это парафраз неоплатонических идей о божественной любви, об эросе, что и движет мирозданием (?), только там любовь – это небесная гармония; а для Босха эта сила разрушающая. В завершение всей прелести – ад, правая створка. Здесь очень физически реально показаны адские мучения. Насколько человечество изощрено в своих наслаждениях, настолько и враг человеческий изощрен в своих мучениях. Здесь идея мировой гармонии, рассчитывается шкала гармонических соотношений. Большинство адских инструментов – музыкальные.

**16. Искусство Германии 15в. Общая характеристика.**

Ситуация иная, чем в Нидерландах: Германии нет, есть только Германские земли, границы шире нынешних (есть Эльзас, немецкая часть Швейцарии (Базель, Цюрих), Тироль (нынешняя Австрия), есть и немецкие произведения на территории Италии). Политическая ситуация кошмарная, феодальная раздробленность, но есть политические объединения (Ганза – Ганзейский союз, север). Великая римская империя уже зачахла. Земли не только раздробленные, но и на 90% готические. В искусстве раздробленные фигуры, нет единой традиции. Во Фландрии все друг друга знают, все друг на друга влияют; есть четкая традиция, есть мастерские. В Германии из многочисленных немецких школ можно выделить только одну, где есть последовательное развитие от зарождения, расцвета и до упадка (Вестфальская школа, Кельн). Часто мастера пришлые. Это процесс очагового возникновения новых явлений. В 16в Германия становится колыбелью Реформации, одно из требований – очищение Церкви (они это восприняли слишком буквально). Почти все, что было создано в 15в, либо повреждено, либо совсем уничтожено. Фигуры в массе своей более архаичные, чем Нидерланды, они находятся на стадии зарождения Арс Ново. Только к к15в века можно говорить о массовом возникновении очагов нового, влияние Нидерландов очень сильно. В Германии есть и свои заслуги в развитии Ренессанса (здесь родина книгопечатания, хотя это и оспаривается). Священное Писание печатается массово, соответственно выявляются различные нестыковки (Писание и История). Это и порождает Реформацию. Немцы – пионеры печатной графики. Именно в Германии в 15в гравюра как вид искусства проходит все этапы своего существования. Эволюционирует она от искусства служебного, до искусства большого и значимого. Гравюра – это новый принцип искусства – это тиражируемое искусство.

**Конрад фон Зост** (1370-1420е, Вестфалия, Дортмунд), Вильдунгенский алтарь, 1403. Это интернациональный вид искусства. То же видим и во Франции, и в Дижоне, и в Бургундии. Искусство утонченное, линейное (высока стилизация), манерное. Проникают элементы реальности (очень дозированно). В итоге, смешивается все в придворную схему.

Мариенкирхе в Дортмунде, 1420 (алтарь Марии). Конрад один из первых мастеров, кто подписывал свои работы. Условное отношение к объему и пространству, еще очень много готики.

**Кельн**, школа связана со строительством и декорацией Кельнского собора. Еще называют Рейнской школой. Мастер Вильгельем считается основателем школы. Мастер святой Вероники – его продолжатель.

**Мастер святой Вероники**, триптих ок 1410г, Крейцлинген. Есть попытка передачи пространства. Чуть более объемные фигуры. Но золотой фон, а снаружи на обеих створках (треугольник) несение креста, там и земля, и красный фон.

Триптих из музея Вальтера-Рихардца. Это камерный алтарь (он много таких писал). Это искусство отсылает нас к бургундскому еще до братьев Лимбургов. Очень сентиментальное искусство. Центр Мария с младенцем поясная, крупная, по сторонам ростовые фигуры.

Святая Вероника, ок 1420, Мюнхен. Более разнообразные и живые позы и лица ангелов. Они в одной пространственной зон, но с Вероникой все равно иконные отношения. Пол шашками – очень своеобразная попытка передать перспективу.

После Штефана Лохнера мастера Кельнской школы отходят в сторону Нидерландов: Мастер Алтаря Марии копирует ван Эйка (мастера G), у мастера жития Марии в триптихе есть и влияние Дирка Боутса, и Рогира; работа мастера Ливерсбергских страстей – вольная копия алтаря Боутса из церкви Лаврения в Кельне, но все равно у немцев больше условности и готичности.

**Бронте Нотке**, ок1435-1509г, Любек (уже не Кельнская школа). Очень много путешествовал, так как Любек – Ганзейский город. Тоже работал и как живописец, и как скульптор.

Распятие, 1477г, Любек. Пляска смерти, Мариенкирхе, 1477г, Любек. Это опять же проблема 1500г. Пляска смерти, Таллин, церковь Николая. Георгия и дракон, 1487, Стокгольм. Это скульптурная группа. Опять же компромиссный вариант между готикой и ренессансом. Ее заказал освободитель Швеции (от унии с Данией), Стен Стуре (для него все кончилось плачевно). Это группа стала его кенотафом, и символом освобождением. Получается в том числе и момент личной славы. Трактовка остается забавной. Это деревянная скульптура, покрытая металлом, поэтому много резких линий много изломов.

**Мастер игральных карт**. Он изобрел способ набора печати. То есть ксилография была еще до Гутенберга.

Король-дикарь, королева-дикарка. Карты как таковые еще не сформировались. Самый значительный мастер первого поколения граверов (ювелир?). гравировал на металле вручную, процарапывал, а не вырезал; оттиски вручную, без пресса (гравюра похожа на рисунок серебряным карандашом).

**Мастер домашней книги**. К концу века появляется жанровая гравюра. Аристотель и Филлида – средневековый сюжет о власти женщин. Молодой человек и старуха очень похожи на его же работу Любовная пара, только там живопись и девушка молодая. Вообще, он изобрел гравирование сухой иглой.

**17. Кельнская школа. Творчество С. Лохнера.**

**Штефан Лохнер, ок1400-1451г**. Умер от очередной эпидемии чумы. Прибыл в Кельн из Мерсбурга (Боденское озеро), видимо стал ведущим мастером, так как учился в Нидерландах. У него очень мягкие типажи, почти дети. Если говорить о школе, то в Кельне мастер Вильгельм, мастер святой Вероники и наверное Лохнер (у мастера Вероники тоже очень детские лица).

Алтарь святых покровителей Кельна, 1440е, Кельн. В центре поклонение волхвов (главная реликвия Кельна – реликвии волхвов). Среди штандартов особенно выделяется турецкий полумесяц на синем фоне, пропорции не правильные. Справа и слева Урсула и Герон – святые покровители Кельна, которые подводят девушек и мужчин соответственно. Еще много готических черт – золотой фон, земля – позем, она условна, верхняя часть – по всему алтарю готическая орнаментация (толи резьба, толи живопись). Цвета ясные (характерно для интернациональной готики). Фигуры более телесные; темные ангелы сзади – влияние Рогира. На боковых створках фигуры и лица более реальные, но вот окружение готическое (стоит обратить внимание на обувь, носки направлены вниз). Закрытые створки (Благовещение) – влияние и Нидерландов, и Сиены и Ломбардии (то есть декоративное, придворное искусство). Напоминают створки Компена и раннего Рогира. В отличие от Компена здесь нет приземленности и тяжеловатости. Сзади ткань-шторы, по идее там большое окно, но нужно внимание – поэтому нет перспективы.

Алтарь мученичества апостолов, ок1435г, Франкфурт. Сохранилось две створки, там 12 сцен. Полиптихи строятся по другому принципу, чем во Фландрии – это клейма (как готические витражи). Есть попытка изображения анатомии, ноги уже правильно стоят и отбрасывают тени. Но все равно колоссальное внимание уделяется декоративным моментам (шляпы, наряды). У каждого клейма есть и небо=земля (где то даже кусты), но все почти в одном тоне.

Поклонение младенцу, ок1445г, Мюнхен. Сравнивают компеновское из Дижона (раннее). То, что у Лохнера считается самым новаторским (фигуры, движения), то же у Компена кажется самым архаичным (у Компена наиболее новаторское там – природа). У Лохнера природа вообще совершенно наивна.

Страшный суд, ок1435г, Кельн. Здесь надо вспомнить Мемлинга (так как он цитирует Лохнера). У Лохнера врата рая тоже готический портал, фронтальны ангелы как то странно расположены, внутри врат видны головки праведников (они заполняют все пространство входа). У Мемлинга всем отводится свое пространство. На переднем плане происходит борьба ангелов и демонов за души людей (у Мемлинга это сзади). У Лохнера демоны очень смешные, не реальные. Боковая створка, Антоний, Корнелия и Магдалина – есть подвижки. Фигуры уже взаимодействуют, но донатор все равно намного меньше святых. Весь страшный суд (и ад, и рай) на центральной створке.

Мадонна в розовой беседке, 1440е, Кельн. Эта работа очень соответствует немецкому Ренессансу. Это традиционный сюжет. Здесь все очень красиво, фон не просто золотой, а тесненный (немцы часто работают с ювелирами и скульпторами). Все очень мягко, нежно и умилительно (маленькие ангелы развлекают Марию, играют на инструментах).

Сретение, 1447г, Дармштадт, Гессенский музей. Тоже фон и детали проработаны как предметы ювелирного искусства. Очень интересна процессия маленьких певчих (от совсем маленького к большому, по идее это дети, но трактованы как маленькие взрослые отсюда и странность).

Много выполняет камерных работ, много миниатюр (Часослов из Гессена, там основное внимание орнаментации).

**Кельнская школа**: следующее поколение – 60-80е, оно больше делает шаг в сторону Нидерландов. Отходят от синтеза интернациональной готики в сторону большей реальности.

Алтарь Марии, **мастер алтаря Марии**, Кельн, 1460-1480е. Полиптих из 19 створок, все разрознены. Рождество Богородицы из Мюнхена, створка, групповая сцена трактована как более целостное пространство (по сравнению с мастером G, которого идентифицируют как Яна ван Эйка, но очень похоже).

Триптих Распятие, **мастер жития Марии**, 1480-1490е, Кельн. Есть и Дирк Боудс (лица, его произведения покупались), и Рогир – по влиянию. Но все равно остается иерархия размеров. Появляется общий для всех створок пейзажный фон, но остается золотистое небо.

**Мастер Ливерсбергских страстей**, Кельн, 2п 15в, музей Вальтера-Рихардца. Очень многое взято из Нидерландов, из малых мастеров середины века. Но все равно все более архаично, золотой фон, нимбы.

**Мастер легенды святой Урсулы**, Кельн, 1490е. Очень большой алтарь. Это последний этап развития Кельнской школы. Обручение святой Урсулы, Урсула отказывает женихам. Есть уже и пространство (в интерьере, но ест и прорывы, там перспектива, в обручении даже совсем прямая), но от готики – внимание к деталям, расшитые одежды. Немцы работают в смешанной техники (темпера и масло), поэтому нет вещественности фламандцев.

**18. Творчество К. Вица.**

**Конрад Витц** (ок1400-1445г), работал в немецкой части Швейцарии (там кальвинисты, самая жесткая линия протестантов). Где учился не понятно, откуда тоже (Швабия?), но в основном работал в Базеле (вроде приехал туда на Вселенский собор 1431г). Там был университет, там традиционно мощная богословская школа. Отсюда и тяготение к ученому догматизма. В качестве его учителей называют Компена или даже Слютера (скульптора), так как для него характерна скульптурная пластика.

Алтарь из церкви Леонарда в Базеле, Зерцало спасения человечества, 1435г. Было сложное скульптурное оформление, полностью разбито, поэтому у нас разрозненные части (12 из 16 картин створок сохранилось). Он больший новатор – нет золотых фонов, фигуры трех мерные, отбрасывают тени, занимают место в пространстве. Наверху на створках Церковь и Синагога; ниже Августин и Варфоломей (каждый из них в пространстве, пустые стены, но есть окно (под углом)). Внутри центр – скульптура – утрачена, вставки довольно странные (либо ветхозаветные, либо исторические). Есть например на 2х створках три воина, которые протягивают Давиду питье (Вифлеем заняли, он попросил попить, те принесли, тот вылил – не кровь ли это людей, которые ходи мне за водой, рисуя собственной жизнью – прообраз поклонения волхвов); тут тоже есть пол, но золотой тисненый фон (ткань?). У него тоже смешанная техника, но качество масла выше (поэтому и считается, что он был в Нидерландах). Очень приземистые фигуры (не просто готические, а даже романские). Говорят, что Базель – античная земля, были и римские саркофаги.

Христофор, ок1435г, Базель. Тоже створка не сохранившегося алтаря. Соразмерность человека и элементов природы, очень неожиданно. На Христофоре сидит мальчик, одежда и палка отсвечиваются в воде, но от него слишком ровные круги, не учитывается рябь.

Распятие с донаторами, Берлин. Опять же реальный мир, потрясающая природа. Высокая точка зрения, замки, долины.

Алтарь святого Петра, 1443-1444г, собор Петра в Женеве. Сохранилась часть створок (центра нет). Большая работа после «Зерцала…». Интересно слияние итальянизмов и нидерландизмов. Статуарность фигур (особенно Христа на первом плане) и любование природой, там сцена как Петр подходит по воде к Христу. Вода отражает складки одежды (эта внимательность характерна для Голландии), причем природе Женевская. Внутренняя часть – Кардинал де Метц перед Мадонной. Это уже более готично. Пластика фигур скрывается жесткими ломающимися драпировками, условный золотой фон. Мадонна непосредственно к нему обращается, Петр, размахивая ключами, подталкивает к ней; а слева есть руки фигуры, которая держит богато украшенную книгу, обрезана.

**19. Творчество Мартина Шоншауэра. Живопись и графика.**

**Мартин Шонгауэр**, 1445/1450 – 1491г, Кольмар. Это рубежная фигура. Дюрер считал себя учеником Шонгауэра (считал, что в его мастерской освоил технику графики), но Шонгауэр уже умер, когда Дюрер к нему направлялся.

Алтарь Орлье, 1472г, Кольмар. Тип похож на Рогира, но орнаментальный фон, множество деталей, яркие и ясные краски – это немецкое. Это ближе к интернациональной готике.

Мадонна в беседке из роз, 1473г. Единственно датированная. Сохраняется остаточная доля условности, но нет ювелирной сентиментальности.\*Это переходный тип от Мадонны в беседке из роз к Мадонне Розария (короны еще нет, ее подносят).

Он довольно много пишет маленьких Мадонн, это сходные композиции. Атрибуты могут быть итальянскими, ниши фламандскими, но подход новый – тиражный. Он действительно много работает в гравюре. Святое семейство, Поклонение пастухов, 1480е. Холодный колорит, есть влияние Гуго ван дер Гуса.

Страшный суд, собор в Брайзах но Рейне. Работал и как монументалист, но эти его работы уничтожены реформацией. Это самая последняя работа, это огромная фреска. Живопись практически полностью повреждена. Это то произведение, где точно можно говорить о 1500г, соединяются средневековые и итальянские черты; до фрески Микеланджело это самая большая фигуративная в Европе. Не доделана, он умер от чумы.

Попутно было и большое количество гравюр. Он первый крупный гравер-живописец, а не ювелир. Дошло 115 гравированных сюжетов. Были сакральные циклы – жизнь Марии, Страсти Христовы (12 гравюр). Есть отдельные листы (испытание Антония, принес ему известность, в воздухе). Листы передают экспрессию конца 15в, есть что то сходное с Босхом, это вращающиеся клубки, много народа. Но он последовательный рассказчик. Цикл девы разумные и не разумные – отклик на готику, это скульптурные изображения; большое разнообразие лиц, поз и эмоций. Декоративная графика тоже есть (кадило, орнаментальные мотивы). Большое несение креста – самая большая и сложная гравюра того времени.

**20. Творчество М. Пахера. Скульптура и живопись.**

**Михаэль Пахер, ок1430-1498г**. Он современник Мемлинга, это вторая половина века, предыдущий художник был современником отцов-основателей. В гораздо большей степени он ориентируется на Италию, работает в Тироле (Бруник), практически на границе с Италией (он и был там, знаком с фресками Монтеньи). Его можно рассматривать и как живописца, и как скульптора.

Алтарь Лаврения в Брунеке, 1465-1470г. Совершенно другое отношение к перспективе – она правильная. Другая архитектура – намного более классическая (пространство замкнуто архитектурой, но вдалеке уходит перспектива). Трех мерные тела, они занимают устойчивое место в пространстве. Только в лицах и жестах сохраняется немецкая традиция – они более готичны, более эмоциональны (итальянцы более типичны).

Алтарь Марии, приходская церковь коммуны Граца в Больцано. Это скульптурный алтарь. Это не совсем единое пространство, но оно гораздо более целостное.

Алтарь отцов церкви, 1471-1474, Мюнхен. Здесь очевидно влияние скульптуры на живопись, даже у них есть готические навесы (как над скульптурой в порталах). Живопись буквально выходит в пространство зрителя. Это эффект скульптурный, совершенно не Голландский. Иконографически: в развернутом виде сохранилось 4 отца церкви, они сидят на тронах. У Григория, у его ног странная обнаженная фигура в короне (спиной к зрителю, выступает из рамы; история о том, что он вытащил из Ада императора Траяна, даже видны языки пламени). У ног Августина сидит мальчик с ложкой (история, как тот, гуляя по пляжу увидел ребенка, который сидел и пытался море вычерпать ложной). С правой стороны реальная люлька с ребенком, просто зависает над рамой. Внешние створки сохранились хуже. Показательно его отношение к демоническому, назревает 1500г. Для Италии он так не актуален. Искушение Августина – внешняя створка. Это странное существо, но трех мерное, отбрасывает тени. Но опять же правильная косая перспектива, зрители.

Алтарь Вольфганга, 1479-1481г. Один из немногих немецких, который дошел в первозданном виде. Санкт-Вольфганг был 3м после Рима и Сантьяго по посещаемости паломниками. Центральная скульптурная часть (Мария принимает благословение от Бога-отца) позолоченное дерево, створки большие и расписные, по две сцены друг над другом. Самое известное его произведение. Пахер как скульптор более готический. Большая перегруженность (композиция делает шаг назад). Завершается табернаклем, в высоту 11м, совпадает с контуром среднего окна (специально для алтаря к церкви пристроили хор). Живопись близка к манере Мантеньи (преобладают интерьерные сцены и низкая точка зрения, много готических сводов). Это окно по будням в мир Вольфганга, по праздникам – в мир Марии. По будням живопись обрамлена резьбой, по выходным – резьба живописью.

Портрет Марии Бургундской, 1490е, возможно Пахер, но может и не он. Профильный портрет, сокращенный и упрощенный корпус, выходит и утопает в черном фоне, полностью итальянская система.

**21. Искусство 15в во Франции. Общая характеристика.**

Это для нее самое ужасное время – Столетняя война, пока англичане хозяйствовали в Париже (вместе с бургундцами захватили северную часть страны), страна распадается (дофин, будущий Карл 7 со двором бежал в Бурж). Но всех спасал Жанна Д’Арк, к 1453г у захватчиков остался только Калле, война закончилась. Основная задача французов 2п 15в – собирание земель. Центром объединения становится Тур (и Луара), потом короли все равно вернулись в Париж. Появляются новые типы архитектуры. Рене Анжуйский. Это искусство средиземноморского круга. Он был королем Неаполя (оттуда выгнали), королем Иерусалима (ни разу там не был), король Сицилийский, короче собирал титулы. Он сформировал вокруг себя двор, живет роскошно. Не думал о политике, а развивал искусство. Собрал вокруг себя фламандцев (в основном), сформировал школу, Авиньонскую (но правильнее – школа Рене Анжуйского), это что то особенное. Под конец царствования Людовика 11 в состав Франции по завещанию Рене Анжуйского вошел Прованс (1478г). Франции свойственен третий тип (между Нидерландами и Италией), правда эту концепцию разработали сами французы. Девоцио Модерно им не свойственны, большие полиптихи тоже не особенно популярны. Это связано с витражом, он пропускает мало света. Все таки путь Франции – путь рождения без античности, но на итальянский ренессанс они реагируют бурно.

Отель Жака Кера в Бурже, 1443-1451г. Путешественник, купец, казначей. Здание – новый тип – не скромное жилище, а городской дворец. Что то есть от итальянского палаццо. Большая доля проемов (обычно это вертикальные окна, завершенные чердачной люкарной) – готицизм. Большую роль играет лестница; внутренний двор обнесен галереей. Декоративные детали натуралистические (из окон выглядывают привратники, консоли фигуративные (может портретные)). В центральной зале большой камин – наследие рыцарского зала. Примыкает капеллы – там витраж в кораблем (геральдический символ, напоминание о торговле).

Сен Этьен в Бурже, капелла Жака Кера, витраж Благовещения, 1450-1451г. Используется другая техники – эмалевые краски наносятся на поверхность, то есть живописные эффекты, а не собранные кусочки. Есть связь с традициями ван Эйка. Очень интересный иллюзионизм, действие происходит внутри церкви, то есть расширяется, там еще дополнительно нарисовано окно. Капелла Бокер, витраж отцы церкви, 1454г. Французы не любят крайней экспрессии, они более классичны по духу, у них есть равновесие и чувство меры; опять же, для каждого святого свое окно и своя нарисованная ниша. Капелла Кера, поклонение волхвов, 1467-1468г. Есть рогировские влияния, характерна техника гризайли (фон светлый).

Надгробие Агнесс Сорель в Сент-Урс (Жак Морель или Жан Коломб?). Нет сложного скульптурного ансамбля, это просто плита с портретом умершего. Сильно очень пострадало, как и все во время революции. Фигура лежит на плите, над ее головой склонились 2 маленьких ангела.

Положение во гроб, 1454г, Госпиталь, Соннет. Скульптурная группа, очень популярный жанр этого времени. Стандартный набор персонажей (три Марии, Богоматерь и Иоанн Богослов, тело поддерживают два мужчины (не помню кто)). Все очень реально, почти в рост, прекрасно проработаны драпировки.

Положение во гроб, 1515-1520г, Шаорсе. Зритель находится внутри композиции. Небольшая капелла. Когда зритель входит в пространство, он оказывается между донаторами (на коленях молятся) и группой положение во гроб. Эта скульптура еще и раскрашена.

Положение во гроб, Коломб (?), Солем. Нет выразительных движений. Для центральной Франции характерна сдержанность. На передний план здесь выносится Магдалина, у нее очень выразительно сжаты руки, они присела. Все остальное действие происходит в нише, куда нет доступа зрителю.

**22. Творчество Ж. Фуке.**

**Жан Фуке**, ок1420-ок1480г. Он из Тура (в долине Луары, с 1436г был королевской резиденцией). В 1440х он был в Риме, портретировал папу Евгения 4 (портрет не сохранился, но есть копии), Филарете пишет, что Фуке писал портрет по натурной штудии. По гравюре портрет был точным, натуралистическим, с руками (то есть фламандского типа). Вообще, фламандский портрет, как и миниатюру, можно считать франко-фламандским (распространен был и во Франции). Ему покровительствовал Этьен Шевалье (королевский казначей), для него сделал Меленский диптих. Вообще, портрет – самая сильная сторона в творчестве Фуке.

Портрет Карла 8, король Франции, 1445-1450, Лувр. Поясной, большой, светлый фон и ниша (бургундские портреты на темном фоне, откуда фигура выступает). Фуке погружает портретируемого в пространство, по сторонам будто отодвигаются шторы. Но портрет не пропорционален (высота и ширина), хотя можно сделать скидку на бургундскую моду, они много чего подкладывали. Корпус плоскостный, лицо объемное. Это был самый крупный станковый портрет в Европе, впервые модель была изображена в полный рост.

Портрет ферарского шута Гонеллы, ок1445г. Это иной подход (не итальянский, и не бургундский). Развивается по диагонали, почти не вписывается в рамку. Все индивидуальные качества показаны (глаза косят, улыбка несколько безумная). Но есть и стремление индивидуальности.

Портрет Гийома Жовенеля Дезюрсена. И живопись и рисунок. Рисунок более подробный, в живописи есть некоторая детализация. Он канцлер.

Меленский диптих (1552е-1558е). Мадонна – портрет королевской фаворитки Агнессы Сорель, Фуке тоже ее любил (та жуткая, красно-синий фон, сама белая, грудь просто вываливается), голова по моде выбрита. На левой створке донатор Этьен Шевалье и Стефан, на правой – Мадонна. Этот диптих был помещен над гробницей жены Этьена в Нотр-дам в Мелене. Хотя Этьен на коленях (по идее), он почти вровень со Стефаном, фигуры почти в рост, соответственно обрезаны. Фигура Марии не правильная по построению, часть фигуры плоскостная, не справился с поворотом. Ангелы – толи рельеф деревянных створок, толи туманное ведение – то есть условная среда (полностью заполняют простванство). Но Этьен Шевалье и его святой покровитель совершенно портретен. Святой покровитель имеет схожие, но идеализированные черты лица. Они в глубокой перспективе.

Часослов Этьена Шевалье, 1452-1462г. Поклонение Мадонне. Вполне итальянская архитектура, ангелы, заказчик и его патрон. Фигуры находятся в реальном пространстве перед ее троном (как готический портал). Интересно посмотреть на оформление перехода от стены к потолку, там ангелы и гирлянды – гротески, только увеличенные до огромных размеров. Коронование Мари, Богоматерь на троне, Троица (все абсолютно одинаковые) – там все собираются прямо как генеральные штаты во Франции.

Фуке в 1458г вместе с учениками выполнил миниатюры к сборнику Бокаччо О происшествиях с благородными мужами и дамами. Заказчик зять Шевалье, Лоран Жерар. На фронтисписе заседание Ген Штатов по делу герцога Алансонского (заседание в Вандоме, рядом с Туром; его обвинили в связи с англичанами, приговорили к смерти, помиловали – сила короля, опирающегося на сословия). Все точно совпадает с письменными свидетельствами (сам Жирар там не был). Как иллюстратор он выполняет еще Большие французские хроники, «Античные древности», «Иудейские древности». Интересно, что в последних, в качестве Иудейских древностей показаны витые колонны из собора Петра и еще недостроенный готический собор.

Оплакивание, ок1475г. Картина. Статуарность фигур, движения равномерные, ритмичные, может чуть больше эмоций. Основная группа сдвигается влево, а справа помещаются донаторы, причем они полностью включаются в композицию и находятся в одном пространстве с библейскими персонажами.

**23. Творчество Б. Д’Эйка.**

**Бартелеми Д'Эйк** (мастер благовещения из Экса), 1410-1470е. Приехал с севера, работал при Бургундском дворе. Он тоже из Эйка (как братья ван Эйки). Есть популярная гипотеза (хотя и не подтверждена), что Бартолеми – младший представитель семьи Губерта и Яна ван Эйков, точно не сын, может быть племянник, на поколение моложе их.

Триптих Благовещения, 1443-1444г, разрознен (даже некоторые створки распилены). Есть основания связывать Бартолеми с Эйками, есть отдельные мотивы (ангел, трактовка его крыльев, размещение сцены в церкви – похоже на Благовещение Яна из Вашингтона). Но Бартолеми – мастер более готический, можно проследить влияние Компена и, может, Рогира. Более экспрессивные движения, драматичные лица. Компеновские традиции – интерес к свету (но Компен и на Яна влиял). Натюрморт (часть левой створки, отпилена), тоже любовь ко всему осязательному, можно представить каждый предмет как самостоятельную трех мерную форму. То есть, есть некий мистический реализм ранней голландской живописи. Как и в Берлинской Мадонне Эйка свет с севера, но он скорее лунный, больше тайны. Вдали виднеются маленькие люди, слева сверху Бог отец, и Мадонна, и ангел больше человеческого роста. На створках Исайя и Иеремия, пророки, над ними по полке с книгами, стоят на постаментах, Иеремия читает.

Святое семейство, 1440е. Детали опять же напоминают Компена, как и жесткая моделировка условных складок. От Яна – осязательная трактовка материальных предметов. Мадонна и младенец больше похожи на статуи, написаны гризайлью. Иосиф грает с младенцем (очищает яблоко?), Мадонна отвернулась и читает книгу, которую для нее держит ангел.

Мужской портрет, 1456г. Это тоже сочетание традиций, но Яна и Рогира (бургундская, придворная школа).Иконография от Яна. Как будто глаза в разные стороны, фон красный, почти не проработанный. Есть уступок, на него опирается 1 рука, он как будто хочет вылезти (тк фона больше, портрет почти по грудь, но кажется, что по шею).

Миниатюра – самая проблематичная часть его творчества. Миниатюры к роману Рене Анжуйского «Сердце, плененное любовью», 1458-1460г. Не понятно, один ли человек или группа, как эволюционировали. Нет резких драматичных сцен, нет изломанных драпировок. Пространство – глубокая втягивающая ниша-проем. Очень большой интерес к свету (дневное, ночное освещение). Это своего рода развитие романа о розе, история путешествия кавалера сердца, ведомого амуром. С точки зрения передачи композиционного пространства – все на ступень выше, чем в алтарных образах (вопрос, его ли это личная эволюция или это другой близкий мастер). Часто встречается не разработанная живопись, а цветовые пятна (лошадь).

Иллюстрации к Книге Турниров Рене, 1462-1465г. Это типичная Осень Средневековья. Когда за типичными средневековыми вещами остается только внешняя оболочка, только забава. На развороте, два рыцаря. Есть земля, но нет фона, все не разработано, зато большое внимание узорам на одежде и сбруе (они почти не подвластны складкам).

Тесеида, иллюстрация Бокаччо, ок1470г. Глубокое пространство, правильные фигуры, реально видимые сцены. Но ближе к интернациональному стилю. Большое внимание уделяется растительным орнаментам на полях.

**24. Мастера Авиньонской школы.**

Второй круг французского искусства – искусство средиземноморского круга (это и Испания, и Сицилия, и Италия). Это чисто феодальное объединение. В Неаполе с 14в боролись Анжуйцы и Арагонцы. Борьба за Неаполь (попадали в Италию), в итоге тесные связи. Получается феодально-династическая сеть, где распространяется мода на придворное искусство. То есть это королевские (придворные) центры, где циркулируют либо мастера, либо ученики голландцев. Есть мода на определенные формы искусства (сер-2п 15в), на отношения с художником. Во Франции, Рене Анжуйский, король Сицилийский, он представитель бургундского круга. Собирает феодальные титулы, формально он чуть ли не владелец мира, а фактически – правитель части Прованса и своих родовых владений (замок Анжер, он там разбивает сады). Он пишет стихи, увлечен рыцарскими идеями, разводит сады – в общем, занимает не королевскими делами. Он благостно пребывает, практически не ссорится с Людовиком 11 (хотя тот очень любил со всеми ссориться и забирать себе земли; Рене просто завещал все свои земли королю). Рене сформировал вокруг себя школу, ее называют Авиньонской, но правильнее – школа Рене анжуйского. Николя Фроман выполнил диптих Рене и Жанны де Лаваль. Нейтральный фон, есть тени, Жанна более идеализирована, у Рене подчеркивается каждая морщинка.

Замок Тараскон, 15в, Прованс. Там есть бюсты Рене и Жанны де Лаваль. Прованс это вообще земля, где много античности. Снаружи это феодальная крепость (он и фортификациями увлекается), внутри есть висячий садик.

В итоге циркуляция мастеров. Франческо Лаурана, Несение креста, 1478г, Авиньон. Он хорват из Долмации, потом едет в Венецию, потом в другую часть Италии, потом на Сицилию, потом в конце жизни обосновался в Авиньоне (помимо всего прочего, это папский центр). Вообще, он яркий портретист. Тут видно, как ассимилируются различные традиции. Пейзажный фон позаимствован из итальянских рисунков, очень плотно организованна группа, все экспрессивно – это северное, еще и готическое. Здесь и скульптура, и живопись (фон).

Он же исполнил и триумфальную арку в Неаполе, Кастелло Нуово. Бюст принцессы инфанты Арагонской (?), 1470е, говорит о его работе на Сицилии.

К Авиньонской школе также относят Симоне Мартини (сиенская школа), но он 1п 14в, его школа расписывала кабинет папы Клемента 7 (кабинет оленей). Там темный фон, извивающиеся фигуры, в общем, готика, но очень плохо сохранился. Там же и Джованетти Маттео, расписывал капеллу Марциала в папском дворце в Авиньоне, но он тоже середины 14в. Там же он делал фрески в башни Гард-Роб (сцены охоты и рыболовства, натуралистическая манера, темный фон, изящные фигуры). К Авиньонской школе также относят мастера Благовещения из Экса и Бартелеми Д’Эйка, вполне возможно, что это один и тот же человек.

**Ангерран Картон**, ок1415-1466г. Он с севера Франции, было несколько имен (одно из ней Шаронтон). В годы его формирования, в его области (Пикардия) были сильны бургундские влияния (Ян, Рогир, Кампен). Много внимания уделяет формам предметов, характерным чертам лиц, пейзажу. Есть и что-то от итальянцев: резкость с подчеркнутыми контрастами светотени, стремление к упрощенности форм (перекличка с Доменико Венециано, Учелло, Кастаньо). Принято считать, что он никогда не был в Италии (не изображал итальянских построек), также не известно, был ли он в Брюсселе или Брюгге.

Богоматерь Мизерикордия 1452г. Заказчик Пьер Кадар, врач короля Карла 6 (у ног мадонны – его родители со своими покровителями). Эта работа совместная с Пьером Виллатом. Сочетает гораздо больший архаизм (золотые фоны, условная пространственная среда, иерархия размеров) и своеобразный аристократизм (строг, линеен). Есть выделение земли, есть тени, но фон условный (ближе к золотому). Трое святых выделяются размером.

Коронование Марии 1453-1454г, Авиньон. Заказан Жаном де Монтаньяком, каноником из Сент-Агриколь-Авиньона и капелланом Вилленеф. Сохранился контракт, где подробнейшее описание программы. Есть и рай, и ад. Необычная трактовка тройцы – два лика одинаковы, еще голубь – написана работа после собора где утвердили тождество отца и сына (1439г Флорентийский собор). Очень статичная композиция. Иконное понимание пространство (только в небесных сферах). На земле высокая линия горизонта, глубокое пространство – то есть небо и земля разводятся по разным пространственным принципам. Главную группу можно вписать в круг – ренессансная идея. Земли мало, слева Рим (причем уже якобы обновленный – чтобы польстить папе Николаю 5), справа Иерусалим, ближе к центру гора Сент-Виктуар (самая известная в Провансе). По центру Распятие, ему молится заказчик; внизу, даже обрезанные люди (праведника вытаскивает из толпы ангел, остальные в ад). Основное внимание в небесные сферы.

Пьета из Вилленев-лез-Авиньон, ок1460г, Лувр. Совсем архаическое впечатление, но на самом деле все правильно. Даже соотношение ближнего и дальнего планов. При этом жестка чеканная, резная пластика объемов, энергичные линии. Плачущая Магдалина, Иоанн Богослов, поддерживающий голову Христа (другой рукой снимает терновый венец) – цитаты из Рогира. Но у французов потрясающее чувство ритма. Внешне более сдержанное напряжение, внутренне более напряженное (именно по такому пути пойдут и Испания, и Португалия). Сзади виднеется Иерусалим (причем правильно изображен город), а слева молится донатор; тело Христа измученное и изломанное (неестественный прогиб назад). Закатный свет, тоже символ его смерти. Мария – измученная, старая, никто еще не решался изобразить ее так.

Оплакивание, ок1460г. Здесь просто цитаты из Рогира. Донатор полностью отрешен, а вот персонажи Пьеты – буря эмоций. Третий план – вид Иерусалима и золотой фон, тоже выпадает.

**Николя Фроман** (ок1435-1484г). Он напрямую ученик Рогира, заимствует его традиции, сочетает с традициями Боудса (лица, любит экзотические детали). Но при этом он более архаичен, есть средневековые цитаты (золотые фоны).

Триптих воскрешение Лазаря, 1461г. Заказ кардинала Коппини (в 50х-60х был папским легатом в Нидерландах). Это ранняя работа. Скорее всего, выполнена в Нидерландах в мастерской Рогира, где Фроман учился. В Авиньоне он с 65-75 – придворный художник Рене. Центр – готические оформление, нет фона, фигуры выдвигаются вперед. Слева есть пейзаж, справа в комнате с окном, везде присутствует Христос.

Триптих Неопалимая купина, Экс-ан-Прованс. Построение композиции вписывается в четкую пространственную схему: треугольник, четкая линия, круг. По сторонам донаторы и святые в странно оформленном помещении.

**Йосс Лиферинкс** (мастер святого Себастьяна), 1493-1503, Житие Себастьяна, 1497-1498. Начал работать вместе с Бернардино Симонтио, но тот умирает. Всего было 8 полотен, осталось 7. Это ключевая фигура рубежа веков, и ключевая фигура рубежа Франции и Италии. То есть видно, что фламандское искусство Франции на рубеже веков вплотную приближается к итальянским традициям. Это и итальянизирующий мастер, и фламандизирующий.

Еще Распятие из Лувра (более Фламандское), четкая композиционное построение (именно математическая сема легче усваивается во Франции). И Архангел Михаил, сильно напоминает Пахера – искусство, связанное со скульптурой. Много готических цитат, но пластика итальянизирована. Фон – орнаментальная ткань, дьявол очень смешной.

**25. Творчество Мастера из Мулена.**

**Мастер из Мулена,** 1483-1500е (Жан Хей? тевтонское происхождение). Мулен – резиденция Пьера 2 Бурбонского. Он зять Людовика 11, король дал ему опеку над своим малолетним сыном, хотя на самом деле не ему, а его жене своей дочери, Анне Французской; она очень умная, решительная, все отстояла, а неблагодарный братец послушался свою жену, Анну Бретонску, и удалил Бурбонов от двора. Анна хотела присоединить к Франции Бретань. Работает между Нидерландами и Бургундией. Начинает как частный мастер, заканчивает как придворный. Довольно активно эволюционирует.

Рождество кардинала Ролена, 1480г, Отен, музей Ролена. Много прямых цитат (скорее всего, учился у Гуго ван дер Гуса). Разные пластические и пространственные зоны, заказчик зависает в воздухе, собачка тоже. Мадонна какая то очень странная – мертвенно бледная. Мадонна, младенец и Иосиф на переднем плане, заказчик на заднем, все равно они одного роста почти, заказчик как будто не видит святое семейство, взгляд вдаль. Сзади есть и зрители-пастухи, приобняли друг друга, указывают на младенца.

Встреча у золотых ворот, ок1488г. Это часть от триптиха (многие его работы были просто распилены). Видимо, сложный придворный триптих, главное – утверждение идеи о непорочном зачатии и о покровительстве Мадонны царскому дому. Пейзажа почти нет – главное здесь это архитектура крепости.

У него много женских и детских портретов, они жесткие, условные, но это у духе Гуго ван дер Гуса. Зато есть выразительная тонкая трактовка. Также довольно много делает маленьких Мадонн (можно сопоставить с традицией Шангауэра). Дофина Шарля-Орланда, 1494. Лувр – погрудный, маленький ребенок, взгляд вдаль, на фоне орнаментированной ткани. Принцессы (Маргариты Австрийской?), 1490-91, Метрополитен – она как будто на углу, за ней какая то опора, а с двух сторон развивается пейзаж.

Муленский триптих, 1498-1499г, Нотр Дам в Мулене. Это его самая известная работа. Ее датируют по возрасту дочери Пьера и Анны Французской (она родила в 1491, а на триптихе ей 7 лет, тогда получается что это год смерти Карла 8). Сохраняет верность Нидерландам, но есть и итальянские влиянии. На внутренних створках Апокалиптическая Мадонна (о непорочном зачатии), ангелы. Много света и цвета, это чувство у него особое. Вообще, мастер из Мулена – это отдельная, пограничная фигура. Все на небесах, Мадонна в мандорле, ноги ее опираются на лунный серп, а Пьер и Анна с дочерью на боковых створках находятся внутри задрапированных бархатами ниш (соответственно, нет определенности). Славящие ангелы как бы образуют перспективу. Боковые створки – смотрим сверху, центр – снизу. На внешних створках Благовещение, гризайль, ниша, готическое оформление. Вокруг Марии 2 ангела, которые указывают на нее Гавриилу, тот на другой створке, там тоже много ангелов, он просто вихрем слетает к ней.

**26. Искусство 15в в Испании и Португалии.**

Здесь сложная ситуация, еще нет одного государства. Испания будет только в к15в: Кастилия (центр), Арагон (восток, Валенсия и Каталония) и Португалия. Разные традиции, население (мавры – арабы и берберы; евреи; мориски (насильственно обращенные в христианство), мудехары (мусульмане), мосарабы (вроде хриатиане, обращенные в мусульманство). Есть немецкий вариант (единичные мастера без начала и конца). Рыцарь – должны быть деньги на коня, доспехи и 14 поколений христиан. Ретабло – главный вид искусства, развился из складня (не проповедь, что б не отвлекаться от реконкисты, а повеление; изобрели в Каталонии, заменило витражи и росписи).

**Нуньо Гонсалвеш,** придворный Альфонсо 5, работал ок1450-1471г. Португалия. Из его работ сохранился Алтарь святого Винсента, 1460е, Лиссабон. Ближе всего к Картону. Большое внимание портрету, очень жесткая, сдержанная пластика, есть ощущение внутреннего достоинства. Небольшой кусок жития – а остальное – групповой портрет. 6 створок, нет фоне, в каждой створке части фигур обрезаны, но не переходят на другую створку.

**Луис Далмау** (ок1400-1460го), Мадонна на троне со святыми («Алтарь советников»), 1445г, Барселона. Арагон – значительное государственное образование. Очень тесные родственные связи с Бургундией. Его точно посылали в Нидерланды учиться. Мадонна на троне, вроде интерьер, но есть и пейзаж (горы, замки). Есть просто прямые цитаты из Гентского алтаря (поющие ангелы). Но очень строгая, жесткая, линеарная пластика. Особое внимание к лицам, у всех эмоциональная сдержанность, просто маски.

**Хайме Уго** (1412-1492), Ретабло Богоматери (Валлмола). Шаг назад – уже опосредованное влияние голландцев. На створке Богоматерь с младенцем , святые, ангелы, но золотой фон и готические очертания. Благовещение – есть интерьер, но очень резкая перспектива, которая уходит в открытое окно.

Бичевание Христа, 1450г, Лувр. Можно вспомнить и Компена, и Рогира, и Дирка Боудсена. Искусство более готическое, условное, не соответствие точек зрения. На фоне открытой арочной лоджии, природа, по сторонам две группы активно спорящих людей, но все застылые, с миловидными лицами. Шест и Христос – центр смысловой и центр симметрии, в ног Христа два малюсеньких ангела. Богатое оформление с двух сторон (дерево?), готические орнаменты, в которые вплетены по два изображения символов евангелистов.

Оплакивание, деталь алтаря Богоматери, Лувр. Показательно различие с Нидерландами. Источник здесь – это скульптурные группы (соответствует и набор персонажей, и их расположение, горизонтальный формат). Нет горя.

Алтарь Кондестабля, 1465г, Барселона. Ретабло, вид алтарного полиптиха (гибрид: полиптих/иконостас, почти все разрознены). Алтарь эпифании (поклонения волхвов) – 2е название по центральной группе. Влияние интернациональной готики сильнее всего. Плоскостность, детали, золото, фоны рельефные, украшенные. Но лица объемные и натуралистичные.

Алтарь Августина (кожевников, заказали). Ретабло, сильно разрознено. Принятие Августином епископской митры и его диспут. Наверное, это более архаично (золотые узорчатые фоны), но с другой стороны это очень выразительно, эффектно, выразительно трактованы лица хорошо по пропорциям.

**Бартоломе Бермехо** (ок1440-ок1500). В конце жизни особенно сильно начинает соперничать с Уго, так как переехал в Барселону, где тот работал. Михаил с донатором, 1468 – типичная готика. Михаил побеждает очень смешного змея, доспехи, развивающийся застывший плащ (выписанные складки), тут же маленький донатор.

Святой Доминик на троне, это зрелый период, часть несохранившегося ретабло. Готическое оформление, готические фигурки, даже его одежда расписана готическими фигурками, как вокруг портала обычно.

Очень интересны части ретабло святой Энгратии (Сан Диего в Дароке), 1476-1478г. Центральная фигура иконна и скульптура, а детали более повествовательны (объемные фоны, экспрессивные лица, соразмерные движения).

Успение Богоматери, 1480-1482, Берлин. Композиция стырина у Гуго ван дер Гуса. Искусство меняется, возможно он был в Голландии. Она на кровати, ноги к нам, во круг всех сияющие нимбы, кто то из апостолов видит Христа, он над Марией (она как будто его видит), весь золотой, за ним Бог-отец, вокруг него 4 ангела. Очень много всяческих деталей.

Алтарь Богоматери Монсерратской, ок1485г. Бермехо написал только центральную створку, боковые – Осона (моложе, более продвинутый; каждая из боковых створок по горизонтали пополам делится). В целом, продвинутая работа. Заказал итальянец, увез в Пьемонт. На фоне пейзажа (не в нем), Мадонна обращается на донатора у ее ног, младенец отвернулся и тянется за птичкой (та как будто привязана).

Бермехо, Оплакивание, 1490г. По эмоциям Рогировское (настоящее горе Марии), очень сумрачное, испанское по внутренней напряженности – кризис 1500г.

**Хуан Фландес** (ок1460-1519г). Крещение Христа, к1490х. Кризис 1500г не сильно переживают. Рубеж веков – триумф, заканчивается Реконкиста, потом Колумб открывает Америку. Новая волна фламанцев нахлынула на рубеже 15-16в. Хуан скорее всего из Гента. Близок к Герарду Давиду, то есть уже не сильно фламандское искусство. Очень нежные тона, фигуры на фоне пейзажа, выдвинуты вперед, сзади пейзаж, березы.

Ретабло Изабеллы Кастильской, ок1500г. Планировалось 40 с лишним створок, сохранилось 27. Хуан работает вместе с Михаилом Зиттовом (объехал все Европу, но родился и умер в Ревене). Это синтезированный тип искусства. Все картины миниатюрны.

Хуан еще много писал портретов (инфанты – Екатерины Арагонской?, Филиппа Красивого, Вена). От него начинается цепочка, которая приведет к Веласкесу. Он привносит традиции фламандского портрета, но уже нет жесткой композиции, более свободная моделировка. Все равно почти не эмоциональны, но есть внимание к индивидуальным состояниям. Все более округлое, есть источник света, ни синем фоне, инфанта как будто в коробке (по тени).

Михель Зиттов (ок1468-1525г, Ревель), это все европейский мастер. Он тоже замечательный портретист (прославился и в Испании, и в Англии). Вознесение и коронование Марии из ретабло Изабеллы Кастильской; а портретах есть что то индивидуальное: Екатерина арагонская, молодая, красивая, смотрит вниз (скромная); Генрих 7 Тюдор: легкая улыбка, есть полоска с надписью, на нее положил руку, в другой цветок (портрет для сватовства?).

В архитектуре стили: мудехар, изабелино (Хосе Луис, королевская капелла в Гранаде, 1505-1517г), платереско (паласио дель инфантадо, Гвадалахара, 1480е, Хуан Гуас (замок Инього Лопес да Мендоса) – есть классические части итальянского палаццо, но все видоизменено, ракушки вместо руста).

**27. Возрождение в Германии. Общая характеристика.**

В 15в Арс Ново, в 16в, уже собственно возрождение (на севере). Там античность все равно воспринимают через интерпретацию Италии. Не очень интересуются собственными истоками. Здесь проблема совмещения того, что сами разработали в 15в, и того, что привнесла Италия. Второй момент – гуманизм. Это уже настоящие латинизмы, их уже интересует и неоплатонизм (космогония), и социальный гуманизм (организация общества). Эразм Роттердамский – совершенно типичный. Их особенно интересуют дидактические проблемы, особенно – реорганизация Церкви, а вот проблемы реорганизации общества их практически не интересует. Реформация (начинается во 2 десятилетии 16в) будет очень сильно влиять, гуманизм то сливается с ней, то противостоит. Германия очень быстро, но не вся принимает реформацию, к 20м годам в основном, идеалы Ренессанса уже уходят (ренессанс – это поколение Дюрера, уже Кранах и Грюневальд за реформацию). На юге ренессанс задерживается до 40х, потом провал, а потом интернациональный маньеризм. Германия опять же состоит из отдельных ярких личностей и более менее нейтрального их окружения. В это время развивается романизм – любят античность, но не всегда ее понимают, так же всегда остается проблема совмещения готического и античного. Наиболее важный и показательный портрет. После начнется отрицание человека как активной силы, к нему будут обращаться как к игрушке. Зато из-за реформации идет процесс развития жанров.

**28. Творчество А.Дюрера.**

**Дюрер (1471-1528г**), пожалуй, единственный, которого можно назвать художником высокого возрождения, подобен Леонардо (и художник, и испытатель, и ученый и тд). В наименьшей степени, чем все немцы он ремесленник. Для Дюрера Реформация – внутреннее переживание (он придерживает ее идей, думает, имеет ли он право рисовать). Для Кранха все по другому. Он развивает светскую живопись. Он вообще близкий друг Мартина Лютера. Сильно эволюционирует отношение к личности, от идеализации и приближения к Богу до постепенного разочарования (показательно у Микеланджело и Тициана), дальше отрицание человека как деятеля (отношение к человеку как к игрушке). Много появляются социальных портретов. Дюрер родился в Нюрнберге (периферия). Выдвинули его два художника – Ханс Плейенвурф (1432-1472г) и Вольгемут (1434-1519г). Вольгемут – учитель Дюрера, а между собой они тоже связаны: второй женился на вдове первого. Алтарь Хоф, 1465. Видно типичное влияние Нидерландов (до того в Германии главенствовала линия учеников Рогира).

Дюрер, из семьи ювелиров, из Венгрии. Вместе с Вольгемутом принимает участие в иллюстрации книги Хроник Шеделя, пляска смерти, 1493г. Сложно назвать степень участия Дюрера, но важно, что он не только живописи обучается, но и сразу ксилографией (по дереву). Заканчивает обучение в 90м. Первые работы 80х Дюрера, его рисованные автопортреты из Альбертины, явно ориентируются на работы Вольгемута. 1) Важен рисунок. Традиция изучения натуры в рисунке – северная, но она оставалась за кадром (поверх писалось красками). К рисунку художники относились как к чему то неполноценному (средневековое понятие). Дюрер один из первых понимает рисунок как самостоятельный и равнозначный вид.

Автопортреты. Видели у ван Эйка. Но тут их оставляет маленький мальчик (к себе относится как к объекту анализа, на себе он познает натуру). Есть прям явно тренировочные штудии (изучает эмоции).

Двойной портрет Барбары и Альберта Дюреров, родители, 1490г. По качеству отличаются, хотя была реставрация в 16в. Барбара чуть похуже. Сейчас разрознены, но полагались как парные. Одна из первых самостоятельны работ. Здесь не характерное для севера отношение к модели. Помимо родителей на обороте портрета отца – его герб; на обороте матерь – пещера и дракон (плохо сохранилась). То есть трактуется как портрет социально высокого статуса. Вообще, он очень ценил личные отношения – скорее гуманизм, не характерно для севера. Плейденвурф, портрет графа Георга Левенштайна, 1457г. Он учитель Вольгемута – тот учитель Дюрера. Усматривают связь с портретом отца (тонкая психологическая моделировка). Пытается передать и физические, и эмоциональные характеристики. А вот мать менее выразительна.

Автопортрет, 1493г. В 91г отправился в вояж инициации. Был в Эльзасе хотел застать Шангауэра, но тот раньше уехал, и вскоре умер. Зато хорошо принят сыновьями Шангауэра и обучался гравированию по меди. Этот портрет отправил в Нюрнберг своей невесте Агнессе Фрей (чертополох в руках, символ верности; может написан в мастерской Шангауэра). «Моя Агнесса». Набросок. Портрет – это объект для исследования, попытка запечатлеть момент. Автопортрет-рисунок, Метрополитен. Опять же штудия, изучает эмоции, совмещает голову, руку, ткань.

В 90е годы очень много рисунков обнаженной мужской и женской натуры (отдельные фигуры, Женская баня). Есть и натурные штудии (акварелью кролик, ирис, крыло фазана – у Яна это возможность техники, здесь – ума). Инструмент познания становится инструментом творчества.

1494г – возвращается в Нюрнберг, женится, открывает свою мастерскую, но продолжает путешествовать. Вскоре уезжает в Тироль и в Италию (не понятно, 1я ли это его поездка туда). Замок Трента, дом у моста –эскизы (потом будет использовать). Средневековая традиция, но здесь все очень натурально. Это и макрокосмос и микрокосмос (север идет от общего к частному). Показывают его северный взгляд на мир: сначала мир, потом человек. Потом он пытается освоить античность(где то с сер90х). В 1497г лист – 4 ведьмы, здесь высшая задача – соединить север и юг (если убрать одну голову, будут три грации). Соединение античности и христианства – красоты и чего то злого (слева визу камин, там черт; справа роем, дверь – мотив пути; здесь по сути момент страшного суда, так как дверь в ад).

Эволюция техники. Святой Иероним со львом, из Базеля, там он учился у сыновей Шангауэра (обрезная на дереве). Искусство гравюры еще не высоко – линии параллельны, тени не разнообразны. Есть две гравюры Распятия (он довольно часто повторяет свои ранние работы). Видно, что за 10л он улучшил свою технику. Штрих разнообразится. Пространство на заднем плане разрежается.

В н90х осваивает гравюру на меди, она гораздо сложнее, нужна просто ювелирная выучка. При этом, дает больше возможностей, ближе к рисунку. Кстати, он постоянно экспериментирует с техникой.

Блудный сын из Карслруэ, свободная техника (резцовая на меди). Он избавляется от плотности, перегруженности, боязни пустого пространство. Таким образом, достигается свобода и пластика.

Семь скорбей Марии, к1490х, 1585г,живопись. Реставрировал Люис Кранах Младший (поврежден реформацией). Композиция еще по готически несколько более уплотненная. До 1500г – период внутреннего формирования (в 90е он очень много читает благодаря своему другу, Питгеймеру, который познакомил его в том числе и с Цельтисом (второй после Эразма)). Деталь – Пригвождение к кресту, сохранился рисунок фигуры палача. Видно, что он разрабатывает свой творческий метод. Мария по центру, стоит, вокруг нее (кроме верха) 7 клейм (Рождество, Бегство в Египет, внизу 3, а верхние – Распятие и Снятие). Ранний этап отличается отсутствием прямых итальянизмов.

Святой Иероним, ок1495г. Интересна с точки зрения контактов с Италией, в это время в Ломбардии находится Леонардо. В ранних работах Дюрера есть переклички, хотя и отдаленные, с искусством Леонардо.

Автопортрет, 1498г, Прадо. Это скорее прощание с прошлым, итог раннего творчества. Схема нидерландская, хотя и совмещенная (парапет, трех четвертной разворот – самая ранняя традиция; портрет на фоне окна – более новая – Боутс, Мемлинг). Он в итальянском костюме (по последней моде – одежда с декольте – тогда торс= бютру), своеобразный антикизированный вариант (в то же время и некоторая идеализация), очень своеобразный костюм.

Портрет Освальда Креля, 1499г. Резкий контраст с красной тканью (и черные одежды – будет характерно для Брейгеля и Тициана (Карл), но это уже поздний ренессанс). Что то подобное триптиху. Это не готическая динамика, а в основе чисто художественная выразительность. Соотношение плоскости и глубины пространства. Пейзаж привлекает внимание, позволяет двигаться вглубь. Мюнхенский портрет – идеальная модель, портрет Креля – поиск нового. Это связано с новым освоением наследия Италии. То есть северные художники не только приезжают, но и работают. В Ломбардии – Леонардо, в Венеции – Джованни Беллини. Дюрер заимствует типаж, иконографические моменты, живописную и цветовую среду. Хотя у него иное цветовое чутье (нет тонкости цветового видения). Внешнее спокойствие и внутреннее напряжение. На створках 2 странные фигуры с геральдическими знаками.

Автопортрет, 1500г, Мюнхен. Здесь он в образе Христа. Опять же некий итог в области живописи, одновременно начало нового. Параллель наверное даже с Джокондой. Сложная интерпретация. Иконный образ, жесткая пропорциональная система. Он пытается совместить натуралистическое и идеальное видение.

Мадонна Халлет, ок1498г. Видна явная ориентация на Мадонн Беллини (тк жил в Венеции) – типаж и иконографические моменты. Есть цветовая среда, но чутья не хватает, нет такой тонкости и тонального колорита (у Д скорее скульптурный взгляд).

Оплакивание Христа, 1500-1503г, Мюнхен. Есть и северные традиции Рогира (композиционные моменты – Магдалина, вертикальное построение). Нет жесткого построения. Фигуры больше утоплены в пейзаж, его значение колоссально возрастает. Он расширяет наше видение композиции, хотя по сути тоже не очень правильно построен. Линии построения композиции очень законченные (треугольник, вписанный вкруг, все вместе – замкнутая пирамида). То есть в целом, ощущение замкнутости и композиционной построенности. Треугольнику фигур вторит треугольник города и скал, на которые наползает прямо черные тучи (заказ ювелира в память об умершей жене). Внизу ну очень маленькие донаторы.

Алтарь Паумгартнер, 1500-1503г, Мюнхен. Это семейство заказчиков, два брата – Штефан и Лукас, купцы и путешественники. Иное соотношение центрального сюжета и боковых. Святое семейство мельче и в другом масштабе, чем святые покровители (Георгий и Евстафий с портретными лицами братьев). Остальные члены семейства – также как и в прошлом произведении – миниатюрные фигурки на основной доске внизу. Центральная сцена гораздо более традиционна. Восходит к старым нидерландским. Но здесь особое отношение к пейзажу, это архитектурная кулиса и, в каком то смысле, он важнее самих фигур. Имеет четкую перспективную коробку. Впервые фигуры действительно соразмерны архитектуре. Нидерландская схема вписывается в итальянское понимание (Человек – главный мерила).

Алтарь Ябах, ок1504г. Возможно заказан Фридрихом 3 для дворцовой церкви в Виттенберге, с 18в у семьи Ябах. Боковые створки, справа музыканты слева Иов и его жена (она его поливает из ведра), объединяются общим пейзажем, образуется общая целостная диагональ (складки одежды жены переходят на створки музыкантов). Реальность будто готова выйти, все правильно, но жена не помещается. Центр утерян.

Поклонение волхвов, 1504г. Это первая работа, выполненная по заказу Максимилиана 1(потом он станет чуть ли не основным заказчиком). Композиционное решение – опять север и юг. Мотивы отдаленно напоминают Рогира, композиционная схема вписана в круг, погружена в фон, с ним взаимодействует. Отходит от натурализма северного возрождения. Драпировка – проработана, но это уже не тот уровень реальности, что был у Яна. Он понимает, что избыточный натурализм деталей нарушает целостность. Важна гармония целого и отдельных частей. Таким образом, завершается искусство 15в, далее последовательно будет стремиться ограничивать детали. Фон похож на Леонардо в Поклонении Волхвов.

1500е важны и для художника, и для живописца он не только осваивает, но и решает те же проблемы, что и самые прогрессивные итальянцы. У него появляются тексты, работает над трактатом по измерению геометрических тел. В целом, у Дюрера широта взглядов. Прежде всего, это отражается в гравюре. Женская фигура со знаком зодиака – его ответ на платонические теории о гармонии (ответ Витрувианскому человеку). Сатир и вакханка – его интерпретация античности (вообще, в целом античность ему не так и интересна), это вспомогательная дисциплина. Фортуна или Немезида, ок1502г. Это учебная штудия человеческой фигуры, весьма своеобразное понимание пропорций. Тема круга, вращения, превратности судьбы – это еще северное, средневековое. «Четыре книги о человеческой пропорции» - у него свой идеал, не античный, отличный от Пьеро, все разработано, но другое. У Дюрера нет 1 идеального тела, рассматривает детство, юношество, зрелость и старость. То есть он ближе к природе, чем итальянцы, которые дают обобщенное видение человека вообще, вне временной реальности.

Адам и Ева, Карлруэ. Ответ на попытку соединения античности и христианства. Показаны в момент падения, но как идеальные фигуры (у Адама Бельведерский торс, а Ева по его схеме).

Адам и Ева, Прадо, 1507г. В гравюре он свободнее с натурой, по специфике дарования он больше график, чем живописец.

1505-1507г он снова едет в Венецию, уже не учиться, а работать как мастер. Его работами интересуется немецкая диаспора, купцы, император Максимилиан (но не венецианцы). Показательно, что раньше итальянцы были рады любым северянам, а сейчас уже нет. Это кульминация его классических черт.

Праздник четок (роз), 1506г, Прага. Самая классическая работа, но не закончена. Младенец коронует Максимилиана и святого (младенец левого, Мария правого), ангелы коронуют Марию. Идеальная композиция на фоне северного иконографического решения. Очень много портретов, донаторы (куча народа). Ангелы близки с римской школой (улавливают влияние Мелоццо де Фарли, который влиял на Рафаэля, возможно опосредованное влияние и на Дюрера). Общий формат почти квадратный, и реальное, и идеальное.

Другие вещи менее важны но показательны с точки зрения его передачи итальянской ситуации (Мадонна со щеглом, не закончена). В самой композиции аналогии с Рафаэлем, в фоне – Леонардо.

Портрет венецианки, 1506г. Реакция на Джорджоне. Жанр идеализированного женского портрета. Чувство цвета и формы не венецианское. Если говорить об итальянских параллелях Дюреру ближе флорентинцы. Он видит именно самое важное (что только изобретает Джорджоне). Единая тональная гамма.

Он не хочет возвращаться в Германию (в 1507), там он чувствует себя слугой, а в Италии человеком. Он возвращается на пике славы, его принимают в магистрат и тд. Но ему всего мало – в Германии художник все таки на низшей ступени, в Италии – статус художник-творец.

Алтарь Геллера, 1508-1511г, Франкфурт. Это период его еще высокого искусства. Для друга и корреспондента Геллера. Уничтожен иконоборцами, но в н17в сделали копию. Очень показательно, как в центре Дюрер комбинирует традиции юга и севера. У раннего Рафаэля есть близкие отдельные детали (ангелы), у Картона схема коронования Марии те же. После 1506г влияние Леонардо сменяется на влияние Рафаэля, отсюда споры, был ли он в Риме (в 1506г там был Максимилиан). Триптих, боковые чуть выше, делятся на 2ч, нижние меньше, там донаторы в интерьере; на верхних вроде тоже донаторы со святыми, но уже в пейзаже.

Алтарь Ландауэр, 1511г, Вена. Деревянная резная рама – вся по проекту Дюрера; фуст колонны покрыт растительностью – это античное, в 16в на севере очень популярно. Для него важно соотношение скульптуры и живописи. Сочетание верхней части (тимпана) и боковых частей показывает, что он не очень разбирается в классической архитектуре. Живопись – парафраз Рафаэля. Сам в тесном контакте с Маркантонио Раймонди. Отцы церкви собираются на облаках, вверху Троица, Богоматерь и ангелы; мученики и мучениц. Сакральное и реальное разделяется по другой схеме. Идея соединения нескольких миров в гармоничную классическую композицию. Конечно, не все так идеально, как у Рафаэля, но он заметил тенденцию и откликнулся на нее. Экспериментировал с техниками (новые составы масла) – многие работы плохо сохранились.

После возвращения из Италии – 1508-12 период публикации больших гравюрных циклах Апокалипсис до 1500г + отдельные гравюры в разных жанрах. После возвращения – циклы на темы жития (Марии, Христа, святых). Вообще для севера 16в это 1 из основных жанров. Они могут быть и орнаментальными ли архитектурными. От литературы берется временное развитие.

Большие страсти, 1497-1500г. Это ксилография (12 листов, первые 8 одновременны Апокалипсису), *Моление о чаше* и *Несение креста* еще до 1500г. Есть насыщенность композиции, очень активная диагональная тематика. По возвращение завершает цикл. *Вечеря*, *Сошествие*. Сюжеты все еще драматичны, но средства художественного решения иные. Не так важна динамика линий, жестов, движения, сколько проблема света. Он 1м почувствовал специфику гравюры (не обладает возможностью цвета, но есть возможность тонового решения). Сияние над головой Христа становится самой светлой частью, центром композиции. *Вечеря* явно повторяет миланской, но это готическнее (эмоциональнее). *Сошествие* – при помощи средств гравюры передает то, что присуще северным произведениям на эту тему – вспышки света (языки пламени, нимбы). Самые архаичные – фигуры дьяволов. Крест несут идеальные человеческие фигуры. Опять дуализм: идеальное борется с неправильным.

Жизнь Марии, 1500-1511г. Большой цикл (19 листов), ранние архаичнее, средние классицизированы, гармоничны, а последние по своему драматичны (связан с использованием новых средств – световой среды). Возможно, последние вещи говорят уже о зарождении маньеристической среды (очень под вопросом, настоящий маньеризм только через 10л, хотя уже у Леонардо были такие мотивы). В 10е у Дюрера появляется особый драматизм, также связан и с тем, что он стремится использовать то, что освоил раньше. Вообще характерно: вот он набрал средства и навыки, добивается идеала, потом начинает испытывать этот идеал на прочность; уже не удовлетворяет его. В большинстве листов повторяется тема арки (будь то свод или оформление).

Малые страсти, 1506-1512г. Это 36 гравюр в циклах по 12, очень большой цикл. Это гравюра на меди и ксилография. Работы не большие по размеру. Меньше фигур, но больше экспериментальных задач. Адам и Ева – движения больше, оно уже более манерное, раскованное (сначала она виснет у него на шее, едят плод; потом их выгоняют). *Моление о чаше* – ксилография (Англия), все довольно классично, сдержано, правильная композиция, справа на лево, Христос к нам спиной. А моление о чаше на меди (Нью Йорк)– сильно экспрессивно, но это уже протестантское видение, а не готическое. Очень необычен Христос, он явно старше 33 летнего возраста. Интересно, что он не молится, а протестует, борется, тоже слева на право, но он уже обращен на нас. Ксилография, *Пилат умывает руки*; а на меди на первом плане уже не Пилат, а слуга. У него гипертрофированное, искаженное лицо, вообще похож на демона. Христос вообще на заднем плане. То есть видны эксперименты. А экспериментирование – 1 из признаков маньеризма.

Именно в **1510е** Дюрер осваивает новые техники – офорт и сухую иглу. Офорт – самое близкое к рисунку, сухая игла – по сути сам рисунок. Все таки ксилография накладывает жесткие ограничения а офорт позволяет граверу самой выражаться как угодно. У него всего толи 7, толи 6 офортов (Се Человек – игла и Моление о чаше – офорт (слева на право, он впереди на возвышении, ученики сзади ниже)). То есть это действительно единичные случаи. Офорт не требует от резцовой гравюры высокого профессионализма – потому его очень любили. К тому же, появляются новые жанры, хотя строго говоря они не очень новые (еще у мастера домашней книги и у Шангауэра) были домашние циклы и аллегорические. У Дюрера интересен Крестьянский танец и Пейзаж с пушкой. Вот бытовой живописи как жанра еще пока нет (и там всегда будет оговорка, либо аллегорические, либо евангельские, либо политические мотивы), а в офорте есть чисто бытовой жанр.

Последние – размышления о жизненном пути (человеческом, ученого конкретно). Вообще, о возможности познания. Рыцарь, черт и смерть, 1513г, Карлсруэ – самая традиционная. Композиционный принцип гравюр до 1500г. Он почти не движется (глаз сопротивляется движению – справа налево), кажется, что есть препятствие. Сопровождает – смерть в виде демона, показывающего часы и демон (очень смешной). Под ногами собака – просто летит – динамическое противоречие. Наиболее близкая трактовка – человек движется по жизни с усилием, но что бы он ни делал, его ждет смерть – разочарование.

Святой Иероним, 1514г. Самая спокойная; мысль об отшельнике, тема познания. Светильник-груша – босховский пример (неживое превращается в живое) – отшельник все равно не может отъединиться, мир прорастает и уничтожает. В отношении света – это самая сложная гравюра, несколько уровней разного. Есть падающий, от нимба. В итоге, трепещущая световая среда. На 1п череп, а на полу лев и ягненок (тот спит, но сон-смерть).

Меланхолия, 1514г. Самая известная из трех. С одной стороны, вид человеческого темперамента; в алхимической точки зрения, это символ тщеты познания. Над ее головой его собственная алхимическая таблица, сфера и обломки угольника под ногами, а в руках циркуль. Вопрос о возможности познания и о его тщетности.

Триумфальная арка Максимилиана 1 Габсбурга, 1515-1519г. Это самая большая известная гравюра на меди в мире, составная (192ч). В основе идея прославления Габсбургов. Своего рода это пропагандистский проект. Множество аллегорий. С 1512г официально у Габсбурга на службе. Аллегорическое сопоставление Максимилиана, 9 доблестных

мужей (его прототипы), астрологические символы и египетские иероглифы. В центре генеалогическое древо. Большой текст внизу объясняет аллегорию.

Триумфальная процессия Максимилиана, 1518-1522г, около 50м. Имеется ввиду триумф императора вообще. Гравюра размещена на стенах ратуши в Нюрнберге. На основании гравюр живопись – те объект тиражирования.

Эта ремесленная работа надоедает Дюреру, плюс с 1517г примыкает к кругу Нюрнбергских реформаторов. Начинает колебаться, тем ли он занимался в свою предшествующую жизнь. В последние годы в основном портреты, появляется другой психологический типаж – не ренессансная гармония, все более агрессивны по внутреннему содержанию (портрет Якоба Фуггера, Иоханнеса Клебергера (реформатор)). Гармоничный мир, который создается по идеальным законам, где только 1 правильная точка зрения. Реформация – начало конца возрождения. Здесь не может быть свободы и широты мысли и взглядов.

Портреты, похожие по композиции – портрет неизвестного в берете и Бернгарда фон Рейзена, 1521г. Поехал в Голландию на свадьбу императора Карла 5. Его пригасили – для художника это высшее достижение. Здесь обратная тенденция, нет желания расширить пространство, он будто заново замечает Голландцев. Но это не возврат назад (хотя возврат к традиции Яна – рука на парапете), здесь совсем другой тип личности и внутренняя напряженность.

В последние годы у него много портретов деятелей реформации и гуманизм (Филипп Меланхтон – романтик реформации, правая рука Лютера, верил, что можно добиться всего без насилия). У Эразма сложное отношение – то принимал, то колебался, он был очень гибким приспособленцем (важно было не потерять своих заказчиков). Тонко отмечено состояние сомнений и колебаний, рисунки (гравюры?).

Поздний: начинает изображать картины на античные сюжеты появляется манерность, вытянутость (Лукреция, 1518г, Мюнхен, основана на Кранахе). Но он остается более пластичным, скульпурным, но выражение лица показательно. Есть что то напоминающее готический изгиб и пропорции не соответствуют нормам.

Четыре Апостола, 1526г, Мюнхен. Считается последним шедевром позднего Дюрера (на 2х створках). Христианские апостолы без символов, без характерных элементов. Некоторых даже сложно узнать (Петр с ключами, Иоанн Богослов с книгой, а с другими сложно). Одно лицо выступает из тени – повторяет античную маску Гераклида Смеющегося (этот персонаж будет привлекать всех в 17в из-за своей не идеальности). В пластике фигур есть и античность, и Рафаэль. Но где сакральность, она прячется. Это размышление о том, кто такие апостолы: люди/античные герои. Сомнения, порожденные реформацией. Это последнее произведение Дюрера.

В финале, он остался мастером высокого Возрождения. Отразил слияние севера и юга, он заимствует и интерпретирует. Более того, сам он развивается в русле итальянских тенденций. То есть и Германия, и Италия сближаются, общие задачи, разное решение. Есть проблемы соединения севера и юга (до конца никогда не забывает традиции и 15в). Есть не течение, а процесс внутреннего развития. Он экспериментирует в области гравюры, живописи. Он полноценно отразил развитие ренессанса.

**29. «Апокалипсис» Дюрера.**

Апокалипсис, 1497-1498г. В 1506 и 1511г было еще 2 издания (всего их 3). По сути, это итог всего раннего Дюрера (подводит черту) и всего 15в. Это значимое, итоговое, зрелое произведение. Он тесно связан с проблемой 1500г. Сам Дюрер был очень религиозным. Для него эта дата переломная. Всего 14 сюжетных листов и титульный, которые сопровождаются панелями с текстом на латыни и немецком. Своеобразная, экспрессивная трактовка (много связи с миниатюрами), буквальное следование тексту (возникают словесные образы). Открывается Апокалипсис *мученичеством Иоанна Евангелиста* (еще средневековая традиция). Он на переднем плане (свободнее), а вот задний забит. Рядом *император и императрица* (?), они в причудливых турецких одеждах. Задний слой наслаивается на передний – много готицизмов (резкое сокращение пространства, орнаментальный фон). *Видение семи светильников* – совершенно свободное решение пространства (Бог на радуге с мечом, светильник по центру, по 3 по сторонам, Иисус спиной к нам). Круговая композиция, вариант вполне ренессансный. Самая известная – 4 сцена – *4 Апокалиптических всадника*. Очень эмоционально обоснованно использует диагонали (это классический пример падающей диагонали), помимо натуры, он изучал и наше восприятие. С точки зрения экспрессии, эмоционального накала – это линия готическая (есть даже босховские детали). С другой стороны, фигуры в достаточной степени идеализированы (они не крайне натуралистичны). То есть равновесие реального и идеального при сильном эмоциональном накале. *Иоанн съедает книгу* – это реальная миниатюрная традиция (видели у раннего Босха, точная иллюстрация текста). *Жена, обличенная в солнца* – типичный образ апокалиптической Мадонны. *Вавилонская блудница* – сложный образ, много частей видения Иоанна Богослова, то есть читали тексты. *Битва Михаила с дьяволом*.

**30. Творчество Лукаса Кранаха Старшего**

**Лукас Кранах Старший**, 1472-1553г, из семьи художника. В Вене появляется в 1501г, как вполне сформировавшийся мастер (там университет, гуманисты), к тому же весьма новаторский. Не только потому что хорошо знает анатомию. По новому трактует пейзажный фон. Север начинает возрождение не с человека, а с пейзажа. Соотношение фигуры и человека решается более конкретно. Высокие ренессансные идеи снижены конкретно применимо к правилам живописи. Главная тема - человек в естественном пейзаже. Продолжателями в Вене и южной Германии выступят художники *Дунайской школы* (с него начинают). Гораздо экспрессивнее и драматичнее Дюрера. У Грюневальда большие форматы, а вот Кранах тяготеет к небольшим и к камерной трактовке.

Распятие, н1500х, Берлин. Традиции поздней нидерландской школы, но есть и новаторские черты. Композицию отдельных частей разрабатывает в натурных штудиях – здесь еще особо нового мало. Достаточно свободно владеет анатомией, пытается достигнуть нужного экспрессивного эффекта. Христос изможден, а вот два разбойника очень спокойные и толстые.

Распятие, 1503г, Мюнхен. Неожиданная композиция, кресты будто по кругу (из-за чего 1 в сильном ракурсе), Мария и Иоанн между ними, смотрят на Христа. Большая натуральность, динамизм и драматизм. Сильно влияли рисунки/гравюры Дюрера (есть прямые композиционные схемы). Со стороны Христа справа налево наползают тучи. Дунайские долины, пропорционирование фигур и фона (слияние человека и природы).

Видение Иеронима, 1502г. Владение механикой и динамикой человеческого тела свободнее, крест с Христом почти погружен в пейзаж.

Портрет: вместе с Гольбейном он создает новую портретную концепцию (ему интересен пейзаж). Заказчики не богатые, не аристократы, а прежде всего, интеллектуалы (портретирует гуманистов из венского университета). Парный портрет теперь не донаторский, он концентрируется на людях и на их взаимоотношениях. Куспиана с женой, 1502: у него в руках книга – подчеркнута профессиональная деятельность; природа довольна условна, идеализирована. Срез почти по колено; свободно размещены в пейзаже; фактуры различных предметов и тканей; настроение и эмоциональное состояние (он мечтатель, она сурова и сосредоточена). Юриста Иаханна Стефана Реусса с женой, 1503: та же тема (парный, разные доски, пейзаж, обращены друг к другу). Естественно соединяются с пейзажем. Свободная пластика, нет проблем в трактовке разворотов (школа рисунка рафаэлевского плана). Это не механическое построение пространства, использует и тень, свет, цвет.

Мученичество Екатерины, 1504г. В основе опять гравюры Дюрера, но учится и у Италии, поэтому он драматичнее и экспрессивнее Дюрера.

**1504г** – на службе у курфюрста саксонского Фридриха Максимилиана, с ним переезжает в Виттенберг; он успешный деятель рынка, активный и самостоятельный, в 1508 получает дворянство, потом и пост бургомистра (те успешен и как человек). В это время в основном авторские копии высокого уровня. Стремление к закреплению успешно найденных схем - проблема рынка. Вкусов заказчика/условий. Этот вопрос будет очень остро стоять в голландской живописи 17в. И положительные, и отрицательные моменты. В средние века совсем другие отношения.

Мученичество Екатерины, триптих, Дрезден, 1506г. К вопросу о тиражировании, по заказу Фридриха, избавляется от крайностей, все статичнее, менее драматично. Много портретов – конкретные люди включаются в сакральную композицию (не ново), те сакральное снижается до реального. \*Сложно назвать тиражом, тк вообще не похожа на предыдущую.

Святое семейство с историей Анны, 1509г. Видели у Тот Синт Янса, сакральное снижается до жанра.

Он выбирает сюжета, которые пользуются большим спросом, меняет только детали, иногда вставляет на фоне мотивы или отсылки на Рафаэля/Леонардо, но композиционные схемы одни, вариация лиц минимальна, хотя растет во времени. Осознает, что повторяется, но людям нравится, качество высокое. Мадонны с виноградными гроздьями, под яблоней, ГЭ; тип Иеронима/кающегося – возникает еще в венский период, но повторяется, тк популярна для домашних капелл.

Троица, 1515-1518г. Это фрагмент большого несохранившегося алтаря, ответ на алтарь Ландауэра Рафаэля (самое ренессансное произведение Кранаха). Гармоничное мироздание при помощи пейзажа; отец со сферой, на ней голубь; распятие с другой стороны в ракурсе; они в мандорле из ангелов. Это 1 из последних сакральных произведений Кранаха.

В Германии реформация. Фридрих поддерживает Лютера. Берет его идеи для своего утверждения. Благодаря его поддержке Лютера не казнили. При помощи Лютера выступает в качестве политической оппозиции императору. Под флагом реформации. Кранах друг Лютера. Принимает и выполняет его идеи, тк там запрет сакрального искусства, то 2 варианта: бежать или меняться – Кранах ищет новые жанры (по настоящему они складываются только к концу века).

Адам и Ева, 1508г. По гравюре Дюрера, более вытянутые (но широкие бедра), нет идеальных пропорций, обтекаемая миндалевидная фигура, но мужская ближе Дюреру. Есть S-образный изгиб – нравился двору, огромное количество интерпретаций с портретными лицами заказчика и фаворитки (жанр ню). Отсюда родились тициановские и джорджоновские портреты куртизанок.

Юдифь: еще 1 важна тема, историзированный портрет идеальной женской натуры.

Суд Париса: тут сразу 3 обнаженных красавицы, опора на рафаэлевский тип, усиливается орнаментальность (проступает маньеризм).

Венера (+амур), есть в ГЭ, на черном фоне, темном с проступающими стволами, в пейзаже. В ГЭ есть стремление следовать классической системе пропорций.

Лукреция: это исторический сюжет (от Тициана), она в разных вариантах, они разные, не похожи (в тч и по пропорциям), где то в рост, где то поколенная.

Библейские: Юдифь с головой Олоферна – Саломея с головой Крестителя – почти идентичны (вроде даже лицо одно), позволяет показать нарядно одетую женскую натуру; в качестве мужчины (головы) Фридрих.

Кардинал в образе Иеронима: поза одна, меняется только окружение и приближение (Альбрехт Бранденбургский).

Варианты: с 20х ищет новые пути. Появляется аллегорический портрет (выше); аллегорическая композиция (помогает развитие гравюры, популярна тема от Платона Неравный брак). Неравный брак – варианты Юноша со старухой и молодая женщина со стариком, но все счастливы.

Меланхолия, Кольмар. Тема Дюрера, но другие детали, насыщенно; висит напротив Изенгеймского алтаря. Амуры, символы земного наслаждения, 4 апокалиптических стражника, встраивается в тему Ванитос (сожаление об утраченных наслаждениях), а у Дюрера идея возвышена и глобальна.

Золотой век, 1530г. Традиция хортус конклюзус- идея райского сада (и сад Богоматери, и античная тема, и метаморфозы Овидия). Все пляшут голыми, но это шаг назад – пропорции не правильные, взгляд сильно сверху, земля закругляется.

Пейзаж: это 3й вариант, на самом деле как жанр его открывают последователи, в Италии чуть раньше появляется у Джорджоне (они развиваются независимо). Чистые пейзажи встречаются в 30е у Кранаха.

Охота в честь Карла 5 в замке торгау. Связь с Лимбургами, с поздней готикой, и не пахнет реалистичностью. Был цикл шпалер Охота Максимилиана (сцена на фоне замков) – долгоиграющая тема. Здесь и связь со шпалерами.

Фонтан вечной юности, 1546г. Идея гедонизма (но основан на ренессансных идеалах), наслаждение радостями живой жизни; все у всех хорошо. Старики – источник – молодые. Мысль о порочности наслаждений сильно отодвигается.

Портреты: он портретист от бога, чрезвычайно разнообразны, разные герои (дети, старики, близкие, чужие), для каждого своя тема и форма выражения. Человек – самодостаточная личность, не следует эталону. Принц и принцесса Саксонского дома, 1517г. Это маленькие взрослые, но мы понимаем, что все же дети (робость, наивность). Темный фон и теплые глубокие красные одежды. Принц Конрад и Екатерина Брауншвейгская – рисунки, почти наброски, но хорошо проработаны лица, остальное – пара штрихов. Он уверенный, а она худенькая, запуганная, несчастная женщина – личностная характеристика. Лютер: десятки портретов, по ним можно проследить его жизнь. В 1520 он молодой, наивный и добрый; а в 1525г уже лидер партии, жесткий. Портреты Катерины фон Бора – есть и отдельные, а ест составные (ее образ прослеживается во многих работах). Она жена Лютера, монашка, читала его книги, написала ему, решила уйти из монастыря, но тогда прямо на костер. Она подговорила 11подруг, Лютер организовал ей побег (сам рисковал), шлет селедок, все убежали, спрятались у Кранаха и там жили много лет. По очереди замуж; Катерина трижды отказала разным всяким, вышла за Лютера – 6 детей, она и его секретарь, а после его смерти – организационное звено реформации.

Гравюра: также занимался и ею, это более ремесленный уровень, но важное сюжетное и жанровое значение. Вырабатывает новые типажи и типы иллюстрирования, распространяет идеи реформации. Страсти Христовы, 1521г.

**Лукас Кранах Младший**. Мастерская вплоть до правнука, хороший портретист, развивает идеи отца – соединяет сакральную и реальную живопись. Середина века уже другой уровень техники. Сильное влияние Гольбейна - Есть портреты отца, Филиппа Меланктона (журналист реформации).

**31. Творчество Грюневальда.**

**Матиас Готхард Нитхард (Грюневальд)**, 1470-1528г. Его перепутали, поэтому в историю вошел как Грюневальд, это не псевдоним. Работал в основном на западе Рейна. Как итальянцы и Дюрер (хотя полная его противоположность), он отрабатывает натуру в рисунке (интересует не натура вообще, а человеческая фигура). Cтремится найти наиболее выраженные формулы для выражения эмоций - Контакты с Дюрером. Вместе с Дюрером работал над алтарем Геллера, есть аналогии с Босхом, но пластичность 16в. Сохранилось 35 карандашных рисунков и 10 работ (многостворчатые алтари, сохранившиеся фрагменты алтарных композиций и отдельные одночастные картины). При дворе майнцских архиепископов (1508-1525). Выразил трагический накал и возвышенный мистический спиритуализм эпохи; искусство пронизано глубочайшей человечностью, живым состраданием к мукам. Он видел большое количество страданий (на его глазах восстание «Башмака», Великая Крестьянская война, реформация +расправы). У него восприимчивая душа – вслед за Босхом поставил проблему подлинной трагедии жизни благородной и честной души человека, подвергаемого преследованиям и оскорблениям в жестоком, озверевшем мире. Очень тонкий колорист, использует светотеневые эффекты. Умирает, когда реформация уже в стадии религиозных войн, это кризис, разруха. Умер позже Дюрера, того можно сопоставить с Италией (ищет гармонию), он же взял главную линию от Босха – дисгармонию. Новатор, пользуется приемами ренессанса, но создает другую систему.

Поругание Христа,1503-1505г. Редкий сюжет, не понятно, часть алтаря или самостоятельная вещь. Здесь не как у Босха полулюди-полудемоны, здесь именно люди – идея, что зло заключено уже в самом человеке (гуманизм ренессанса), путь человека – его собственное решение. Нет масок, но люди отвратительны. Серое основание (даже не земля), черный фон, внимание на персонажах; нет перспективы, застылость.

Алтарь Геллера, 1508-1511г. Центр делал Дюрер (погибло в реформацию), боковые створки, гризайль – очевидна связь с гравюрой. Фигуры не статуи, а естественно живут и движутся, даже есть мотивы пейзажа. Реальный мир, но лишен цвета, динамизм и драматизм мышления; готицизм в складках (но там более условно). Лица похожи (даже мужчины и женщины), 1 типаж – округлые с пухлыми губами.

Распятие, н16в, рисунок. Его рисунки крайне выразительны, терновый венец – масса вьющихся линий. Хорошо знает анатомию и пластику. Тело Христа не условное, а мощная антикизированная форма (те прошел какую то классическую школу, может вторичная, но он мыслит форму на плоскости листа как трехмерную). Здесь предельная драматизация (судорожно скрещенные ноги), но прорабатывает все детали, не использует условность фона.

Цикл Распятие. Известно 4, может для домашних капелл; сразу понятно, что больше разницы, чем сходства с 15в. Все стоят на земле, темные фоны, ночь (подчеркиваются резкие цветовые контрасты), пейзаж глубокий, пространство есть. Христос изможденный, страдающий, вывернутые руки. Еще предельно резкие цветовые контрасты, любит насыщенный ярко алый (по сути, колорит Джорджоне); вводит рефлекс, предмет меняет цвет в зависимости от степени освещенности.

Изенгеймский алтарь, ок1515г. Самая известная работа, в деревне монастырь Антонитов, монахи лечили больных, лечение начиналось с молитвы перед алтарем (молитвенное предстояние перед ним часть исцеления). В период реформации перевезен в Кольмар, до сих пор там. Это подвижный, многослойный и многочастный полиптих: 2ч подвижных створок и скульптурная часть. В развернутом виде ок5м (почти как Суд у Рогира). В постные дни недели: закрытый вид – Антоний и Себастьян по сторонам от Распятия на боковых (может должны стоять наоборот). Сейчас движение фигур вовне, а если наоборот, то к Распятию. Но было подробное описание и нашли следы крепления (тч вроде все правильно). Но композиция пластически не логична, архитектурные элементы не обрамляют алтарь, а отделяют фигуры от Распятия. Центральное Распятие близко к рисунку (был), есть несколько подготовительных эскизов (особенно Марии), изначальный вариант отличался. Сначала она не падала в обморок, сейчас это тоже не очень заметно, только отклон, бледное лицо и закрытые глаза, а так, как доска. Колоссальна роль рук, есть эскизы (руки Марии), все жесты крайне выразительны (Магдалина будто чуть меньше остальных, на коленях в порыве; Креститель с книгой и пальцем указывает на распятие; еще внизу овечка с крестом). Внизу придела, очень узкая, странно построена (будто уходит вниз – Христос лежит, но рядом фигуры, по любому они даже не сидят, должны быть ниже его уровня). Тела Христа уже вроде даже начало разлагаться (есть какие то отметины, или это знаки мучений). Есть ощущение зажатости и неестественности. Она тоже делится на 2ч, левая – Магдалина (некрасива) и пейзаж, а права перегружена, там Мария, Богослов и лик Христа. Антоний и Себастьян стоят на основаниях колонн, сознательно сочетается северное и южное (тема ордера и колонны от Италии), все равно стоят атектонично. Себастьян еще на фоне колонны, поворачивает голову к центру, на фоне окна и пейзажа, а нгелы (которые толи расворяются, толи еще не вышли из небес, несут ему корону). За Антонием стекло (кругляшки) и демон, который его ломает – намек на искушение. Свободно рисует человеческую фигуру, свободно владеет пластикой и цветом, хорошая школа рисунка. Праздничные дни (2я развертка): Благовещение, Поклонение младенцу, Воскресение (внизу та же придела). Итальянские идеи перерабатываются в особую систему, иконографический источник – Видение Бригитты Шведской, Мадонна в пейзаже справа на центральной створке, а там же слева под архитектурным нечто музицирующие ангелы и темный фон, очень контрастные цвета. Бытовое и сакральное свободно пересекаются. Фигуры свободны, не сопоставимы ни с какой традицией. Благовещенье: одновременно и церковь и комната Богоматери, наверху - пророки. Из скульптуры превращаются в движущиеся видения/привидения. От Богоматери сохранился рисунок, опирается на Шонгауэра, но трактовка иная. Потрясающий ангел, зависает в воздухе, драпировки вьются, соткан из цвета и света. Непонятно где кончатся драпировки, а где его божественное сияние. Воскресение – странные стражники, поражены, не спят. Христос в сиянии как триумфатор, парит за счет складок; там почти вся тональная гамма. Лик Христа очень напоминают Леонардовскую Вечерю, отсюда вопрос, специально или сознательно. Эмоции другие – это радость (он освобожден), растворяется в сиянии, причем это человеческая радость освобождения от страданий. В праздничных створках много Италии. Третья, 1 день в году: тут скульптура в центре, а по бокам Антоний и Павел отшельник и искушение Антония (открывается в день Антония). Искушение не хуже, чем у Босха, великолепные демоны: животное, человеческое, неорганическое (рога – ветки), но это не главная цель. Важно ощущение темной дьявольской силы, которая кристаллизуется из пейзажа и всеми возможными средствами мучает Антония. Нет условности, все реально, это шаг вперед по сравнению с Босхом.

Штуппахский алтарь (Богоматери в снегах), 1517-1519г. Заказчик каноник местной церкви, съездил в Италию (был в Мария Маджоре, отсюда культ Мадонны в снегах). Папа. Эсквилин. Снег. 4 век (?) – те знаем заказчика и историю заказа. Глубокий пейзаж, вдали сан Джованни ин Латерано. С 1 стороны средневековое видение, многослойное временное прочтение, но глубокое пространство построенное по законам перспективы (старый фасад, а не Мадерна). Вопрос только ли заказчик был в Риме, может и художник. Справа сбоку фасад собора – это Страсбургский, конкретный (южный портал). Мадонна повторяет мотив правой части центральной створки изенгеймского алтаря (бог отец на небесах и низвергающийся поток ангелов). Окружена радужным нимбом-мерцанием света. Детали – кувшин и чаша (дань уважения северному началу). Все великолепно, но нет степени натурализации Яна и Гуса, так как крайний натурализм разрушает целое, в 16в отходят к стилизации.

Эразм и Маврики, 1517-1523г. Ок1516г на службе у архиепископа Майнца. Это дань уважения Леонардо (?), с другой стороны архаично – золотые нимбы. В образе Эразма в заказчик (известен по многочисленным портретам). Это Альбрехт Бранденбургский, который был в 1514 архиепископом Майнца и Магдебурга и епископом Хальберштадта, в 1518 стал кардиналом и позднее канцлером Священной Римской империи, фанатичный и могущественный противник Реформации.

Алтарь из Таубербишопсахайм, 1523-1525, Карлсруэ. Дошли Распятие и Несение креста (2 створки). Распятие – очень сокращается (похоже на позднего Рогира), но в духе всех его распятий (натуралистично, пластично, драматично). Фон условный, но глубокий. Несение – геометрическая схема, начиная от Мазаччо, заканчивая Вечерей. Композиционно все построено очень четко. Голова Христа на пересечении линий диагоналей. Крест, сбиваясь в сторону, диссонирует с построением. Использует законы композиции ренессанса, но по стремится к диссонансу.

**32. Мастера Дунайской школы.**

**Альберт Альтдорфер (1480-1538г)**. Испытал смешанное влияние и Дюрера, и Кранха (раннего). Характерно помещение фигуры в пейзажный фон (как и для Кранха), он идеализирован (условные горы, воды, растения, архитектурные руины). Природа живет своей жизнью. Стремление слияния человека с природой – характерная черта Дунайской школы. Он связан с имперским заказом, амбициями – соответственно, другое отношение к Италии (рассматривают как объект захвата). Ему и многим покровительствовал Максимилиан Габсбург (итальянцам не удалось, а вот он настоящий политик ренессанса).

Пейзаж с семейством сатиров. Можно сравнивать с Джорджоне (Гроза). У него не просто природа, но природа как сама отельная жизнь. У Альдорфера все проще, и в живописном, и в идейном. Для него важна античная тема (единение человека и природы на фоне античной мифологии). Природа живет своей жизнью, она одушевлена.

Святой Георгий и дракон, 1510г. Здесь природа – отражение опасных сил. Деревья ведут себя очень активно, трепещут, угрожают. И дракон то маленький, а вот природа – это сила. Причем каждое дерево – это дерево, а не масса.

Семейство дикарей, ок1510г. Это рисунок. Вообще у него много таких, которые посвящены жизни древних людей. В то время о древних людях знали только то, что написал Витрувий (а это очень мало). Здесь есть еще один момент – открытие Америки, это открытие нового мира. Открытие мало интересовало Европу в художественном плане до 18в. Но вообще то, это тоже удар по Ренессансу. Сам ренессанс базировался на триаде, где античность – мать всего человечества, а вот открыли новый мир, который вообще не знаком с античностью.

Битва рыцаря с ландскнехтом, 1512. Скорее всего, тоже влияние открытия Америки, тк странные растения (похожи на пальмы), люди не обычные (двое), один похож на дикаря, но у обоях на голове листья, как на деревьях.

Христос в Гефсиманском саду, Страсти Христовы, ок1518г. Алтарь церкви Флориана в Линце, вообще то он Пахера.

Альтдорфер что то переписывает, а что то дописывает (появляются новые створки). По своему он критически переосмысливает сюжеты античности. Есть и много деталей с Пьеро делла Франческо. Меньше сосредотачивается на эмоциональной стороне, классическое построение композиции (группируется вокруг центральной оси), явно умеет обращаться с перспективой, но везде она закрыта. Гефсиманский сад – интересная композиция, здесь не Христос является источником света; вообще это ночная сцена и как раз интересно освещение. Внешняя часть – мученичество Себастьяна и Флориана, 4 створки. Он более жанровый мастер, ему интересны бытовые подробности. Мученичество Себастьяна – он слева у колонны, справа в него стреляют стражники из лука; перспективу перекрывает мост, там зрители, сопереживает только природа. Вообще, много движений, складки, порывы, но это скорее символы, а не движения как таковые. Южная Германия остается католической. Там нет проблем противостояния реформации и традиционной церкви, они решаются теологическими диспутами в пользу традиционной веры. Поэтому мастера продолжают работать над алтарными работами.

Пейзаж с мостиком, ок1520г; Пейзаж с замком Верт, н1520х. Это уже собственно пейзаж. Вообще, для него и для Дунайской школы характерно обобщающее отношение к природе. Для них важен подход к природе в целом, частности не интересуют. Тема гармоничного пейзажа для позднего Альберта характерна.

Битва Александра Македонского при Иссе, 1529г, Мюнхен. Это просто тотальное событие, битва народов. Это не итальянское восприятие батального жанра. Очень высокая точка зрения, видно два берега (и Европа, и Азия), в глубине можно увидеть и Рим, и Иерусалим. Это взгляд вообще с точки зрения Бога. Если бы не подпись, то можно было бы принять за евангельскую сцены (например, Иисус Навин останавливает солнце), так как здесь и солнце, и луна. Под природу как минимум половина картины, в клубящихся небесах зависает рама с подписью (причем она дана в некотором развороте).

Отдых на пути в Египет, 1510г; Купание Сусанны, 1526г. Это черты, характерные для севера вообще. Это эскизы для шпалер. Здесь избыточная повествовательность, дробность, измельчание.

из работ Альтдорфера стоит отметить диптих Стигматизация Франциска и Кающийся Иероним, 1507 (можно сравнить с Иеронимом Кранаха). Ранняя работа, человек еще занимает достаточное место, но природа потихоньку отвоевывает свое. Рождество, 1510е (где основное место – это развалины и природа, в Иосиф почти скрыт за стеной) и Христос оставляет свою мать, 1520е (фигуры на первом месте, тоже знаки эмоций, зато природа отвечает происходящему событию, волнуется).

**Людвиг Рейфингер**. Подвиг Марка Курция, 1540г, Мюнхен. Принес себя в жертву ради города. Работа ближе к битве при Иссе. Очень интересный фон, множество зданий, соответственно, множество цитат. Ренессанс начинает тиражироваться, через гравюры становится расхожим материалом.

**Вольф Хубер**. Это тоже традиции ренессансные, смешанные с традициями маньеризма. Есть простонародные типажи – немецкий натурализм. Много гравюр пейзажных, совершенно великолепный рисунок. Он вместе с Альтдорфером развивает техники гравюры – вводит офорт.

**33. Творчество Г. Гольбейна.**

**Ганс Гольбейн Старший**, Аусбург (1460/1465-1526г). В к15в типичный представитель поздней нидерландской школы, Успение Богородицы а ля Гуго ван дер Гус (по схеме, а по эмоциям, ее будто просто укладывают спать). То есть это очень архаичный вариант искусства. Потом он постепенно совершенствуется, по объемам и пространством становится лучше.

Алтарь Кайсхайм, 1502г. Достаточно типичная работа своего времени, вроде есть что то ренессансное, но больше готики. Он достаточно хорош в портретах, но (портрет супругов) мужчина выполнен как голландский портрет, а женщина – как итальянский.

**Ганс Гольбейн Младший** (1497-1543г). Вместе с братом учился у отца, потом они поехали в Базель, это что то вроде заальпийской Флоренции. В Базеле он не очень процветает. Помимо 2х поездок в Англию еще ездил во Францию (хотел подкатить к Франциску с портретом Эразма, зная, что тот очень хотел его у себя видеть, но время неудачное, франциск думает только о Ломбардском походе). Зато напитался духовно, видел работы Леонардо, оттуда мог позаимствовать местную пастельную технику 3х карандашей.

Маргинальные иллюстрации «Похвалы Глупости» Эразма Роттердамского. То есть он учится и новым духовным идеям, близок к гуманистам. Они похожи на эскизы, но очень живые.

Вывеска школьного учителя, 1516г, Базель. В верху большая надпись, внизу три человека. Прекрасно освоенное пространство, фигуры вписываются в круг – то есть он рано осваивает ренессансные уроки. Фигуры в комнате, тут немного странное соотношение их с пространством (дверь и окно очень большие).

Мадонна семейства Мейер (или Дармштадская), 1515г. Здесь Гольбейн еще компромиссный мастер, сильно уплотняет пространство фигур, члены семьи не соразмерны по своим пропорциям, странно соотносятся с Мадонной. С другой стороны, много черт из Италии – консоли, фигура вообще, как у Пьеро делла Франческо. Это цельная вещь, но просматривается идея триптиха, хотя донаторы уменьшаются к низу, образуется своеобразный треугольник (вершина вниз), который выделяет Мадонну.

Парный портрет семейства Мейер. У портрета же уже новый тип – трех четвертные фигуры, пластические повороты. Портретные черты (не льстит, но и не увеличивает). Мужская фигура более активная, женская спокойнее. Муж уже снял перчатку, тянется к следующей, привлекает внимание красный берет. Обе фигуры на одном архитектурном фоне, причем он перспективно развивается и выходит в нейтральный синий фон.

Мертвый Христос, 1521г. Уходит очень важная черта, которая была у Грюневальда – сопереживание. Христос больше похож на натурный эскиз мертвого тела. В реформацию идет десакрализация изображений. Очень длинное узкое изображение, будто разрез гроба, Христос худой, измученный.

Солотурнская Мадонна, 1522г. Это один из лучших примеров ренессансных черт. По композиции и типажу очень близко Рафаэлю. Благодаря полукруглому завершению над Мадонной вся композиция вписывается в круг (донаторы: священник и кто то в рыцарских латах).

Алтарь Оберрид, 1521-1522г, Фрейбург. Маньеризм сразу узнается – перспектива разворачивается под углом, для маньеристов важна диспропорция; к тому же, Рождество в античных руинах (тоже характерно для маньеризма). Внизу донаторские изображения, они в другом измерении. Словно под картиной, они расходятся и уменьшаются от центра.

Портреты: Бенедикта Хертенштейна; Бонифация Амербаха. Бенедикт на фоне низкого рельефа. Это северный типаж, который прошел обкатку в Италии и вернулся на север. Амербах – есть северные традиции (3/4), но ближе к Италии (почти профиль, неясная природа).

Эразм Роттердамский, 1523. Делал несколько портретов, они заказывались европейскими меценатами и рассылались по Европе. Рисовал Гольбейн по одному рисунку, поза не меняется; здесь соединяются несколько портретных концепций (итальянский – профильный; северный – парапет и руки; ренессансный – это портрет гуманиста за работой). Он и дальше разрабатывает тему «специализация портрета по профессии». Это тоже маньеристическая тенденция (маньеризм любит специализацию; человек становится не личностью вообще, а конкретным человеком). Он ограничивался самым важным и характерным, а остальное писали ученики (одежду).

Женщины: часто писал куртизанок в роли античных женщин. Венера и амур, 1524-1525г; Лаис Коринфская и тд. Прекрасные девушки, полуулыбки, античные драпировки (но Венера и Лаис – 1 модель, даже платье то же).

В 1526г он в первый раз уезжает в Англию, на 2г, уехал с письмом Эразма к Томасу Мору. Портрет Мери и Томаса Гильфорд. Для Мери сохранился рисунок – очень живой, натурный, есть детали (четки – благочестие; образованность – книга; интерес к культуре – за ней колонна; продолжательница рода – за ней росток), но она придворная женщина. Это портрет социальной маски, говорит она языком атрибутов (уже не средневековых). Масло суше, как рисовальщик он лучше (большая проработка, больше деталей, больше внутреннего мира). Томас вроде на фоне окна (есть шторы), но там просто синева и пара веток – абстрактность. У Мери тоже самое, только добавляются колонны.

Томас Мор, 1527г. Тоже есть рисунок подготовительный. Есть и возрастные черты, и характерные. Где то статус придворного заслоняет перед собой личность. Он показывает его в роди лорда-канцлера, а не гуманиста.

Семейство художника, 1528г. В этом году он возвращается в Базель. Это камерный домашний потрет, жена в обычной одежде в общении с детьми. Черты не идеализируются. Это новые, очень личные черты. Темный фон, все внимание на семью.

Портрет Георга Гизла, 1532г. В Женеве сторонники Кальвина захватывают власть, устраивают маленький переворот. Кальвинисты не признавали искусство вообще, в отличие от лютеран. Искусство – это порок и соблазн. Они признают только черный цвет, не признают драгоценностей. Гольбейн возвращается в Англию. Гизл – представитель немецких купцов в Лондоне. Гольбейн совершенствуется как портретист. Это прекрасная техника рисунка, но есть и наследие севера – умение показать все детали (ваза с цветами, вода уже помутнела). Все очень фактурно, осязаемо и материально. Все равно человек остается в центре. Поздний Гольбейн – совершенство портретного мастерства.

Портрет Шарля Солье. Это портрет придворного. Сдержанная цветовая гамма, фигура увеличивается, строго фронтальна. Гольбейн вообще увеличивает фигуру и уменьшает срез (появляется даже фигура в полный рост). Много черного, но на самом деле это масса цветов.

Портрет послов Жана де Дентвилля и Жоржа де Сельва, 1533г. Парный портрет, они противопоставляются – активный дворянин и спокойный философ. Множество атрибутов, самые разные человеческие занятия. Это портрет и деятельный, и интеллектуальный. Они послы. Еще посередине между ними как будто сплющенный череп (может обращение к Рогировскому варианту, где у того череп смотрел на Христа, тогда где распятие – оно еле проглядывается за занавесом в левом верхнем углу).

Портрет Генриха 8, 1536г, Мадрид. Портрет Джейн Сеймур, 1536г, Вена. Он очень много чего делал при Генрихе, был главой всей художественной мастерской (и мебель, и ювелир, и организация торжественных въездов). Личность здесь видна, и в том, и в другом портретах. Но эта личность – часть официальной маски.

Портреты Генриха из Ливерпуля и из Рима. Есть и портреты принца Эдуарда, они миниатюрные. Он ребенок, но и принц. Это детство принца.

Портрет Анны Клевской, 1539г. Она не захотела позировать, вместо принцессы ему дали портрет принцессы, который написал другой художник (портрет сильно ей льстил).

Портрет Кристины Датской, герцогини Миланской, 1538г. Она сама решила увильнуть от брака с Генрихом. Это полный парадный облик, портрет в рост.

Портрет сэра Томаса Элиотта и леди Элиотт, 1532-33. Потрясающие эскизы, карандаш, причем цветной (или не карандаш). Прорабатывается лицо, все остальное не важно, через него просматривается и личность.

Есть и эскизы ювелирных изделий.

**34. Творчество Х. Бальдунга Грина.**

**Ганс Бальдунг Грин** (1485-1545г), чуть младше Дюрера, то есть не целое поколение разницы. Срок работы его и других не долгий, уже в 1530е климат для изобразительного искусства не приятен – Реформация. Грин и сам был сторонником реформации, работал в основном в Эльзасе и Страсбурге. Успел поучиться у Дюрера. Ефимова: Грин самый немецкий из всех мастеров. В нем соединились разные тенденции: с одной стороны, крайний натурализм; с другой – определенная доля сентиментальности (то, что было у Мемлинга и Лохнера).

Алтарь волхвов, 1507г, Берлин. Боковые – портретные черты заказчика (причем они рыцари с латах и с геральдическими знаками), даже у мавра есть черты заказчика. По художественному языку на ступень пониже Дюрера, он более архаичен (много 15в). Хуже владеет пространством и перспективой, фигуры более вытянутые, готические (то есть объемно-пространственные решения тоже похуже Дюрера). Хотя центральная группа очень по ренессансному: все вписывается в круг, есть основная линия, спокойствия и устойчивость. Все фигуры вынесены вперед, пейзаж вроде есть, но он как будто развивается вверх, перспектива странная.

Коронование Богоматери, центральная часть. Явная цитата из Дюрера, есть стремление к классицизации, но его разбивают ангелы (они валяются, кувыркаются, ведут себя очень непосредственно, их множество). Образ Мадонны умилительно-сентиментальный. Вообще, у Грина особый тип Мадонн, напоминает готические поздние немецкие скульптуры (луноликие, маленькие глаза).

Отдых на пути в Египет, 1512г, Вена. Опять же типичная Мадонна Грина. А сзади пейзаж, вроде бы он классический северный, но вот там, где гора и тропинка, он идет вверх, а не вглубь.

Рождество, 1520г, Мюнхен. Наверное, это максимальное достижение с точки зрения алтарной живописи. Это ночная сцена. И свет, и гармония. Свет от луны не освещает, но есть божественный: от младенца и в проеме свет от ангела, который будит пастуха. Натурализм в передаче реальных вещей: разрушенная церковь, смытые потоки штукатурки, ржавчина.

Когда пропадает религиозный жанр, он пытается искать другие (исторический, портрет, аллегорический).

Рыцарь, девушка и смерть, 1505г, Лувр. Это ранняя работа, еще когда он учился у Дюрера. Благо жизни все несется, любовь, но за всем стоит смерть. Это цитата Дюрера и здесь скорее больше готических влияний (лошадь не несется, например, это только знак).

Адам и Ева, Будапешт, 1524г; Мадрид, 1531г. В отличие от Кранха, Грин более классичен. Фигура у него достаточно устойчива, по своему классицизирована, но есть и момент сентиментальность, чувственности. Те, что в Будапешпе – раздельные и более реальные, причем змей изображается на одной створке с Адамом.

Девушка и смерть, Базель, 1518-1520г; Три возраста и три грации, 1539, Прадо. Все это сопоставляется с темой бренности жизни, обо всем напоминает смерть. Вообще, любил морализаторскую тему. Тщета земного существования – это тоже от протестантов. Девушка и смерть – фигура молодая, но вот лицо ужасное, уже более старое, изуродованное ужасом. Три Грации – другая интерпретация, все на зрителя, перекрывают друг друга, все прекрасны, много ангелочков. А вот Три возраста очень интересно, там еще лежит на земле младенец (те фигур 4), они возвышаются на пригорке, но у самого его края, под ними простор – вселенский охват, но охристые тона.

Шабаш ведьм 1510г; Две ведьмы, 1523г. Сравнение мира реального и осязаемого и мистического – это тоже ренессансное (вообще, ренессанс не отрицает мистическое, а пытается постичь и его). Шабаш – гравюра.

Еще он и хороший портретист, у него своеобразная тематика – его интересую старческие модели, модели не красивые.

Портрет графа Кристофа 1 Баденского, 1515г. Один из самых интересных. Вообще, он был болен шизофренией. С одной стороны, это старая черта севера, с другой – это предвестие маньеризма. Граф Левенштайн, 1513. Оба на нейтральных фонах, взгляд вбок и вдаль, внимание к деталям, но костюм уже почти не отвечает телу.

Приам и Фисба, ок1530г, Берлин. Это антично-жанровый сюжет. Юные влюбленные, которые решили сбежать и пожениться (описано в Метамарфозах). Она пришла пораньше, на нее напала львица, она убежала, оставив свою шаль. Пришел юноша, увидел окровавленную шаль, подумал, что она умерла, покончил с собой. Она тоже потом. Резкие ракурсы, контрастные цветовые фоны, все это очень типично для маньеризма.

Муций Сцевола перед Порсенной, 1531г, Дрезден. В доказательство Муций сжигает свою руку. Это все не по античному, сюжет абсолютно в духе 16в. Этот анти классицизм – тоже черта маньеризма.

**36. Возрождение в Нидерландах. Общая характеристика.**

В сер16в в Нидерландах вспыхивает восстание, оно перерастает в революцию. Сначала, это борьба за веру, в итоге, это Нидерландская революция, в результате которой часть Нидерландов отстояла свою независимость – государственную и религиозную. Но южная часть (сердце Бургундских Нидерландов) остается под испанцами. То есть 16в – много проблем, совсем не до искусства. В 1/3 16в несколько течений: часть более консервативна, часть – радикально новаторская, связана с Италией (фламандский ренессанс развивается не во Фландрии, а в Риме). В к16в возникает романизм как художественная организация (братство романистов в Антверпене), то есть формально.

**Квентин Массейс** (1465-1530), из семьи кузнеца, почти ровесник Герара Давида, художники очень похожи (Распятия почти не отличить): стиль, пропорции. Старое восходит к Рогиру, к готизированному варианту Арс нова. Но пейзаж гармоничный, перспектива построена правильно, правильные пропорции. Дюрер сильно влияет на художников этого поколения, но высокое возрождение не итальянское, а северное. Но Массейс еще и живо откликается на самые новые итальянские течения – он один из ярких Леонардесков. Дюрер заимствует принципы, а Массейс – форму, иконографию, отдельные композиционные решения (Мадонна с младенцем соответствует *Мадонне со святой Анны Леонардо*). Но в отличие от Дюрера он более сентиментальный, более готический. Если говорить о жанрах, то у Массейса они достаточно традиционные (Портрет менялы с женой – зарождение бытового, но еще не выбивается (очень много скрытых символов), похож на *Элигия Кристуса*).

В его портретах тоже можно заметить и старые, и новые тенденции. Портрет каноника, 1510е, Вена: балюстрада, пейзаж, но не совсем традиционное композиционное построение: фигура почти в фас (плечи), появляется тема треугольника.

Портретный диптих Эразма и Пьера Жиля, 1517г, Рим. Новаторская тема – парный портрет ученых мужей, не знаем, кто бы заказчиком. Скорее всего, предназначался портрет для кабинета (студиолы).

Наиболее известны его гротескные портреты: портрет старухи (старая герцогиня, Лондон; портрет старика, Частная коллекция). С одной стороны, изображение уродов восходит к готике, но параллельно, это и интересы возрождения. Леонардо много изучал не идеальную натуру (много зарисовок в Уффицы).

Триптих святой Анны, 1507-1509г. По заказу Лувенскогго братства Анны. 3ч завершение – обыгрывает как 3х пролетную арку, а центр – рисует купол (ренессансные идеи). Центр – святая родня (сюжет был запрещен в 1563г Тридентским собором). Головы взрослых в шахматном порядке, играются дети. Слева: благовестие Иоакиму, справа: смерть Анны.

Алтарь святого Иоанна, 1507-1507г. Еще Оплакивание (по центру), заказ цеха столяров. Торжественная скорбь, преобладают холодные тона. Христос – как игрушка, весь изломан. Здесь печаль, но нет горя. Слева Пир Ирода (на боковых створках фигуры меньше). Справа мученичество Иоанна Богослова, причем есть цитаты из Дюрера (Иоанн из Апокалипсиса и рисунок Пригвождение к кресту).

**Иоахим Патинер**, он из Бельгии, тоже работал в Антверпене. У него действительно узкая художественная специализация. Для всех его работ характерна завышенная точка зрения.

Искушение Антония, Патинир и Массейс, 1515г, Прадо. Высокая точка зрения, несколько групп, но основное место у пейзажа. Искушение – современная сцена, его искушают 3 прекрасных дамы, но подходит к нем еще одна, очень похожа на старую герцогиню Массейса.

Патинер и Массейс, святой Христофор. Говорят, что Массейс написал фигуры, а Патинер – пейзаж. Его одного из немногих можно назвать продолжателем босховской линии в сфере развития пейзажа (в узкой сфере). В его произведениях пейзаж отделяется и начинает жить самостоятельной жизнью. Любит сюжеты, которые традиционно изображаются в пейзаже. Святой Иероним (он маленькая ничтожная фигурка в сравнении с миром) и Отдых на пути в Египет (людей много, но они уже не просматриваются, важен пейзаж), есть еще Отдых на пути в Египет (там прекрасный пейзаж, выделяется единственная фигура Марии. Постепенно, фигуры начинают играть все меньшую роль. Таким образом, Патинера считают один из основателей пейзажа как жанра.

Харон, пересекающий реку Стикс, 1515-1524г, Прадо. Река – центр произведение, фигура Харона явно превышена (на одном берегу есть малюсенькие фигурки ангелов). Река спокойна, но у Харона будто титанические усилия. Интересно, как идеалистический пейзаж переходит в адский. Смешение античных и христианских представлений.

**37. Нидерландский романизм.**

Романизм – это эклектическое течение в Нидерландах в 16в, появилось благодаря расширению культурных связей с Италией. Романизм стремился соединить нидерландские традиции с итальянскими (особенно римскими), сначала с ренессансом, а потом и с маньеризмом. Романизм оказал влияние на Массейса и Луку Лейденского, но первым наиболее характерным выразителем этого течения стал Ян Госсарт. Возможно, романизм возник еще и из-за того, что была опасность того, что итальянцы отнимут все доходные места. Надо было выучить правильные пространства и тела (для этого надо усовершенствовать рисунок, изучить перспективу, пропорции и движения). Также надо было освоить итальянские композиционные приемы (уделять внимание линиям). Еще хотели научиться создавать образы сверхчеловеческой мощи и размаха (которыми восхищался Микеланджело).

**Ян Госсарт** (1480-1535г). Родился в Мабюзе фо Франции, ученик Герарда Давида, считается основателем романизма. В 1499г поехал в Англию писать портреты, с 1502г в Антверпене в гильдии Луки, с 1507г на службе у Филиппа Бургундского (внебрачный сын Филиппа Доброго). 1508-1509г вместе с ним был в Италии. Однако он не сразу стал романистом, в первые годы были реминисценции готики: например, Триптих Мальвания. Есть много итальянских зарисовок, как античных, так и более современных (новейшие археологические находки), так же есть и просто детали с колонны Траяна.

Триптих Мальванья, 1503-1505г. Считается, что ее он выполнял вместе с Герардом Давидом, очень много всего готизирующего, хотя сзади проглядывает прекрасный пейзаж. Работал для разных представителей Бургундской династии. Алтарь прямоугольный, но резьбой создается 3х лопастное завершение (створки соответствуют), а внутри на каждой створке сложные готические навершия.

Святой Лука, рисующий Мадонну, ок1515г. Они в палаццо, безукоризненные правила перспективы и светотени, но колонны напоминают Кносс. Все по итальянским принципам, но есть и чисто нидерландское подчеркивание мелочей.

Лука, рисующий Мадонну, 1520-1522г, Вена. Это уже смесь готики и маньеризма, прошлая работа – как реальная сцена, а эта как видение. Затемненный фон, Мадонна в облаке, Лука словно в забвении ее рисует (ангел водит его рукой). На фоне прекрасной классической архитектуры.

Нептун и Амфитрита, 1516г. Это скорее всего работа для Филиппа Бургундского для его замка под Мидделбургом. Он хотел украсить его серией картин на мифологические темы, считал Нептуна свои покровителем. Еще у Госсарта есть работа Адам и Ева, она очень похожа на указанную. Адам с Евой на природе, а вот Нептун с Амфитритой в помещении, причем античном, опять же перспектива. Обнаженные тела, они не худосочные, а наоборот, все на месте.

Святое семейство, ок1510г. Сзади какие то классические кулисы (архитектура), но скорее это из гравюр. Ефимова: романист он только в том, что съездил в Рим, так он ближе к традиционной школе (Патинеру). Классические детали и фоны иногда парадоксальным и противоречивым образом сочетаются с другими деталями (Лука, рисующий Мадонну – зависающие складки, как у Рогира или даже у Мадонны канцлера Ролена).

Даная, 1527г. Как будто в открытой ренессансной экседре-лоджии, но сзади нее готическая архитектура. Довольно эротичная вещь. Она полураздета, в синем, не нее сходит золотой дождь.

**Ян ван Скорель** (1495-1562г). Он ученик предыдущего, безусловный романист. Из семьи священника, хорошее гуманистическое образование, учился и у Дюрера, ездил в Палестину. Был папа Адриан из Германии, взял Скореля как главного хранителя папского собрания. Он учитель Антониса Мора (Испания) и ван Хемскерка.

Смерть Клеопатры, 1523г. Это период Римской поездки (в Рим попадает из Венеции, а туда из Иерусалима). Просто копия Джорджоне, а еще есть Спящая Адриана (или Клеопатра – античная статуя). Лицо у него северное, все остальное – типичное классическое, лицо несколько манерное.

Сретение, 1524-1525г. Это трактовка Афинской школы Рафаэля, но перспективу центральную он смещает на косоугольную. Выдает этим свое знакомство с маньеристами.

Вход в Иерусалим, часть триптиха Лохорста, 1526-1527г. Он использует свой реальный опыт. Диагональ налево, люди взбираются на пригород, а внизу Иерусалим (очевидно реальный опыт, но уж очень правильный город, хотя Андруэ Дюсерсо его также изображает).

Портреты: есть отдельные (венецианца, ученика), они на нейтральном фоне, показывается личность человека. Но также он известен как один из основоположников группового портрета (новый жанр) – Братство Иерусалимских паломников. Они пока очень примитивны – это совмещение отдельно написанных традиционных портретов.

**Мартин ван Хемскерк** (1498-1574г). Это завершение разговора о романизме (Госсерт и Скорель). И по характеру, и по художественным взглядом они романисты, но своеобразные. Римские реалии оказывают малое влияние на Госсерта. Со Скорелем уже другая ситуация, в своих художественных вкусах уже не просто увидел Италию, а пытается ей подражать – уже более последовательный романизм. Но еще более последовательные романисты – ученики Скорекля (Хемскерк и Мор), у него в Утрехте была большая мастерская. Мор, живописец и портретист, интернационального характера. Мартин не из художественной среды, сын крестьянина, в 1532г поехал в Рим, там до 1536г (Карл 5 совершил триумфальный въезд в Рим, город украшается, проводятся большие археологические раскопки; то есть Карл совершает в Риме триумф как римский император). Один из участников подготовки к триумфу – Мартин, причем не на правах ученика, а уже на равных правах участника подготовки (вместе с Антонио де Сангало создали триумфальную арку). 1527г – дата объединения севера и юга; это Сакко ди Рома (захват Рима войсками Карла 5). После готтов Алариха это было второе крупнейшее разрушение Рима, пол года они просто уничтожали Рим (это были наемники, которые посчитали, что папа им не доплатил, поэтому они повернулись на Рим). С одной стороны, это плохо; но с другой, это время завоевания Римом Европы (Рим стал центром уже всей Европы). В Риме в это время радикально меняется пропорция между итальянским и не итальянским (так как в Рим приезжают люди со всей Европы).

Портрет семьи Питера Фоппеса, 1532г, Кассель. Считает, что эта работа была выполнена еще до отъезда в Рим. Здесь традиции фламандской предметности, он хороший портретист. В деталях натюрморта можно увидеть черты античности (ребенок-путти).

Святой Лука, пишущий Мадонну, 1532г, Харлем. Здесь уже прокламация Италии. Мадонна маньеристическая, а Лука – классическая античность (сидит на троне, пюпитр – тоже часть какой то сполии).

Альбом А и альбом Б, Берлин. Он прославился ими, это не только изучение античности, он не только их видит, но и штудирует – разворачивает в ракурсах, чтобы потом применить на практике. В самой Италии античные памятники изображались как отдельные объекты, как факт, а фламандцы стали их изображать вместе с окружением (к тому же, есть части Пантеона, например, достроенные). По сути, его произведения можно отнести к жанру «ведутты», так как он видит город таким, какой он есть. Он много рисует руин, по которым Кох мастер делает гравюры (к тому же, в это время создаются большие каталоги коллекций, по сути, это новый жанр). Он опирается и на традиции Джулио Романо. Из Италии рисунки стекаются в Брюссель (там центр шпалерного производства), туда стекаются все картоны.

Триумф Вакха, Вена. Это уже великолепное искусство «а л’антик». Итальянские пейзажи, пропорции, действующие люди, сюжет.

Похищение Елены. В 1536г он возвращается в Утрехт и больше не выезжает оттуда, однако его работы это уже чистый романизм. Сюжет античный, мифологический, фон наполнен антикизированными мотивами не только теми, которые он увидел в Италии, но и фантастичными. Вид сильно сверху, вселенский охват.

Семь чудес света, это пример работы с гуманистами из Утрехта.

**Антонис Мор** (1516/19 – 1576/79). Фигура более узкая по направленности, он придворный, поэтому хотя и был в Италии и Англии, но все равно это не то. От Фландрии – владение природой вещей, все нюансы материалов. От него идет целая линия развития испанского портрета. Здесь не только классическое искусство, но и маньеризм, а она из его черт – обострение индивидуализма. В середине века ситуация меняется – действительно появляется психологизм, личность глубокая, противоречивая. Это уже не гармоничный человек Леонардо (портрет Марии Тюдор и Филиппа Красивого).

Маньеризм распространяется в ширь, захватывает мастерские, школы. **Мастерская Флорис**, они все были в Италии, использовали традиции и античности, и маньеризма. Ратуша в Антверпене, Корнелис Флорис (1514-1575г), он был и архитектором, это редкий пример архитектуры не в Италии. По внешнему виду много чего от ренессансного палаццо. Готическое – соотношение стены и проема (архитектура легкая, не материальная, прозрачная); два яруса, кровлю переделали, а шпиль явно был готическим. Франц Флорис , Пир богов, ок1550. Заполненное фигурами пространство, но это опять же антикизированное искусство. Франс и Корнелис Флорис работали и как граверы. Комбинируется античность и не античность, это маньеризм – тяготение к вычурному, не натуралистическому (гротески, маскароны).

**Питер Кук ван Эльст** (1502-1550г). Гуманист, филолог, переводчик, издатель, попутно писал и картины – Тайная вечеря. За окном вполне нидерландский пейзаж, схема от Леонардо, и есть от современного маньеризма – то есть компромисс. Активные позы, жесты и движения.

**Мартен де Вос** (1532-1603г) он с братьями в 1572г основал в Антверпене гильдию романистов. Учился у Тинторетто, Аллегория 7 свободных искусств. Гильдия была скорее политическим образованием, это период нидерландской революции (Нидерланды отпадают от Испании, а по факту, от Рима). Это католическая организация, контр реформаторская, обязательным условием было посещение Рима. Характерен типаж лица, вытянутые пропорции – это скорее от интернационального маньеризма.

**38. Творчество Л. Лейденского.**

На фоне художников-консерваторов выдвигается **Лукас ван Лейден** (Лукас Хюйгенс), 1494-1533г. Но рано начал работать, уже в 12л он известен прежде всего, как гравер, а позже как живописец. Родился ч Лейдене, учился у отца живописи, а у кого учился гравюре неизвестно. Уже в 14л он вступает в гильдию и работает как художник. Известно всего 17 подтвержденных работ, но много гравюр. В 1521г он встречался с Дюрером, есть мужской портрет Лукаса и портрет Лейдена Дюрера (что не подтверждено), так же он копировал Дюрера и Маркантонио Раймонди. Уже в 16в он начинает работать как революционный мастер, прежде всего в жанре. Он выполняет работы уже в чистом жанре. В конце жизни испытал влияние романизма.

Партия в шахматы, ок1508г, Берлин. Игра в шахматы в то время подразумевалась как любовная битва, игра, поэтому некоторые говорят, что это не жанр в чистом виде, тк есть аллегорический, морализирующий подтекст (но такое же есть и в 17в, поэтому он открывает длинную линию, которая шла еще с 15в – линия скрытого символизма). С формальной точки зрения, это строго жанровый сюжет. Лица еще плотно сливаются в пространстве.

Гадалка, Лувр. Это тоже сюжетная, жанровая сцена. Сзади набор разнообразных и характерных типажей, спереди Гадалка гадает молодому человеку. Гадалка – аллегории человеческих пороков и заблуждений. Вообще все его полотна заполнены персонажами.

Игра в карты, 1508-1510г, Вашингтон. Это тоже тема заблуждений, любви и флирта (так как там и мужчины, и женщины) и тема блудного сына (его обыграли, он вернулся).

Игра в карты, Солсбери, ок1515г. Он уже в полном смысле может ассоциироваться с блудным сыном.

Игра в карты, ок1525г, Мадрид. Это точно аллегория, это даже политическая карикатура. Персонажи имеют портретные лица: справа кардинал Уолси (английский посланник в Риме), Маргарита Австрийская и Карл 5 (в красном берете). Это характерно для 16в.

Как гравер становится известен гораздо раньше, не понятно, у кого он учился. Во Фландрии вообще не было сильной школы, сначала немцы, потом итальянцы, потом все остальные. Уже в 1508г он выступает как гравер, пророк Мухаммед и монах Сергий, считается, что это одна из наиболее ранних работ. Это средневековая легенда о том, почему мусульмане отказались от алкоголя: Мухаммед встретил отшельника-Сергия, они встретились, напились, уснули, пришли разбойники, убили Сергия, а меч вложили Мухаммеду, тот проснулся, расстроился и понял, что алкоголь зло, решил больше не пить. Фон очень легкий, есть градации по силе и интенсивности тона (разное количество слоев травления?).

Сусанна и старцы, Давид, играющий перед Саулом, ок1508г. Есть переклички с 15в, но есть тема приземленной, бытовой трактовки персонажей. В этом смысле он предшественник Брейгеля. Это уже особенность Фландрии 16в (возвышенное принижать, а не сакрализировать окружающий мир).

В 1509г он делает цикл гравюр Страсти в круге. Любопытны формы – круг для ренессанса – символическая форма. К тому же, он покрывается антикизированным орнаментом. То есть здесь тоже есть обращение к античности.

В отношении построения пространства – Esse Homo. Здесь совершенно правильное пространство, но для него перспектива средство, а не цель (не придает ей особого смысле как итальянцы). А вот главные герои почти не видны.

Молочница, Дантист, Хирург. Можно искать аллегорий, но это все таки жанр.

Также он работал и в библейский и античных сюжетах, он их смешивает (сакральная история для него часть общей истории). Это правда исторические сюжеты, потому что в средневековье хрень всякую писали (типа Мухаммеда).

Самсон Далила, Вергилий в корзине.

Но есть у него и более идеализированные сюжеты – серия Христос и апостолы, по мотивам Марка Антонио Раймонди (из круга Рафэля).

Часто присутствует тема Адама и Евы, для Дюрера это были штудии для изучения анатомии, а здесь нет (Адам и Ева, Лукреция, Изгнание из рая, причем тела А и Е полноватые, но всегда разные).

Малые страсти по оригиналам Дюрера (страстей на меди). Этот цикл после встречи с Дюрером в 21г, но повторяется в технике ксилографии. После смерти Дюрера он попадает под влияние первых нидерландских романистов. Гравюры к20х-н30х это влияние романистов, а для них всей образец – итальянский маньеризм, круг Джулио Романо.

Живопись повторяет развитие.

Богоматерь с младенцем, Магдалиной и донатором, 1522г. Это вершина классического направления, в основе Рафаэль.

Работы около 30х из Лейдена очень сильно пострадали (там реформация). Большой триптих Страшного Суда, то, что есть сейчас – это реставрация. Можно говорить, что здесь сочетание 15в Нидерландов (Христос на радуге) и

итальянской традиции (обнаженные фигуры). Внешние створки сохранились лучше, но тоже были поновлены в 17в.

Голгофа, 1517г, графика. Его фигуры достаточно быстро осваивают классическую пластику, потом осваивают и пространство.

Танец Марии Магдалины. Была и картина, но она не дошла. Это отдельный средневековый апокриф о жизни Магдалины до того, как она раскаялась. То есть это параллель блудному сыну. То есть и жанр, и сакральная, и продолжение глубоких традиций (сад земных наслаждений). Достаточно глубокая пейзажная сцена. Магдалина появляется 3ды, выделена нимбом.

Триптих Поклонение золотому тельцу, 1525-1535г, Амстердам. Последняя его масштабна работа, заканчивалась после его смерти, очень плохо сохранилась (переписана).

Исцеление Иерихонского слепца, ГЭ. Это триптих, тоже прекрасный пейзаж, люди выдвигаются на 1й план, их много, но все как бы вокруг чуда (Христа и слепца), те центр композиции. На створках вроде бы донаторы, но очень странные, они в нишах, как будто выходят из них и все обвешаны лентами и геральдическими знаками.

**39. Творчество П. Брейгеля.**

**Питер Брейгель Старший** (ок1525/30 -1569г). Прожил не долго, был учеником Питера Кука ван Эльста и романистов (земляк Босха). Был в Италии (1552г, Рим и юг (Сицилия), нарисовал много видов с натуры: глотал горы, потом извергал их на полотна), но с движением романистов его почти ничего не связывает. Фигура сложная в стилистическом определении. Есть версия, что маньеризм – это и есть позднее возрождение. Есть версия, что маньеризм – это самостоятельная фаза (музыканты, филологи). Есть версия, что маньеризм – это только часть позднего возрождения. В целом, Брейгель принимает концепцию возрождения, но он принимает его крах. Возрождение очень утопично в своих идеях (выясняют, что не земля центр вселенной, а с открытием Америки вообще полный крах, оказывается были места, где не было античности; гармоничный человек – а как же резня реформации). Брейгель ничего нового не открывает, темы были и до него. Это пограничный художник между двумя эпохами. Весь трагизм представления Брейгеля о человечестве можно понять только с точки зрения Ренессанса. Не писал портреты и алтарные картины, нет адских и райских видений. До него в нидерландской живописи господствовал человек, у Брейгеля природа господствует над ничтожным человеком.

Осел в школе, Больше рыбы поедают малых – его первые гравюры. На первый взгляд, они жанровые, продолжают роль морализаторской гравюры. Явно есть некоторые босховские мотивы. Здесь есть все, кроме гармонии, этот мир изначально не гармоничен. Семь смертных грехов, 1557г, цикл гравюр. По ней видно, что он конкретно изучал творчество Босха (есть конкретные цитаты).

Морской бой в гавани Неаполя. Есть традиции и 15 (высокая линия горизонта, вселенский охват), и 16в (конкретные события, конкретное место).

Падение Икара, ок1555г. Выполнена еще до итальянской поездке. Это отношение Брейгеля к романизму и к его идее подражания античности. Сюжет – это крах человеческой мечты полететь в небо (а Леонардо пытался создать летательный аппарат). Это анти ренессанс, но не анти ренессанс в форме маньеризма. Он мир видит в целом гармоничным – это роднит и с Босхом, и с 15в. Пейзаж (не конкретен, а идеален). Центр внимания – с/х работы, Икара почти не видно; причем фигуры не ренессансные.

«**Перевернутый мир**»: Игры детей, Нидерландские пословицы, Битва масленицы и поста – 1560е (крупные, но не огромные), их последовательность оспаривается.

Игры детей, 1559-1560г. Линия горизонта почти по верхнему краю, если говорить о перспективе, то она очень сложная (криволинейная, линии горизонта несколько раз повышаются). Смысл – это не скрытый символизм, а аллегория. Игры детей – пустые занятия. Игра в паровозики – тема, которая потом приведет к слепым. Это процесс жизни, который подчиняется законам хаоса и разрушения.

Нидерландские пословицы, 1559г, Берлин. Более прозрачная тема. Это похвала глупости, высмеивание пороков через высмеивание глупости – любимый сюжет у северных гуманистов. Все пословицы связаны с темой глупости. Хорошее знание перспективы (хотя тоже как будто 2 плана с разной перспективой, но оба – высокий горизонт), пространство и достаточное пренебрежение пластическим языком. Любопытны античная колонна и балдахин, которые оказываются в центре, они совсем не классичны.

Битва масленицы и поста, 1559г, Вена. Самая известная и самая сложная. Это реальный сюжет. Огромное пространство, масса бессмысленных или труднообъяснимых событий и сюжетов. Масленица (толстый мужик на бочке пива), иссыхающая масленица (ее тащат полуголодные люди). Опять же речь о бессмысленности. Формально здесь нет религиозных противоречий, но ощущение абсурдности и отсутствие целенаправленных религиозных тем, чувствуется и вся абсурдность. Террор с обеих сторон за мирную религию спасения просто в разных формах. Здесь очень много разнообразных калек, есть гравюра Коха, возможно по рисункам Брейгеля, который возможно рисовал ее по оригиналу Босха, Калеки – изучение человека, 2 натуры (гармония и дисгармония).

Триумф Смерти, 1562, Прадо. Ощущение трагизма и дисгармонии нарастает. По сути, это то, что произойдет до Страшного Суда, эта тема не открывает никакой надежды. Людей мало, остались скелеты, много неправилньой перспективы (стол).

Безумная Грета, ок1562г, Антверпен. В фольклоре, это обезумевшая ведьма, которая ходит и собирает все, аллегория жадности, как самого большого порока. Здесь много босховских мотивов, не понятно даже, реален ли это мир. Очень мрачный, красный (в огне), есть деление на ближнее и дальнее пространство, но оно не заметно, поэтому кажется, что здесь разновеликие фигуры.

Вавилонская башня, 1563г, Вена. Берется библейский сюжет, но здесь тоже есть аллегорический подтекст – мысль о тщете человеческих усилий. Башня напоминает античный амфитеатр, то есть и мысли о прекрасной античности также разрушаются. А творение Бога на дальнем плане – идеальный гармоничный пейзаж без людей вообще.

Несение Креста, 1564г, Вена. Библейские темы появляются в поздней живописи Брейгеля. В основе: спаситель пришел в мир, но мир отверг его, такие люди не достоян спасения. Еще и странное совмещение сюжетов: на переднем плане цитата из Рогира, это уже оплакивание. Но он и мастер ренессанса – на пересечении диагоналей центральная фигура Христа.

Перепись в Вифлееме. Развитие темы зимнего пейзажа, катающиеся люди, голландская архитектура. Богородица на осле подходит к окну, где происходит перепись. Наверное, это работа более всего передает его приверженность к протестантизму: он сознательно сакральный сюжет делает бытовым, хотя есть много аллегорических намеков на евангельские события. Еще есть Избиение младенцев, Рождество, Слепые, 1568г, Неаполь. Христос о книжниках и фарисеях: если слепые ведут слепых, то оба упадут в яму. Приглушенные тона – ка бы еще и немота. Нет ни малейшего шанса избежать падение. Может это высказывание против кальвинистов. Эти картины развивает евангельскую тематику, связанную с самостоятельным прочтением библии.

Крестьянская свадьба, ок1567г, Вена. Это другое направление, бытовой крестьянский сюжет, есть еще несколько работ на ту же тему. Крестьяне – наиболее близкая к природе часть человечества, заслуживает внимание, но не допускает поэтизации. Крестьянский танец – объективный взгляд на реальный мир, без просветления. Персонажи объединены в пары, в каждой из них различные проявления человеческой натуры. Есть странная разница в размерах.

Страна лентяев, 1567г, Мюнхен. Это наиболее традиционная работа. Съеденные яйца сами уходят, подходит жареная свинья с ножом в боку.

Мизантроп, тондо, Неаполь: оборванец стягивает у него кошелек (в пузыре – символ мирского бытия). Он говорит, Мир несправедлив, поэтому я ношу траур; но сзади крестьянин, он работает, по сравнению с ним слова мизантропа – лицемерие, под маской оскорбленного достоинства, снятие с себя любой ответственности.

Питер Брейгель Младший, Поклонение волхвов, ок1600г (практически копия Поклонения Старшего), его же традициям Младший придерживается в Зимнем пейзаже. А вот Ян Брейгель Старший во Фламандской ярмарке в чем то придерживается традиций Питера Старшего, но пейзаж более традиционный нидерландский.

**40. «Времена года» П. Брейгеля.**

**Времена года**. Цикл из 5ти картин. До сих пор спорят, должно быть 6 картин (на одно картине 2 месяца), а может было и все 12. Такой цикл характерен для средневековья, это тема постоянства жизни. Времена года стоят в основе всей будущей пейзажной живописи 17в, Брейгель, отталкиваясь от традиционных сюжетов, находит что то новое. Человек здесь не важен, есть природа. По сути дела у него природа – самостоятельная данность. В качестве заказчика иногда называют Йогенлика. Может здесь и не месяцы, а именно состояния природы, тогда 5 – это нормально. Это не чистое изображение Нидерландов, в 3х картинах соединение Нидерландов и Альп (Хмурый день, Возвращение стада, Охотники на снегу).

Январь, Охотники на снегу, ок1565г, Вена. Он странно выбирает тема, обычно – зима, праздники аристократии или заготовка дров (крестьянский труд). В принципе, если присмотреться, здесь есть эти традиционные сюжеты, но они сбоку в самом начале. Катающиеся фигурки – это новомодное занятие, весьма конкретно; а дальше на заднем плане не реальный пейзаж. Контрастная тема (черно-белая). Здесь нет солнца, но и нет теней.

Февраль, Ветреный день, 1565г, Вена. Тоже традиционная тема, но нет людей, только природа. Сумрачный колорит.

Июль, Сенокос, 1565г, Прага. Это другой аспект природы, здесь кульминационный пик лета, зной, солнце в зените. Важно ощущение света и цвета, есть даже пленэрные нюансы, есть и аллегории.

Ноябрь, Возвращение стад, Вена. Все на границе света и тьмы, такая же и идея. Чем то всадники похожи на Слепцов, только идут в другую сторону и вверх.

**41. Возрождение во Франции. Общая характеристика.**

В романских странах не имеет большого значения Реформация, но была эпоха религиозных войн – 1560е-1590е. Здесь принципиально другое обращение к искусству античности; сами французы считают, что их путь третий – между Нидерландами и Италией. Ренессанс распространяется сверху, как мода и художественная политика королевского двора. Карл 8, за него правила его старшая сестра Анна Дебоже, большую часть своего правления он был малолетним. Когда подрос, нашел корону Иерусалимского королевства (в наследстве от Рене Анжуйского), решил осуществить новый крестовый поход. Нужно выйти к морю: нашел еще одну корону – Неаполитанскую, хочет подтвердить свои права на Неаполь, а оттуда пойти в новый крестовый поход (ничего тут ренессансного нет). Большая часть людей поддерживает своего короля, не только молодой двор, но и разумные люди (первый министр просто хочет сплавить дурака-короля; кардинал делла Родери хочет разрешить свои проблема, опираясь на французские штыки; Медичи хотят помощь в борьбе с Савонаролой; в Милане раздор между Сфорцо и Мором). В 1494г эта идея начинает осуществляться, король собирает 25тыс войско. Вступает сначала в Милан, потом во Флоренцию, потом в Рим. Все бескровно, итальянские города предпочитают французов впустить и выпустить. Даже неаполитанцы не против, очень не довольны правлением Анжуйцев, а бароны по крови в большинстве французы по происхождению. Италия французам понравилась, понравилась красивая жизнь. Карл привозит с собой команду из 20 мастеров из Неаполя. Среди них всего 2, которых с трудом можно отнести к искусству: старый архитектор (больше теоретик), молодой делатель макетов. Кто то еще сам приехал, это уже более-менее мастера. В итоге, это мода на Италию, король что то хочет, но не знает чего. В 1495г король умирает (23 года). На его место приходит Людовик 12, продолжает итальянскую авантюру (по первой жене родственник Сфорцо, претендует на Милан).

В 1/4 16в в королевском регионе (Луара) создается новое смешанное искусств, полуготическое-полуренессансное (провинциальный ренессанс). Французские художники равнодушно или враждебно относятся к приезжим итальянцам, традиция приживается плохо. Живопись остается в рамках традиционного развития до сер16в; изменяется ДПИ и скульптура. С этого момента обращаются к новаторским идеям; приехал Леонардо (1517-1519 умер), Микеланджело не согласился, Рафаэль умер, тогда стали обхаживать первого ученика Рафаэля – Джулио Романо, тот посылает своего ученика Приматиччо. Официально было 8 итальянских войн, закончились они Катокамбрийским миром (Франциска 1 взяли в плен, выкупили за 20млн). Вообще, Франциск был самым благополучным королем христианского мира, его славили, стали обращаться Ваше Величество (раньше так только к императорам); выпущенный из плена (1525г), старается вернуть блеск и престиж Франции.

В местечке Фонтенбло организуется новая школа. В 1540-1560е школа продолжает играть роль, но в это время большее значение приобретают французские мастера. В это же время возвращается из Италии волна мастеров, которые поехали туда учиться, они создали классический французский ренессанс. Потом Францию настигают религиозные войны, где важна уже не религия (гражданская война). После смерти популярного Генриха его дети очень плохо правят. Герцог Наварский, который стал первым Бурбоном, например, был за реформацию, но за свою жизнь он 4 раза менял свою вероисповедание. Во Франции ренессанс проходит 4 этапа: ранний; итальянизм; национальный ренессанс и спад (или кризис). Кульминация возрождения во Франции и Испании – 40е 16в, обращение к Италии современной, то есть маньеризм.

Помимо школы Фонтенбло развивается и регион Луары, там ведется строительство замков (есть и ренессансные черты, но большая ориентация на средние века). Надо отметить, что во Франции развивается архитектура, чего в Нидерландах практически не было. Что же касается живописи, то она не слишком впечатляющая, лучшие примеры – это витраж (если не говорить о Фонтенбло). Бурж, Сен Этьен, витраж семейства Тюилье, ¼ 16в. Все довольно традиционно, украшено по законам первого ренессанса. Есть архитектура, вдали даже виднеется пейзаж. Это уже живопись по стеклу.

Лучшие представители французской скульптуры – Гужон и Пилон, но и до них она существовала. В плане надгробий, во Франции определенны тип, который характеризует Надгробие Людовика 12 и Анны Бретонской, Мастерская Джусти, Сен-Дени, 1515-1531г. Джусти как раз те, кто сами приехали из Генуи. Состоит из двух частей: внизу крайне натуралистично умершие (иногда даже разлагающиеся), сверху те же умершие только уже молящиеся в загробном мире.

**42. Замки Луары.**

Еще Карл 7 показал упрямым сеньорам, как легко порох превращает их замки в горы мусора. Франциск строит замки не для обороны, а для отдыха. До конца 1530х у него не было любимой резиденции, по 5р в месяц переезжал (создавал видимость своего присутствия везде). Долина – это центральный регион, но отделен от Парижа Луарой.

Замок Амбуаз, крыло 1490х. Это преимущественная резиденция (в это время нет как таковой столицы). Он сильно пострадал. Самая новаторская часть за пределами замка, ее мы видим на гравюрах (Дюсерсо – он был кем то вроде летописца только искусства, выпустил два альбома гравюр с самыми великолепными постройками Франции). Есть крыло 15в с лестничной башней. Огромный регулярный сад, его заводит привезенный из Неаполя садовник. Такой же огромный парковый ансамбль был и в замке Блуа.

Замок Гайон, н15-1510г. Это окружение короля, они более новаторские. Королю, вообще, сложнее строить – по традиции преимущество у королевских придворных, а они не хотели работать под итальянцами. Опять же регулярный сад, купольная беседка по центру (гравюра Дюсерсо), но построен на месте средневековой крепости; входной портал украшен ордерными пилястрами. Активно использовались гротески (резьба обшивки деревянных панелей), но сохраняется вертикальное расположение окон.

Замок Блуа, 1500-1510г (крыло Людовика). Мало чем напоминает ренессанс. Типичная французская особенность – вертикальные оси окон (это из романики – не удобно делать проемы, они проламывали сверху до низу, потом закладывали стеночки). Восточное *крыло Людовика 12* (красный кирпич и белые оформления, над входом профильный конный рельеф), к нему под углом пристраивается южное крыло Франциска 1 (он муж дочери Людовики), его жена провела здесь все детство, а он здесь скорее гость. *Крыло Франциска*, 1515-н1520х, это то, где лестница вынесена во двор. С точки зрения планировки и типологии французы не берут ничего у итальянцев. Центральное место занимает лестница, она вынесена наружу, а вот итальянца ее не любили. Для французов лестница – место встречи феодала и его вассалов, это самый украшенный элемент. Интересно, что архитекторы анонимны. Лестницу пытаются сделать итальянской лоджией – она открытая, украшена скульптурой, все венчается ренессансным карнизом. То есть в целом, система компромиссная. Окна по вертикальной линии, а там, где нет окон, эту вертикаль на панелях поддерживают рельефы (скорее всего геральдические). Чуть позже начинает строиться северный фасад (1519-1524г), это тоже крыло Франциска, они обстраивают старую средневековую стену. Здесь архитекторы пытаются подражать лоджии Браманте в Ватикане (двор Домазо). Наружные членения разные, нерегулярность – следствие внутренней планировки. Снаружи все выглядит как лоджия, но внутри все не так, там нет прохода. В 17 в там еще пристраивают крыло Гастона Орлеанского. Замок выглядит, как смесь из разных частей, нет в нем единства.

Замок Шенонсо, 1517-1524, 1560е. Это важный период, Франциск одерживает победы (битва при Мариньяно). На фундаментах старого средневекового замка (осталась башня и водяная мельница). Интересно, что этот замок строит представитель третьего сословия, выкупил землю у старых феодальных сеньоров, снес все, кроме одной башни (буржуа-нувориши всегда так делали, чтобы подчеркнуть старость рода). Здание в плане почти правильный квадрат, в центре коридор, удивительное чувство пропорций. Замок очень маленький, но в нем не тесно. Построила жена, так как тут река, а это естественная канализация. Башенки – это дополнительные кабинеты. Через реку идет мост, на нем тоже как бы 2эт галерея с люкарнами. В итоге весь замок делится карнизом на 2эт, но остается вертикаль окон и люкарна.

Замок Азе-ле-Ридо, ¼ 16в. Тоже нувориш. Перестраивает внешне очень близко к оригиналу, ренессансных частей нет. Но на самом деле, здание все построено на строгой системе пропорций (глобально фасад вписывается в треугольник, но там еще есть пересечение кругов).

Замок Шамбор, 1519-1560е. Строит Франциск, был страстным охотником, поэтому для замка выбрал абсолютно дикую местность. Она заболочена, первые 5 лет уходят только на осушение. Это новый замок, нет старых фундаментов. Потом он перестал интересовать Франциска, его достроили только в 17в, поэтому по сути, он не был обитаем. Шамбор часто связывают с именем Леонардо. Эта система состоит из 2х не равных частей: простые стены и прекрасная кровля. Кровля – это сплошная терраса, это материализация средневековых идей (но нет средневековых форм). Структура четко правильная, геометрическая сетка. Центральный квадрат (может Донжон) – 1/6 часть целого, сам квадрат делится на 5 секторов, 2/3 – диаметр боковых башен; по центру винтовая лестница (2х винтовая). Это идея идеального центрического здания, по сути – это крестово-купольный объем, но в центре фонарь. Античность присутствует в виде декоративных деталей, капителей (вместо волюты саламандра – геральдический знак Франциска). Центральный квадрат находится по центру у самого края одной из стены, получается , что он вписывается в двор, который обнесен еще одним кольцом зданий (тоже квадрат, а по углам башни).

Замок Анси-ле-Фран, Серлио, 1540е. Вроде бы это не регион Луары, так что он в билете 43.

**43. Архитектура французского Возрождения.**

Французский ренессанс принято связывать с началом французского вторжения в Италию (от Карла 8 до Герниха 4, 1494-1610г), а его вершиной считается правление Франциска 1 и Генриха 2 и строительство Лувра.

Замок Анси-ле-Фран, Серлио, 1540е. Это итальянский вариант французского ренессанса. Серлио уехал сюда из Фонтенбло, так как там его идеи сначала искажали, а потом вообще выселили его. Здесь же полностью его постройка. Ритм идет по периметру не взирая на углы – это черта маньеризма (некоторые ниши получаются в углах). В плане это каре, 4 квадратные башни по краям, сохраняются вертикали окон, но вид уже ренессансный, а не средневековый.

Лувр, западный фасад, 1549-н1560х, Гужон и Леско. Из всего проекта реализовали только 2 фасада, но проект был интересным. Основан на ренессансной теории пропорций: высота вдвое меньше, чем ширина (от Италии), причем пришлось ввести ломаную кровлю. В сетку вписывается и ордер (он не точка отсчета, вписывается в систему). Внутренний фасад Лувра – сочетание национальных традиций (типология, планировка) и усвоенных итальянских. Каре, есть идеи вертикальных оформлений, но они завершаются не люкарнами, а итальянским полуэтажом. Ордер классический: коринфский-композитный-композитный.

**Жак Андруэ-Дюсерсо старший**. Дворец Тюильри – Екатерина Медичи после смерти мужа разругалась с сыном, уехала из строящегося Лувра, строит на свои деньги себе дворец. Единственно, что мы о нем знаем – рисунок, так многие его строили. Глобально: 3 части, большой прямоугольный двор, стеночки и еще меньшие дворы, но каждый из меньших странной постройкой разделяется еще на 2 (т.е. 5 дворов). Нагруженная декорация, различные формы ордера. Если обратиться к плану, здесь даже не предусматривалось жилых помещений – везде толь проходы, галереи, залы (театральные/танцевальные). То есть это какой то утопический план. Помимо грандиозного дворца появляется парк. Важно не наличие парка, а то, что он состоит из системы регулярных площадок и партеров, а еще он намного больше дворца.

Замок Верней. Что-то вроде каре, есть башни-павильоны на углах, но с одной стороны не стена, а низкая входная ограда, купольный павильон(новая форма), обширный террасный парк, который имитирует дворцы итальянского маньеризма (вилла Д Эсте в Пиро Лигорио).

Замок Видевиль 1580-1584г. Это как раз пример типичной постройки (любой человек мог полистать книгу Дюсерсо по архитектуре, выбрать части и заказать постройку). Вообще, в 80е много строится, быстро и некачественно. Все это было для того, чтобы уберечь награбленное. Возвращаются к кирпичу и белому камню. Набор четких и читаемых принципов: симметрия, ритм.

Отель Ламуаньон (Батист Дюсерсо?). Здесь более сложная система, есть и классические элементы, и маньеризм, но в целом, все очень просто – ритмическая система, комбинация окон и простенков. Пилястры большого ордера, но типичные вертикальные окна, нет люкарн, но есть полуэтаж (плоховато смотрится).

Центрическая капелла и портал замка Анет, 1552-1559г, Фелибер Делорм. Вообще капелл было 4, все они варьируют тему Пантеона. При этом он использует и технику готических мастеров – Тромп в Анете. Фелибер Делорм, как и Дюсерсо придерживался мнения, что архитектора не должны ограничивать античные рамки. Например, в книге Архитектура он предлагает вариант французского ордера, не похожего ни на что (канелированные колонны перехватываются муфтами, капитель как будто двойная, украшена триглифами). От его работ почти ничего не сохранилось, есть надгробие Франциска 1 в Сен Дени, 1550е, все по Витрувию, 3х пролетная арка, французский тип.

**44. Школа Фонтенбло.**

Фонтенбло это традиционно охотничья резиденция, недалеко от Парижа, королевская вилла субурбано. Дворец: изначально существовал только «овальный» двор (старый замок), он 1й перестраивается. Появляется парадный портал (Золотые ворота) и парк, 1520е-1530е, работают местные французы. Парижская мастерская хуже луарской, там выродилась художественная школа. Для художников главный трактат после Витрувия – Себастьяна Серлио. Король потихоньку выкупает земли у аббатства и пристраивает двор (большой или белой лошади). Здание старого замка и здание нового замка отдельны, между ними в 1530е появляется Галерея Франциска 1. Это архитектура не очень высокого уровня. Овальный двор в наибольшей степени сохранил черты первоначального ансамбля. Нижний этаж обнесен колоннадой, но она абсолютно не конструктивна.

Школа Фонтенбло – это группа мастеров, которые работали здесь при дворе. Традиционно разделяется на первую (итальянцы) и вторую (с 1590х французы и фламандцы). Франциск пригласил сюда Леонардо и Микеланджело (не откликнулся), потом Рафаэля (тот умер), тогда стали обрабатывать Джулио Романо (любимый ученик Рафаэля), тот послал своего ученика Приматиччо; также архитекторов Виньолу и Серлио, ювелира Челлини (пробыл недолго, не оставил следа; выполнил солонку-перечницу). Выделяют трех самых крупных мастеров школы: Россо Фьорентино, Франческо Приматиччо, Николо дель Аббате, главная задача – украшение интерьеров дворца.

Галерея Франциска 1, Россо и Приматиччо, 1531-1540г, потом продолжил Приматиччо. **Россо** – исходно это подражатель Микеланджело, он усиливает пластическое начало, экспрессивное искусство, резкие контрасты, перепады, ракурсы; его назначили здесь главным. Влияние заказчиков заставляет мастеров быть более классическими. Галерея была открыта к визиту Карла 5 в 1539г. Каждая фреска – прославление Франциска (там программа), но смысл не понятен, тк все ценили свою гуманистическую образованность и не опускались до комментариев. *Туалет Венеры* (в галерее) – большая композиция, живописная картина и огромная рама (?), там стуковые рельефы, причем фигуры берутся из потолка Сикстинской капеллы. *Моисей защищает дочерей Иетрии* (Уффицы, выбирается самый драматичный момент, много действ, мышцы, эмоции, людей не много, но картина ими переполнена). *Слон фьор-де -Лис*, королевский слон. В целом, все очень устойчиво, ренессансные законы; но вот обрамление картины – довольно прямая цитата из Микеланджело. Мы смотрим общий вид, так как очень много отреставрировали в 19в. *Спальня короля* полностью разрушена, зато сохранилась *Спальня герцогини д Этамп*, **Приматиччо**. Она фаворитка, ее спальня примыкала к королевской. Приматиччо – ученик Джулио Романо, он сторонник римского маньеризма (более классицизирован, связан с традициями Рафаэля). Любимая тема – нимфы, все более изнежено и женственно. Нимфы Фонтембло весьма отличительны – они миндалевидные, вытянутые, стройные, с маленькими головами (не соответствуют идеалу времени, эти вытянутости ввел Пармиджанино). Под потолком стук: гирлянды, амуры, кариатиды, но вплетаются две темы – Франциск и Македонский, выбираются сюжеты пиров, любовных утех и тд (правда есть украшение Буцефала). Сохранились рисунки Приматиччо. Сильно насыщенная пластически, перегруженная композиция, накладывающиеся пространственные планы; искаженные вытянутые пропорции. *Большой зал* – Приматиччо и Николо дель Аббато, росписи связаны с темой пира, античные (начиная от свадьбы Пелея и Фетиды).

Галерея Улисса. Ее отделал Приматиччо вместе с Николо и подмастерьями, но галерею разобрали в 1697г. Интерьер запечатлен на коврах и шпалерах, на работах Приматиччо из этой галереи учились последующие поколения художников (и Николя Пуссен). Зато сохранилась картина *Улисс и Пенелопа, ок1545г*, в Толедо. Затемненный фон, охры, сзади проем и люди. Пропорции вроде правильные, но вот пальцы очень вытянутые.

**Николо дель Аббате**. Он северный, искусство более лиричное и мягкое. Он продолжил росписывать Фонтенбло по эскизам Приматиччо (его ученик). В Бальном (большом) зале 8 больших мифологических фресок и множество маленьких; в галерее Улисса – 58 фресок с историей Одиссея. Еще его Великодушие Сципиона, 1550е: людьми заполнено все пространство, многие движутся, только девушка, как видение, не подвижна. Сципион как будто откуда то спускается, внизу воины, которые обрезаны; все уходит во мрак.

Диана-охотница, сер16в, неизвестный мастер школы Фонтенбло (Лука Пенни?). На самом деле это копия античной статуя, это стопроцентный классицизм. Пропорции немного искажены, но лицо совершенно конкретное –Дианы де Пуатье. Это эмблема первой школы Фонтенбло. Не очень удачно: левая нога назад и левая рука вниз, нет контрапоста, она на возвышении, но мы видим плечи сверху (не справился с ракурсами).

Ева прима Пандора, Жан Кузен, 1550г. Она соблазнила Адама, она принесла человечеству все несчастья. Два источника – античная статуя и итальянцы (Джорджоне, Тициан). Но важно, что никого прямо они не копируют. Есть типичная удлиненность, пейзаж в дымке.

Генрих 2 не был привязан к Фонтенбло, как отец. Он предпочитал покровительствовать французам (центр художественной жизни переместился в Париж), и при том скульпторам. Фонтенбло не затухло благодаря Диане де Пуатье, которая стала его любовницей (она же была и с Франциском). После смерти Генриха Фонтенбло стало резиденцией Екатерины Медичи и Карла 9, однако религиозные войны положили конец 1й школе. С 1590 по 1620г принято выделять вторую школу Фонтенбло. Генрих 4 Бурбон приходит к власти, надо показать преемственность (в том числе и в искусстве). Излюбленный мотив – эротические картины, многие иконографии до сих пор не расшифрованы. Именно в это время выделяется жанр Дама за туалетом (Франсуа Клуэ, 1571г; еще чем то похожа работа Габриэль Д’Эсте с сестрой, герцогиней де Виллар). Во 2й школе отказываются от религиозных мотивов, предпочитают греческую т римскую мифологию, эротику, гротески и орнаментацию. Часто соединяют виды (живопись, скульптура, лепнина); фигуры удлиняются, что типично для маньеристов.

**Антуан Карон,** 1521-1599г – наиболее типичный мастер. Большие по формату, мелкие по персонажам картины. История, мифология, но везде войны. Зверства триумвиров в Риме, Сивилла Тибуртинская – показывает Августу видение Христа. Здесь уже фантазийная архитектура, есть саломонические колонны. На переднем плане исторический сюжет, а сзади коллективный портрет французского двора. Его причисляют ко 2й школе Фонтенбло, но это странно по времени.

**45. Творчество Ж. Гужона.**

Жан Гужон работал в прекрасном тандеме с Пьером Леско. Леско был теоретиком (королевский секретарь?), а Гужон непосредственно воплощал идеи. Он либо был в Италии, либо имел доступ к итальянским источникам.

Лувр, западный фасад, 1549-н1560х. Из всего проекта реализовали только 2 фасада, но проект был интересным. Основан на ренессансной теории пропорций: высота вдвое меньше, чем ширина, причем ему пришлось ввести ломаную кровлю (которую потом приписали Монсару). В сетку вписывается и ордер – то есть ордер не точка отсчета, он вписывается с общую систему. Внутри они построили бальный зал, где для музыкантов они сделали портик кариатид. Внутренний фасад Лувра – сочетание национальных традиций (типология, планировка) и усвоенных итальянских. Каре, есть идеи вертикальных оформлений, но они завершаются не люкарнами, а итальянским полуэтажом. Итальянские идеи пропорции: высота почти вдвое ниже ширины. Ордер классический: коринфский-композитный-композитный.

Зал Кариатид, Лувр, 1550-1551г. Вроде это был Шведский зал, кариатиды поддерживают антресоль для музыкантов. Вершина по части приближения к античности (Эрехтейон). Идея от Витрувия (Гужон инициировал выпуск на французском трактата Витрувия с комментариями и гравюрами Серлио). Это и важный теоретический пример – связь человеческого тела и колонны.

Фонтан невинных, 1548-1549г. Перестроен после триумфального въезда. Он был разобран и снова смонтирован. Там великолепные рельефы, они не просто цитируют римские саркофаги, но дают особое понимание. Очень низкий рельеф, но есть ощущение какой то глубокой плоскости; некоторые мотивы напоминают Фидиевские фигуры. Там было кладбище невинно убиенных младенцев. Высокий глухой цоколь, сам как павильон, с каждой стороны ведут полукруглые лестницы. Вроде тоже совместно с Леско. Нимфы стоят на узких пьедесталах, мокрые одежды, очень много эллинизирующих принципов, возможно была реальная связь с эллинистической Грецией – тело и драпировка. Но есть и маньеристичное начало: вытянутые изгибающиеся фигуры.

Надгробие Луи де Брезе, 1541г, Руан. Внизу по центру гроб, на котором лежит покойный, по сторонам спаренные колонны (+пилястры на стенке, получается по 4). Внутри этих обрамляющих колонн с одной стороны молящийся человек в капюшоне, с другой – мужчина, который держит на руках ребенка, но его перекрывают колонны. Завершается этот ярус антаблемент с гирляндами, дальше следующий ярус. Колонны заменяют кариатиды, причем они в различных позах, по центру в арке профильный конный портрет покойного, завершает все опять же антаблемент, есть и аттиковый этаж (над боковыми частями расположены какие то животные, смотрят в центр, там возвышается Христос, скорее всего). То есть много итальянских влияний.

Скульптурная ограда алтаря церкви Сен Жермен Л’Оксерруа, 1542г, Гужон. Взлет ренессанса во Франции очень короток, это где то 40е, уже в 60е начинается время религиозных войн. Тут есть положение во гроб (большая горизонтальная плита), евангелисты Матвей и Марк. И уже более экспрессивно, сохраняются эллинистические одежды, но наполненность другая. Евангелисты динамично пишут, Мария в обмороке, Магдалена откидывается назад. Нарушается классический нейтралитет.

**46. творчество Ж. Пилона.**

**Жермен Пилон**, 1525/1535 – 1590г. Работает чуть позже Гужона, поэтому он застает и взлет, и падение классического направления. До 1598г шла религиозная война (Нандский эдикт). Религиозные войны во Франции заканчиваются необычно, в ничью, такого больше нигде не было. Господствуют католики, но королем становится Генрих 4, он протестант, который принял католичество.

Диана с оленем, ок 1554г. Пилон уже был известен по этой работе, до того, как ему заказали граций для урны Генриха. Он для украшения фонтана Анэ в усадьбе Дианы де Пуатье. Очень нежная, тонкая, вытянутая (линия руки с луком параллельная линии выставленной ноги).

Урна для сердца Генрха 2, 1560-1566г. Основная идея урны – три Грации, три Хариты – богини подземного мира. То есть идеи античные, но фигуры ближе к школе Фонтембло. Генрих 2 захотел, чтобы его сердце и тело разделили (стандартная практика для 13в). Саму урну, вроде как сделал другой мастер, Пьер Бонтан, Екатерина Медичи решила поместить ее на три грации-хариты (для нее это важно, так как они в древнем Риме – хранительницы супружеской верности). Это к тому же доказывало право ее преемственной власти (после смерти Франциска 2 она стела регентом при малолетнем Карле 9). В выборе образа она полагалась на Приматиччо, тот предложил 2 варианта: статуя Гекаты и гравюра Раймонди (по рисунку Рафаэля для курильницы Франциска 1). Фигуры высечены из одного куска мрамора. Кажутся совсем небольшими, но из-за постамента, зритель на уровне их коленей. Композиция была помещена в монастырь целестинцев. Ни одна не опирается на обе стопы, внизу ноги 3х почти сливаются в единый массив.

Гробница Генриха 2 и Екатерины Медичи, 1566-1570е. Перекрытая куполом ротонда пристроена к северному трансепту Сен Дени. В центре их гробница, вокруг места для алтаря и 6ти других гробниц. Гробница: прямоугольная сень на высоком цоколе, на углах по 3 коринфские колонны, на их фоне бронзовые аллегории Справедливость, Сила, Благоразумие, Терпение. На аттике бронзовые Генрих и Екатерина в натуральную величину, на коленях в вечной молитве. Нижняя часть: типичное французское надгробие, но раньше строго вытянутые тела, погребальные одежды, теперь не прибранные трупы (но не разлагаются), едва прикрыты простынями. Она как будто еще жива, пытается прикрыться тканью (как будто умирает в горячке, вся изогнута).

Надгробие Валентины Бальбиани, 1583г. Надо отметить, что муж-заказчик подробно оговорил всю программу. Он утрачивает эллинистическое начало, это типичный маньеризм, нарастают драматические моменты. Есть и противоречие идеального и реального. Есть и идея драматического контраста. Драматическое представление двух идей: форма традиционная (внизу умерший разлагающийся, наверху воскресший дух, это еще с 15в). Наверху придворная красавица, четко переданы все детали. Собачка и книга – традиционные детали (евангелие и верность). Но здесь все утрачивает значение условного знака и приближается к реальности. Революционеры развили цоколь и верхнюю часть (там эпитафия), может так даже лучше, до того, фигура терялась в деталях.

Надгробие Рене де Бирага, 1585г. Это муж Валентины, его памятник после смерти заказали родственники (может форма была оговорена). Еще большие приключения, в результате сохранилась только его бронзовая фигура (на коленях, молится перед Библией). Тело полностью скрывается за кардинальской мантией, но сама эта бронза наделена колоссальной мощью.

**47. Французский портрет 16 века.**

Портрет – единственная линия, которая развивается. Берется чисто северный вариант, франко-фламандская линия. 16в дает большую долю графических воспроизведений. Есть термин – карандашный портрет, но надо помнить, что это не самостоятельная линия, это либо штудия, подготовительный рисунок, либо копия. Но до нас дошли именно карандашные, то есть важно отметить, что их хранили, передавали. Были целые мастерские – семейство Клуэ (Жан Клуэ самый старший, потом его сменил Франсуа, сын). Есть традиции 15в – ¾ поворот, подробно прорабатываются детали, кое как показано все остальное. Можно по портретам понять эмоциональное состояние, можно даже проследить духовную эволюцию живописи.

**Жан Перреаль**, 1483-1530г. Он один из немногих поддержал новые намерения короля, но его живопись вполне укладывается в рамки позднего 15в. Портрет Карла 8, 1495г. Темный нейтральный фон, подпись, усталый взгляд вдаль, но это не характеристика человека (украшение в виде ракушек). Еще есть мужской и женский портреты, это не диптих. Те же черты. Не самая высокая проработка деталей даже в живописи.

**Жан Клуэ,** возглавлял мастерскую придворных художников. Портрет Леоноры Сапаты, 1530е, и Гийома Гуффье, сеньора Бониве. Женский портрет проработан более четко, опять же большее внимание лицу. Но у мужчины даже лицо обозначено штрихами.

Портрет Франциска 1, Лувр, 1525г. Работы Жана и Франсуа (его сын), Франсуа был мастером костюма, там предельная материальность. Подход к деталям старый, а новое здесь – ощущение личности. Более идеализированный образ, и образ человека вообще – то есть другая степень обобщения. В больших одеждах, они превышают короля; на красном парчовом фоне.

**Франсуа Клуэ, ок1510-1572г** – маньеристическая тенденция, для него важно и лицо, и костюм, они уравновешены в своем значении (вроде он принадлежит 2й школе Фонтенбло). Он него дошло много масляных портретов. После смерти отца был назначен главным живописцем короля, оставался им при 3х королях до смерти. Живописный портрет более внешний, парадный и официальный. Маньеризм – это рождение парадного портрета как типа. Здесь более личностный, более эмоциональный подход. В к16в родился особый жанр – Дама за туалетом. Антикизирванный, обобщенный портрет сочетается с конкретными лицами, как правило фавориток. У Клуэ Дама за туалетом, 1571г (кто то ее называет купающейся дамой). Есть ощущение насыщенности. Наполненности персонажами, хотя их только 5. У него также есть штудии и портреты Елизаветы Австрийской, королевы Франции (на штудии подробнейше в цвете прорабатывается лицо, а костюм только обозначен, на портрете важно все), она смотрит на зрителя. Портреты Дианы Пуатье, 1525г, и Одета де Колиньи, кардинала Шатильона, 1530е. Оба штудии, взгляд в сторону, большее внимание к лицу. Портреты короля Карла 9 в детстве и юношестве.

**Дюмостье**. Портрет Этьена Дюмостье и портрет молодого человека, 1570-75, ГЭ. Портреты Дюмостье более динамичны, более барочны. Уже даже в штудии (1й) хорошо прорабатывается одежда. 2й почти не залазит в раму, там только лицо.

**48. Творчество Жака Андруэ-Дюсерсо старшего**.

Жак Андруэ-Дюсерсо, 1515-1585г. Самый крупный архитектор возрождения, но до сих пор не понятно, построил ли он хоть что то. Это время зарождения бумажной архитектуры. По документам, в юности он руководил группой мастеров по созданию триумфальных ворот (бутафория), а в старости инспектировал мост. Зато он прославился как блестящий гравер (летописец искусства): Книга архитектуры (3т гравюр); Прекраснейшие здания Франции (т1 – 67, т2 – 68 гравюр, детально воспроизведено 31 здание Франции 16в); собрания гравюр триумфальных арок, античных арок и монументов и тд. Многие гравюры из альбома по постройкам Франции – проекты. Считается, что в молодости он работал в Италии, однако античные и ренессансные элементы он использовал очень вольно: считал, что архитектор может изобретать любой ордер, какой вздумается, используя классические детали (можно вспомнить странного вида тромп в Анете).

Среди гравюр есть Тюильри: рисунок – это единственное, что осталось. Есть и план, и вид с птичьего полета с садами, и фасады, и «3д модель» с планом под ней. Есть и Фонтенбло (план и вид с птичьего полета). В книге также есть и огромное количество небольших построек, также он создает и три книги архитектуры. Вторая книга – набор деталей декора. То есть по идее, любой человек, которые не имеет своего архитектора, мог выбрать части и заказать мастерам. По такому принципу построен Замок Видевиль 1580-1584г, здесь набор принципов, возврат к кирпичу (80е – строили много и некачественно, просто чтобы сохранить награбленное).

Замок Амбуаз, крыло 1490х, рисунок 1575г. Это преимущественная резиденция, сильно пострадала. Самая новаторская часть за пределами замка, ее мы видим на гравюрах. Есть крыло 15в с лестничной башней; вроде 3 двора неправильной формы. Огромный регулярный сад, его заводит привезенный из Неаполя садовник. Такой же огромный парковый ансамбль был и в замке Блуа.

Блуа, 1579г. Тоже гравюра с птичьего полета. Здесь уже гораздо больше площади отводится садам. Сады не внутри замка, а примыкают к нему, сам замок – замкнутая структура, но не каре. Все сады регулярные, но их несколько, разделены и оформлены архитектурой.

Гайон, к15-1510г. Тоже гравюра с высоты птичьего полета. Сам замок уже каре, есть еще и подсобная часть. Перед замком большая прямоугольная площадь (вроде она оформляется стеночками). Дальше как будто на платформах два сада, причем оба превышают площадь замка. Оба регулярные (тот, что подальше от дворца, возможно и для выращивания овощей и фруктов).

Замок Верней. Типа каре, но на одной стороне низкая входная ограда, купольный павильон(новая форма), обширный террасный парк, который имитирует дворцы итальянского маньеризма (вилла Д Эсте в Пиро Лигорио), все регулярное, но разнообразное.

**49. Искусство Возрождения в Испании.**

Кульминация возрождения во Франции и Испании – 40е 16в, обращение к Италии современной, то есть маньеризм. Но есть пытаются сделать классическим. 16-1п 17в – это период золотого века. Изгнали арабов, открыли Америку. Испания выносится рядом процессов на вершину европейской цивилизации. По сути дела, в Испании все строилось на религиозном основании. Дворянин – идальго, тот, у кого 14 коленей христианских предков и не важно, кем они были. Для каждого дворянина просто обязанность – быть защитником веры. Испания – центр и глава контрреформации, на нее опирается Папа. Из Испании иезуиты (Лайола). Не допускается никакое вольнодумство, даже попытки реформации не было. 1п 16в – постепенное овладение языком итальянского ренессанса, а с 60х при Филиппе 2 начинается подъем Испании как империи. Начинается формирование тех принципов, которые важны будут для 17в. Испанская особенность – большая роль культуры ислама, контакт был враждебным, но он был тесным и активным.

Стиль **мудехар** – по сути, это еще готика. Сан Хуан де Лос Рейос, Толедо, 1477-1505г. В честь объединения Испании построили испанские короля. В нижем ярусе готика, в верхнем – деревянный резной потолок и идеи мусульман. В клуаторе тоже готика и мусульманские элементы.

Королевская капелла в Гранаде, 1505-1517г, «**изабеллино**». Здесь подключается ренессанс. На раннем этапе важны не классические идеи ренессанса (Рим, Флоренция), а либо север (Ломбардия), либо юг, которым они вообще владели. Более-менее ренессансное членение, есть витые колонны, есть декор в виде сердец (как на пиках).

Университет в Саламанке, ок1494г, **платереско**. Это уже первый ренессансный стиль. В смешанную систему проникают ренессансные элементы, это как во Франции с замками Луары. Большие панели заполнены антикизирующим орнаментом. Ордер фантастически трансформируется, есть антиордерные мотивы (рельефы-гротески).

Дом с раковинами, Саламанка, 1493-1517г. Имитация итальянского палаццо. Три яруса, вместо руста раковины. Раковины – геральдический знак владельца. Двор – даже ордерные колонны есть, но вот арки напоминают арабов или мудехар.

Ратуша в Севилье, 1525-1534г, Диего де Риольо, Хуан Санчес. Более правильное владение ордером есть пропорциональные элементы. Есть мотивы колонн с гирляндами по середине – это из фламандских гравюр. Есть смотреть по деталям, все правильное и классическое, но только этих форм слишком много. Полунервюры-полукессоны. Часть декорации не доделана. В зале капитула есть что то вроде кессонов (прямоугольные), которые заполнены рельефами воинов.

Капелла Сальватора в Убеде, 1540-1559г. Франсиск делла Малина (Убеда его родовое владение), он много путешествовал, был близок к Карлу 5. Собирал коллекцию антиков. Вокруг себя сформировал круг архитекторов в том числе Диего да Силве и Андрес де Ванделвира. Правильные пропорции, нормальные антаблементы. Более рациональная архитектура (но на колонны все равно навешивается декорация).

Замок Канена, внутренний двор (для Франциска Молина). Во внутреннем дворе пытается использовать разные формы ордера, но он странноват: ионические волюты смотрят в портик, а во двор балюстрами.

Дворец Карла 5 в Гранаде, 1527-1568г. Строится на руинах, встраивается в Альгамбру. Это христианская антитеза исламу. Педра Мачука и Луис Мачука (сын). Педро – ученик да Сангало. Внешний фасад ориентируется на постройки Джулио Романо. В плане ориентация на проекты и планы Римские. Дворец Карла начат в 1526г, а в 1540е появляется книга Серлио (6я книга, гражданское строительство). Он варьирует дома с круглым внутренним двором. Возможно, это исходит из мастерской Рафаэля и Перуццо. От копирования внешних идей, переходят к копированию проектов. По сути дела, здание: квадрат со вписанным кругом – основные фигуры мироздания, основные ренессансные формы. Луис доделывал двор, он использовал непосредственно теорию Серлио (4я книга), там по факту это учебник по ордерам.

Серлио первым предлагает идею большого королевского дворца, построенного вокруг большого круглого дворца (Мартини реконструировал так Палатинский дворец). Такая идея была предложена для Лувра.

Эскориал, Хуан Батиста де Толедо, потом Хуан де Эрера, 1563-1584г. Заказчик – король Филипп 2. Одна из самых ярких фигур 16в, блестяще образованный. Карл 5, его отец, для воспитания сына решил применить систему гуманистов (Эразма Ротердамского). Собрал комманду из 30 молодых человек, которые вместе с ним учились. Наряду с гуманистическим, он получил блестящее религиозное образование. Он был убежден об исключительной миссии Испании в мире, по сути он был национальным монархом и первым императором Римской империи. Карл 5 был человеком мира, испанцем себя особо не ощущал. Филипп, будучи очень образованным, принципиально не учил другие современные языки, так как верил, что все должны говорить по-испански. То есть, по сути, он был консерватором, строго следовал своим правилам. Эскориал – воплощение двух сторон Филиппа: гуманист и католический фанатик. Есть идеи собора святого Петра (по сути, это немного развернутый проект Микеланджело). Это дворец-монастырь. Он отрицает всею предшествующую традицию соотношения с декорацией. Это архитектурный минимализм. Это строгая система пропорций и ритма. В главном фасаде можно узнать упрощенную схему Иль Джезу. Двух ярусный фасад, дугообразные формы типа волют. Дорическо-тосканский и упрощенный ионический ордер. Ордер – это соразмерность человека и мира, а здесь уже нет соразмерности. В Испании появляются трактаты о саломонинческих храмах, то есть пропорции постепенно начинают равняться на ранние постройки христиан. Храм крестово-купольный, но точно базилика, центральная часть выделена. Это строгая чистая, лишенная нагромождений чистая архитектура. Также планируется и *Королевский Пантеон*. Саркофаги выставляются, важна идея преемственности. Эскориал – это и коллекции, и лучшая в Европе библиотека, и строгий дворцовый этикет.

**Фернандо Инчес де ла Алмедина**, 1505-1536г. Явная ориентация на Рим, и Рафаэля, и Перуджино, и тд. Традиции 15в может где то и остаются, но в целом ориентация на Рим. Сложные позы, мягкие складки, но почему то все на коленях (Сошествие святого духа и Поклонение младенцу).

Мадонна с младенцем Иоанном Крестителем, ок1505г. Это ориентация на Леонардовскую Мадонну (и техника сфумато), а композиция от раннего Рафаэля. А пейзаж нидерландский.

**Педро Фернандес**, ретабло святой Елены, Жирона. Сохраняется своя традиция, это высоченный иконостас, есть и живопись, и скульптура. Есть классицизирующие пилястры, и кессоны, и тд, также и гротескные мотивы.

**Педро Мачука**, Снятие с креста. Как и строитель, он ориентировался на Рим. По композиции напоминает Преображение Рафаэля и ранние работы Джулио Романо. Это более сложная хаотическая композиция. Возрастает напряженность в цвете и свете. Темные, плотные тона, но достаточно яркие краски.

**Хуан Фернандес и Наваретте** (Эль Мундо), Крещение Христа. Это уже протобарочная живопись. И по стилю, и касательно сложения основных жанров. Бог-отец буквально вылетает в плоскость картины. Руки как таковой нет, это пропасть. Он работал в Эскориале, писал в жанре алтарной картины. Апостолы Петр и Павел, к1570е. Фигуры занимают все пространство, очень большие (плащи намного больше фигур), на фоне растворяющиеся античные руины.

**Луис де Моралес**, Пьета и Мадонна с младенцем. У него особое внимание к контрастам света и цвета, он предвосхищает караваджистов.

**Антонис Мор**, 1516\1519 – 1576\1579г. Романист, ученик Скореля. В Испании создал свою школу и особый тип портрета, усовершенствовал уже существующий – теперь строго парадный. Очень строгий по динамике, не допускает резкие движения, но обострен к личному состоянию человек, то есть по своему это еще и психологический портрет. Характеризуют направления портреты Марии Тюдор и Филиппа 2.

**Алонсо Санчес Коельо**, он ученик Мора, создатель собственно испанской школы. Портрет инфанта дона Карлоса, вроде тоже парадный, но странный, поколенный, в пустой комнате, есть окно (разрыв). Там нереальный пейзаж, взволнованный, пики гор, море, нагнетенное небо (тучи), как будто кто то летит еще. Портрет принцессы Хуаны Португальской, 1557г. Испанский стиль (все черное), тоже комната, но неопределенная, тоже вроде по колени. Внимание к лицу и деталям. Анна Австрийская (королева испанская), инфанта Изабелла Клара Евгения с Маддаленой Руис, 1586. Есть уже только платье, оно никак не отвечает фигуре, зато перекликается с орнаментальной стеной и полом (тут уже нет перспективы). Она гладит по голове карлицу (мода).

**Хуан Пантоха дела Крус** (1553-1608г), ученик Алонсо Санчеса. Король Филипп 4 Испанский и его сестра инфанта Анна. Это более примитивно, есть тяготение к лубку. Довольно хорошо все прописано в деталях, но все это очень внешне.

**Алонсо Берругете** (1488-1561г). Ориентируется на Микеланджело (как живописец и как скульптор), но все равно превалирует натуралистическая испанская традиция. В итоге получается экспрессивная форма, не готическая по пластике. Человеческие пропорции утоньшаются, есть крайняя экспрессия – это от готики.

Мадонна с младенцем и Иоанном Крестителем,1510-1515, тондо. Здесь явно влияние скульптуры, очень странные формы, из-за светотени все очень грубо, кажется, что ее руки перетекают в тело младенца. Совсем не женственна. Святой Себастьян, Жертвоприношение Авраама – скульптуры. В жертвоприношение потрясающие эмоции – противоречивые у Исаака, у Авраама боль, страх, предательство. Он же делал скамьи хора в толедском соборе. Это его главная работа, огромный деревянный ансамбль. Есть и евангельские сюжеты, и античные, и исторические. То есть опять сочетание ренессанса. Каждая фигура отделена («ордерное членение»), в портике «аркады» или арке.