**Искусство Возрождения в Италии**

Тучков И.И. 2016

**Содержание**

0. Введение 4

Понимание Возрождения и его место в истории искусств 4

Историография 5

Работы, посвященные тому, как изучали эпоху Возрождения. 5

Сама историография Возрождения: 6

Общая характеристика эпохи 12

Существо художественной культуры Возрождения 14

Виды, жанры и формы Ренессансного искусства 15

Периодизация 15

Индивидуальное и особенное, что есть итальянского в Италии 16

01. Проторенессанс 19

01.01 Общая характеристика 19

Временные рамки 19

Истоки: 20

Ключевые особенности 22

01.02 Архитектура Проторенессанса. 23

Пиза 24

Лукка 26

Флоренция 26

Сиена 41

Орвието 43

01.02 Скульптура Проторенессанса 45

Северная школа 46

Центральная Италия 47

Южная Италия 48

Никколо Пизано 1220/25-1278/84 49

Арнольфо ди Кампио 1245-1310 51

Джованни Пизано 1245/50 - 1314 53

14й век 55

Андреа Пизано 1290 - 1347 56

01.03 Живопись Проторенессанса 57

01.03.01 Маньера бизантина (МБ) 58

Школа Лукки 59

Школа Пизы 59

Школа Сиены 59

Школа Флоренции 60

01.03.03 Проторенессансные тенденции в живописи 60

Чимабуэ 1240-1302 61

Рим и Пьетро Каваллини 62

Верхняя церковь Сан Франческо в Ассизи 65

Джотто 67

Дуччо ди Буэнисеньо 1255-1318/19 73

Живопись треченто 75

Симоне Мартини 1285-1344 (в Авиньоне) 76

Пьетро и Амброджио Лоринцетти 79

02. Общие черты Раннего Возрождения 81

02.01 Архитектура Раннего Возрождения 82

02.01.01. Филиппо Брунеллески 1377-1446 84

Архитектура городского дворца 92

Отдельные мастера. Линия Брунеллески. 95

Микелоццо ди Бартоломео 1396-1472. 95

Бенедетто де Маяно 98

Джулиано да Сангалло 98

Леон Батиста Альберти 1414-1472 100

Архитектура раннего возрождения на севере Италии 112

Болонья 112

Феррара 113

Ломбардия. Милан 114

Венетто 118

Венеция 119

02.02 Скульптура Раннего Возрождения 128

Основные черты 128

Донателло 1386 - 1466 132

Рельеф в творчестве Донателло 135

Нанни ди Банко 1384-1421 140

Лоренцо Гиберти 1378-1455 141

Якопо делла Кверча 1374-1438 143

Лукка делла Роббиа 1400-1470 144

Скульптура середины и 2й половины 15го века 144

Надгробная пластика 2й половины 15го века 145

Скульптурный портрет 2й половины 14го века 148

Флорентийская скульптура конца 15го века 151

Андреа Вероккьо 151

Антонио Поллайоло 152

Скульптура на юге и севере Италии 153

02.03 Живопись Раннего Возрождения 153

Основные тенденции и этапы 154

Мазаччо 1401-1428 156

02.03.02 Флорентийская живопись второй трети 15 века 160

Мазолино да Паникале 1383-1440 160

Фра Джованни, фра Беато Анжелико 1376-1455 161

Паоло Учелло 1397-1475 163

Андеа дель Кастаньо 1419-1457 164

Доменико Венециано 1410-1461 165

Филиппо Липпи 1406-1469 166

Беноццо Гоццоли 1420-1497 168

Живопись 2й половины 15го века вне Флоренции 170

Мастера интернациональной готики 170

Пизанелло 1395 – 1455 170

Пьеро делла Франческо 1420-1492 173

Андреа Мантенья 1431-1506 178

Милоццо де Форли 1438-1494. 185

Феррарская живопись 2й половины 15го века 186

Козимо Тура 1430-1495 187

Франческо дель Косса 1435-1477 188

Антонелло де Мессина 30/35 - 79 189

Живопись Венеции 15 века 193

Джованни Беллини 1435-1516 193

Флорентийская живопись конца 15го века 196

Боттичелли 197

Пьеро ди Козимо 1562-1621 203

Доменико Гирландайо 1449-1494 204

Леонардо да Винчи 1452-1519 205

Рафаэль Санти 1482-1520 213

Микеланджело 224

# 0. Введение

Связано с историей, философскими течениями и предшествующей традицией (не столько средневековой, сколько античная). Необходимо анализировать формальный строй (форму), итальянское чувство формы, восходящие к античности. Чувство объема, пластики, стереометрии. Понимание идеальной формы, подражания природе и как это трактуется.

## Понимание Возрождения и его место в истории искусств

Термин существует в разных языках и они одинаковы (единство терминов). Это самоопределение (Rinaschimento, ренашита). Есть и нуово (новая эпоха). «Vita nova» Данте. Т.е. сама эпоха понимала, что она принципиально отличается от того, что было.

Связано с возрождением классической древности, искусства, традиции. Искусств и словесности на базе классического античного наследия. Сводится ли все только к этому? Нет. Это эпоха, в которой в том числе и было возрождение классической античности, но была и масса нового.

Сама эпоха формулирует чувство развития, историзма (т.е. что-то новое, значит, что оно отличается от того, что было до этого). Петрарка: античность, средние века (ужас-ужас), современность новая. Основные принципы:

* Мы возрождаем то, что было до нас, но через поколение (классическую светлую античность)
* То, что было перед нами, это плохо, это разрушение, с этим нужно бороться.

Возрождение неизбежно причастно и связано со Средневековьем, борется и принимает традицию. Это также та эпоха, которая выстраивает фундамент для следующей эпохи барокко.

Принципы отношения к Возрождению:

* Ретроспективный. Много сохраняется от Средних веков, не отличается от них. Ле Гофф (идея «долгого средневековья»: со 2 века (поздней античности) до Французской революции).
* Перспективный. Смотрим из него в будущее. Принципиально новое, сущностно отличное, на базе чего возникло Новое время.

Подходы в литературе:

* Исторический. Развитие феномена: зарождение - расцвет – упадок.
* Типологический. Рассматриваем как некий тип культуры, с характерными особенностями. Светский характер, интерес к природе и т.д. Смотрим, что общего с другими культурами. Этот подход чреват принципом анти-историзма. В чем же отличие от Антониновского, Феодосиевского, каролингского, оттоновского от Итальянского ренессанса? Они были и исчезли, не дали развития. А здесь переворот совершился и от него отказаться было нельзя.

Кульминация возрождения конец 15 – первые десятилетия 16го столетия. Дальше: длинный закат, длинный отход… и возникает что-то новое, иное.

## Историография

**Восприятия Ренессанса в историографии** :

1. Полная новация, скачок, что-то абсолютно новое
2. Постепенный, плавный эволюционный переход от одного к другому
3. Не самостоятельная эпоха, ее не было, это традиция, которая завершает средние века, «Осень средневековья»
4. Яркая, сильная, но незначительная по времени классическая пауза между неспокойными средними веками и барокко.
5. Обширная культурно-историческая эпоха (может включать все, что угодно, разные стилистические линии развития: готическая традиция, возникает нечто новое, формируются маньеристические тенденции…), которая является решительной антитезой как средним векам, так и новому времени.
6. Делим эпоху по векам (от дученто до чинквиченто). Просто, но снимаем задачу определения типологий, причин смены периодов, изменений, тенденций. Леонардо 15 или 16? Основные работы в 15м, но он же иной, чем Фра Анжелико? Получается механическое соединение явлений, попадающих в определенные рамки.

### Работы, посвященные тому, как изучали эпоху Возрождения.

Проблема возникла в конце 19 – начале 20го столетий:

* Вальтер Гёцце 1907 «Средние века и Ренессанс». Написал, что первым термин «Эпоха Возрождения» ввел Граф Либри (на самом деле первым это сказал Бальзак: в одном из рассказов описывает светский разговор и один из персонажей говорит: Это относится к эпохе Возрождение (возникает определение Эпоха Возрождения со своими характеристиками)
* Иоганн Хёйзенге. 1920 статья «Проблема Ренессанса». В первой части перечисляет как в историографии положительно оценивали Возрождение, а во второй части – а, собственно говоря, это же в полной мере относится к Средним Векам, а Ренессанса не было, это как Протей, которого не уловишь, он не существует, он ускользает. Не понятно, когда он возникает, как долго существует, когда погибает. Нет собственного законченного духовного единства, он не противоположен СВ, а является просто завершением. Некая пограничная территория.

Концепция того, что Ренессанс – это эпоха возникает в середине 40х гг, эта традиция опирается на книгу Якоба Бургхардта и представлена целым рядом людей:

Историк культуры, гуманизма Эудженио Гаррена, Франческо Шаббо 1942 «Концепция Ренессанса», Льсьен Февр 1950 статья «Как Жюль Мешле открыл Возрождение», Хейл «Англия и итальянское возрождение, зарождение интереса в истории искусств».

* **Уоллис Фергюсон 1948 г. «Возрождение в исторической мысли: 5 веков интерпретации».** Подвел итоги всего изучения Ренессанса.
* Следующий всплеск в середине 60х: американцы
* Сборник статей под ред. Джона Мартина 2003 «Возрождение. Италия и вокруг»

Русскоязычные книги. Не так важны по концепции, но более доступны. Институт искусствознания – 4 тома. История европейского искусствознания. **Базен Ж. «История Истории искусств от Вазари до наших дней».**

### Сама историография Возрождения:

**В саму эпоху Возрождения**

* Вита Нова Данте
* Францисканцы и сам Св. Франциск.
* Франческо Петрарка. 14 в. Любил античность, много сделал, чтобы она стала широко известна. Много сделал для сложения ренессансного человека. В его время было еще единицы людей, которые разделяли его взгляды. Однако он осознал, что он живет в эпоху, которая по своему отношению к человеку, к природе кардинально отличает от того, что было до него.
	+ Средние века легко жили наследием, формами, идеями, инженерными конструкциями, системой права античности. Петрарка впервые понял, что Античность умерла, она ушла в прошлое. После были Темные века, которые сменили светлый идеал.
	+ Идея о восстановлении величия Рима (будет восстановлено только в начале 16го века). Замечательно письмо кардиналу Колонне: перечисление античных памятников на 5 стр. Для него реалиями является тот город, который был, т.е. нужно было сколько знать, сопоставить тексты с реальными местами, нужно было этим жить и думать другими реалиями. Он начал писать письма Цицерону.
* После этого решили понять, когда же это началось? Водораздел – Джотто. «Творящий согласно природе».
* Альберти. «De re aedificatoria» (Об искусстве архитектуры), описания Рима. Начинается новый век, золотой век наук и ремесел, наук и искусств.
* Леонардо. Книга о живописи.
* Джорджио Вазари. 1550, дополненное 1568г. Окончательно сказал, что Возрождение есть:
	+ Начало – конец 13го столетия. ЧимабУэ, дальше Джотто. «Джотто открыл врата истины для тех, кто привел искусство в наши дни до великого совершенства».
	+ Конец – Микеланджело. Самый великий художник по своей сути.
	+ Т.е. Возрождение имеет определенное время, имеет начало и конец. Вводит термит Ренешементо (это именно искусств). Есть своя периодизация: расцвет у греков и римлян, дальше период упадка (Константин – начало), готы и лангобарды еще больше все добили, что и так погибало. Долгие годы грубая, резкая и жалкая манера византийских мастеров. Дальше ЧимабУэ и Джотто все начали исправлять.

Что же новое: прямое подражание природе через подражание древним. Это связано.

* Потом это уходит на север. Эразм Роттердамский. Дюрер. Интересно, что северный человек думает о возрождении, хотя Дюрер – самый классический из немецких художников 16го века, это не Грюневальд какой-нибудь. Что же он пишет: «Искусство живописи уже 2 столетия назад сызнова было выведено на свет влахами (не просто люди, живущие в Румынии, у него полное смешение понятий. Для него влахи – это все то, что называется «романо», римляне).

Эти мысли продержатся до 19го века (ренессанс – возрождение золотого века античности).

**Просвещение**

* Вольтер: Возрождение искусств и изящной словесности. Средние века явно с негативной оценкой. Почему В возникло именно тогда и там? Питательная среда В – богатство и вольность итальянских городов. Гении Данте, Петрарка, Бокаччо, Чимабуэ и Джотто. Данте – самый великий человек. Важнее начало процесса, чем то, что будет в 16м веке. Он про это вообще не пишет, хотя знали Леонардо, Рафаэля. «Всеми этими приятными новшествами мы обязаны только тосканцам. Лишь силою своего гения они оживили семью искусств, прежде чем малый остаток греческой учености вместе с самим греческим языком переместился из КН в Италию после поражения, нанесенного оттоманскими турками. Флоренция была тогда вторыми Афинами, отсюда видно, что не грекам обязаны возрождением искусств, а греки не могли научить итальянцев ничему, кроме своего греческого. Т.о. Возрождение – светлая, ясная, радостная эпоха, родившая эти новые имена.
* Почему эпоха Возрождения была близка Просвещению? Там и там свобода и светский дух эпохи, враждебны всему средневековому, возрождение античной культуры (любят за то, что любят в себе)

**Романтизм**

Где-то продолжает мысли Просвещения. Дополняются:

* В есть мятежная и свободная личность. Это путь индивидуализма, никаких моральных преград своим помыслам. Дух творчества и новаторских открытий.

Две линии оценки:

* Отрицательная. Реабилитируют Средние века (именно СВ были эпохой национального рассвета: в Германии и Франции). Франсуа Рене де Шатобриан «Гений христианства» (Средние века велики потому, что это дух христианства, возрождения не было, потому что и Рафаэль и МА – это мастера тоже средних веков, у одного есть христианская архитектура, а другой, Рафаэль, эту христианскую архитектуру христианской живописью и украшает). Т.о. СВ великие, СВ масштабные, Р не существует.
* Положительная. Роман Гейнзе «Ордингелло или счастливые острова» 1778. Эмансипация плоти, царство свободы, красоты, радостной чувственности. «Прогулки по Риму» - можно убежать от унылого мерзкого миру в прекрасную сказку античности и ренессанса.

У романтиков идет и реабилитация средних веков, но и идеализация классического прошлого.

**Общие схемы 19го века:**

* Лекции по философии истории 1822-30х Гегеля. Ренессанс: секуляризация культуры, свобода духа, земной характер интересов, классическое прошлое, великая эпоха, дающая один из ярких примеров реализации развития Мирового Духа. Такая полуромантическая концепция просуществовала довольно долго.
* Т.Н. Грановский 1849-50гг. 48:36 – 50:28. Слова прозвучали в московском университете. «Всякий раз, когда падает один порядок вещей, являются вести, возвещающие новое направление… У СВ была своя география, свое государство, своя церковь и своя наука. И на исходе 15го столетия является Христофор Колумб и разбивает рубежи, поставленные миру в средних веках. Новому человечеству тесно в прежних пределах, как бы предвидя страшные события, которые заставляют бежать, Христофор Колумб приготовил убежище для беглецов. У СВ было свое государство, свое политические теории. Но в конце 15 – начале 16го раздается страшный голос Николая Макиавелли, более резкого отрицания средневековых теорий сложно себе представить. И средневековая церковь была разбита Реформацией немногих личностей, которые смело начали свою борьбу. Но СВ не изжил своих начал до конца. Наконец средневековая наука, схоластика, некогда блестящая и смелая, сделавшаяся в 14-15 в наукой о формах, бесплодна. Дальше наука развивается усилиями гуманистов. Эразм, …, направляются против него, за ними стоит юная дружина людей изучивших и уважающих глубоко классическое искусство. Повсюду, одним словом, заметен разрыв между средневековой и новой жизнью. Может в целой истории человечества нет такой торжестенной и радостной эпохи как эта. Самые сухие исследования ученых носят в то время какой-то героический характер".

Фридрих Энгельс. Плагиат из целого ряда авторов, но ни одна книга про В не обходилась без этой цитаты. Она блестяще характеризует эпоху и важна для марксистского как старого, так и нового понимания. Из введения в «Диалектику природы» «Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Люди, основавшие современное господство буржуазии, были всем чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Леонардо да Винчи был не только великим художником, но и великим математиком, механиком и инженером, которому обязаны важными открытиями самые разнообразные отрасли физики. Макиавелли был государственным деятелем, историком,поэтом,кроме того первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Лютер вычистил авгиевы конюшни не только церкви, но и немецкого языка, создал современную немецкую прозу и сочинил текст и мелодию хорала, который стал лейтмотивом 16го столетия.

* Жуль Мишле. 7й том истории Италии «Ренессанс», где сформулировал, что есть В:
	+ Разрыв со средневековьем, свет в тьму СВ, составная часть великой идеи прогресса, который существует в Истории.
	+ Открытие мира и открытие человека.
* Фотте «Возрождение классической древности или гуманизм»

**Яков Буркхардт «Культура Возрождения в Италии»** - прочитать обязательно. Швейцарец (Базель), учился в Германии.

* Много путешествовал. «Чичероне» - описание памятников Италии с анализом концепции, художественного строя.
* Культура Возрождения в Италии – 1868г. Интересно, концептуально, вневременно.

Государство как искусство. Развитие индивидуальности. Возрождение античности. Открытие мира и человека. Общественная жизнь и праздники. Нравы и религия. Т.е. целостностная эпоха В. Связывает с новыми течениями в общественной и экономической жизни. Культура светская, отсюда противоположность СВ. Усвоение, а не копирование античного наследия.

Отрицательные черты: статический характер (не развивается исторически: человек возрождения как Фридрих 2 1250 г, такой же папа Юлий 2 1513г). Т.е. типология культуры В.

Последователи:

* А.Н. Веселовский – долго жил и работал в Италии, нашел неизвестную рукопись конца 14в. (повторяет идею Декамерона). Дает название Вилла Альберти и пишет 3 тома комментарий, где оценивает всю жизнь конца 15 – начала 16 в. Речь на защите диссертации – сложность и разнообразие эпохи В. Впервые вводит теорию противоречивого развития, а не статики (вся эпоха из контрастов развития). «Противоречия итальянского В» 1897г.
* Великая традиция английский дилетантов Джон Саймонс 7 томов 75-86 гг «Ренессанс в Италии». История культуры, которая питает историю. 2т о жизни Бенвенутто Челлини и 2т о жизни Микеланджело.

**Дальше – позитивизм**

Ипполит Тен с его скучными путешествиями в Италию. Плоско, банально, но составила эпоху. 1896 – все европейцы ездили в Италию с томиком Тена. Для него важны социальные нравы, связанные с В.

Эжен Мюнц. Трудолюбие. С утра до глубокой ночи в архивах Ватикана (переписывал документы по истории искусства издал более 10 томов). Его волнует жизнь и существование памятника искусство в ту или иную эпоху, социальная среда, которая позволила этим памятникам возникнуть).

Паскуали Вилари (О Макиавели, Саванароле). Филип Манье. Роберт Зайчик. О литературе.

Отечественные историки культуры. **Петербургская школа, заложил основы И.М. Гревс, историк античности.** Организовал при СП Университете семинар по возрождению и средним векам, где они читали и комментировали Данте, поехали в Италию и разработал новую концепцию экскурсий и ознакомления с городом, где пространство города – духовная данность, которую нужно постигать как жизнь духа, и она состоит из памятников, из текстов, ассоциаций. Продолжали:

* Лев Платонович Карсавин «Очерки религиозной жизни в Италии 12-13 вв» 1912 г., «Основы средневековой религиозности 12-13 вв, преимущественно в Италии» 1915, «Культура средних веков» 1918г. В этой же серии чудесная книга *Тураева «Древний Египет» - тонкий, яркий, популярный, но очень научный.*
* П.М. Пицилин. Из Одессы. «Салибена. Очерки итальянской культуры 13 в». Эмигрировал, в 47г. выгнали на пенсию без содержания. Прожил еще 7 лет в абсолютном голоде и нищите. Но написал «Место Ренессанса в истории культуры» 1733г. Издана в СПб в 1996г. Великолепная книга, чудесная книга. На болгарском языке, поэтому мало влияния.
* А.К. Жевелегов «Начало итальянского возрождения» 1925г. «Очерки итальянского возрождения: Катильоне, Авентино, Челлини».
* А.И.Хоментовская. В лагере на основе старых материалов начала, а потом в ссылке пишет «Итальянская эпиграфика». Известны «Кастильоне друг Рафаэля». «Лоренцо Валла, великий итальянский гуманист».

Концепция Буркхардта стала подвергаться сомнению:

* **Генрих Тоде** (Thode) 1885. «Франциск Ассизский и Возрождение Италии». Противник идей позитивизма, важна связь религии, искусства и культуры.
	+ Франциск - не просто новая религиозность, но и духовное обновление и импульс к новому искусству и новым художественным принципам. Фрески верхней церкви в Ассизи Джотто. Универсальный характер для западной цивилизации. Новая человечность, новая гармония человека и природы. Объединяет с Буркхардтом – связь Возрождения с подъемом бюргерского класса и городов.
	+ Существование античной традиции плохо для Италии и искусства
	+ Не важны идеи индивидуализма, а нужна другая категория – духовный субъективизм

3 тома «Микеланджело и конец Возрождения» 1902. Начинается средними веками и завершается сложными идеями МА. Т.е. Возрождение размывается, его почти нет.

Конрад Бурдах «Реформация, Ренессанс, Гуманизм», лингвист, литературовоед. Смысл и происхождение слов Ренессанс и Реформация. О происхождении гуманизма. 1910-1920е. Стремление к новому национальному, социальному…

Вторая волна критического отношения к В. (из работы по историографии Уолласа Фергюсона 1948г): **«Бунт медиевистов»** - перед и после 1й мировой войны. Отрицание светлой, радостной, мажорной составляющей В. Сознательная оппозиция Буркхардту со стороны профессиональных медиевистов. Интересно, что для них важны историки искусства, изучающие именно Северное Возрождение.

* Р – лишь эволюция, которая плавно продолжает СВ. Ничего принципиального не случилось. Все открытия – в 12-13 вв.
* СВ черты есть, их много, они в полной мере существуют и развиваются
* Античная традиция никогда и не прерывалась в СВ, т.к. есть и духовное пробуждение 12 в, университеты, изучение античных авторов
* Развитие индивидуализма было характерно для СВ.

Самой яркой фигурой был **Хёйзенга** с его «Осенью средневековья» 1919г. «Проблемы Ренессанса» 1920г. Он опирался на Луи КуражО (много писал об отрицании Ренессанса).

* Духовная жизнь Франции и Нидерландов 15-16 веков обладает яркой самостоятельностью, гораздо более яркой, чем в Италии 16го века.
* СВ – блестящая рыцарская культура. Дает ей тонкую проникновенную характеристику
* Ренессанс был, но маленький-маленький, низенький-низенький. Есть классический Ренессанс, существует только в начале 16го века, и то только отдельные вещи, отдельные именно, но которые потом тоже от него отказываются. Есть Рафаэль, у которого есть Афинская школа, и который тоже потом от этого уходит, потому что есть Преображение. Есть у МА потолок сикстинской капеллы, но есть у него и Страшный суд и его позднее творчество.
* Более того, если и можно говорить об этом убогом Ренессансе, то он был только в одной стране - Италии, на Севере это никакой не Р, это продолжение СВ.

Изучение науки. Чарльз Кастингс «Ренессанс 13го века», 1927г. Лингвистика.

Философская мысль. **Этьен Жильсон** «Философия средних веков» 22г. «Ренессанс, как его описывают нам, был не СВ плюс человек, но СВ минус Бог. И трагедия в том, что потеряв Бога, он потерял человека». Продолжает Жан Молитен «Истинный гуманизм». 1938г.

Венгр коммунист, участник революции 1918г., убежал, преподавал в США, связан с Англией. **Арнольд Хаузер** «Социальная история искусства и литературы». Всплеск марксистской истории искусств и социологии был связан с этой книгой. Фредерик Андре «Искусство Флоренции после Черной смерти» под его влиянием. Р кончился, можно уходить домой и лекции не читать.

**Наступил фашизм и 2 Мировая и возврат к Буркхардту**

Западная интеллектуальная мысль понимая мерзость строя в советской России, осознали, что СССР может противостоит этому наступлению темноты (легендарная кембриджская пятерка, занимавшая высокие посты в Британском правительстве и разведке и работавшая на КГБ, Ким Филби и др). Стругацкий правильно написал: «После серости приходит черный» Это ощущение гибели не просто «Закат Европы» Шпенглера, а гибель всего, всей цивилизации. Бегство в США, расцвет американской школы. Именно там возникает узкий круг интеллектуально образованных людей, собиравшихся вокруг **журнала «История идей».** В 1948 г сборник переоценки отрицательных отзывов о Р. Возврат к Буркхардту, но уже на новом уровне: явление противоречивое, но обладает индивидуальностью и противостоит СВ.

1950-1960е. Ганс Барн «Гражданский гуманизм…», Эрнст Кассир, Пауль Кристейлер «История гуманизма». Кружок интреллектуалов, очень влиятельные. «Купцы-писатели» - анализ купеческих дневников 15-16вв, образованные заказчики. В рамках этого выходит и книга Уоллиса Фергюсона 1948. «Ренессанс 5 веков интерпретации».

ИТОГ: эти две точки зрения на В сохраняется на протяжении 1970-2000 гг. В современно историографии (с конца 1980х) начался нехороший период, когда многие блестящие исследователи начинают замыкаться на изучении частных проблем. Не появляются концептуальных, новых работ. Постепенно начинают выкристаллизовываться новые подходы, что дает надежду.

## Общая характеристика эпохи

Не механическая вырезка от старого к новому. Это сплав, образующееся неизбежно новое качество, которое имеет внутренние противоречия, но и потенцию к развитию.

Это не стилевая характеристика, не тип жизни, это больше – эпоха. Имеет социальную и экономическую детерминированность.

1. Италия – **огромное количество городов на старых античных фундамента**х.

Активная торговля (морское срединное положение), большое влияние на соседей. Транзитная торговля. Бонакорсо Пикки «Хроника». Авантюрный роман. Фейхтвенгер хорошо пишет о Вене рубежа веков 19-20го и дает чудесную характеристику еврейских семей (дедушка, крепкий купец передает дала сыну-сын, уже не такой мощный –внук уже совсем не в теме, становится искусствоведом или музыкантом…), так и итальянские купцы. От мощной торговли к духовной силе.

Через нее крестовые походы, от которых она зарабатывает. Умудрились же венецианцы убедить захватывать КН.

Возрождение – **продукт духовной жизни купцов, торговцев, рем**есленников. Которые всегда воюют с аристократией. Чтобы лишить человека прав – его делают аристократом (лишают замка, перевозят в город, не имеет право там вести торговлю – нет денег, уже и не человек). Бюргерство решает все само в себе.

Любят дружить с центральной властью, но на расстоянии, не в своем городе. С 8-9 вв расцвет городов на античном фундаменте. Разные типы городов (читА). 126 епископий на севере, 198 в центральной и южной. Т.е. больше 300 городов. Есть еще и кастелло, борго (местечко). Это цивилизация, возделанная земля, удивительное процветание страны.

Сохраняются античные планы городов, античные дороги. Соборная площадь – на месте форума, те же ворота. Континуитет. Городская цивилизация (не сельская Франция с ее натуральным хозяйством).

Италия сохранит административное деление (это показывает анализ языка) наследие империи (многие грабили, но не разрушали). Лангобарды разрушили все, что можно, но они поселились с учетом старых еще римских областей (идея жизненного постоянства). Сила коммунального устройства городов – противостояние императору.

Удивительный федерализм жизни (мой город, моя земля, а дальше хоть трава не расти) – каждый город – своя индивидуальность – своя художественная школа, развитие. Но потом скажется плохо – как только одна из итальянских земель возвышается, все тут же объединяются против нее, забывая все распри (Макиавелли).

1. Развитие в первую очередь **светской культуры**. Кто-то подсчитал количество произведений искусства и их сюжеты. Всего около 3000. Светских сюжетов – единицы, но религиозные сюжеты трактуются по-другому, это личностная религиозность.
2. **Эпоха открытия мира и человека**. Последовательно и теоретически обоснованное обращение к земной действительности.

Светской, индивидуализм и реализм и будут отмечать новую эпоху. Новая религиозность и новое христианство, как писали некоторые исследователи «радостное христианство».

Ренессансный антропоцентризм. Пико деля МирАндола. «Господь поставил человека в центр вселенной. И уже от человека зависит выбор пути» (самостоятельность решения проблемы, не предопределенность). Идти от центра вверх или от центра вниз (ищет Бога или свободно от моральных пут идет вниз к аду).

Но и очеловечивает Божество. Джордано Бруно «героический энтузиазм». Человек – мера всех вещей. Возвышенная богоподобная личность, способная к свершениям. Но отсюда и аморализм, о которой писал и Бургхардт, это следствие освобождения. Человек почувствовал себя свободным и столкнулся со всеми проблемами: Сервантес, поздний Рабле, трагичнейшие Шекспир и Монтель.

Это дает многообразное диалектическое понимание эпохи. Два лика Ренессанса:

* Героический, гармоничный, ясный, цельный, жизнеутверждающий, светлый
* Трагический, диссонансный, дисгармоничный и драматичный

Мир становится огромный (Великие географические открытия, Коперник, Галилей), человек становится маленьким (тростник, ветром колеблемый), подверженный любым катаклизмам. Противостоит миру, но и в нем теряется. Итог подведет Гамлет: «распалась связь времен».

1. **Связь с античной традицией**. Первые ренессансные люди начали с себя. НиколО НИкколи, литератор, написал грамматику латинского языка. Все ему подражали, у него была прекрасная коллекция античный монет и одежд, и вообще он был человек очень привлекательный. «Никколе носил подобие тоги, говорил на языке Цицерона, старался уподобить римским образцам свой быт и повадки, даже трапезы он до мелочей обставлял на классический лад. И было благородным удовольствие смотреть на него за столом – таким он был античным». Возрожденная реальная античность.

Гуманизм – занятие человеческими дисциплинами: Грамматика, риторика, история, моральная философия. Studio humanitatis. Античная этика и эстетика очень важны. Это не замкнутая группа людей, идеи были широко распространены.

## Существо художественной культуры Возрождения

Подражание природе как таковой, но и элемент типизации, что отличает южный от северного искусства. Совмещение натурализма и идеально обобщенного типизированного начала. Огромная роль античности.

Есть принцип имитации и ассимиляции, когда с помощью античности решаем свои собственные художественные проблемы и задачи.

Новое понимание религии. Философия неоплатонизма (после 1560 г\_). Марсилио Фичино. Франциск, Доминик

Огромная роль алхимии, астрономии

Создание нового художественного языка. Имаго – образ. Сейчас возникает картина, противостоящая иконе (имаго). Есть статуо – возникает статуарная пластика, свободная от пространства собора.

Обращение к науке – математизация искусства. Дает структурную организованность искусству.

* Перспектива. Решаем задачи трехмерного пространства на плоскости – иллюзия. Окно, открытое в мир. Магия пространства.
* Ощущение объема, рельефа, телесности, иллюзия объема
* Пропорция в архитектуре, в композиции, человеческого тела. Закон соразмерности частей художественного мира. Идеальная модель мира, она ясна, понятна и удивительно спиритуальны. Божественная перспектива, божественная пропорция.

Имеет развитую художественную теорию, которая часто опережает художественное творчество. Гиберти, Альберти, делла Франческа с его трактатами по математике, Да Винчи, Палладио, Виньола, Седио

Новый образ человека. Новые типологии: статуя, памятник, гробница, портрет, история на стене или в картине (классический мир), пейзаж. Портрет Ван Эйка или Кастильоне Рафаэля, Федерико де Монтефельдро. Человек, поставленный в центр вселенной. А пейзаж абсолютно реалистичный и узнаваемый.

Новый образ Бога. Через гармонию мира, которую мы постигаем и изображаем. Новый принцип алтарной картины (не иконы!). Драматическая поэтика религиозного образа. Пьета. Новое понимание смерти, страха смерти, религиозного переживания смерти. Новое понимание чудо средствами реалистичной живописи. Новые жанры живописи. Аллегория, историческая картина, пейзаж, и даже бытовой жанр.

## Виды, жанры и формы Ренессансного искусства

* Архитектурный ордер и ордерное архитектурное мышление. Классическое понимание арх формы.
* Новый образ храма. Темпьетто Браманте. Вилла Ротонда Палладио.
* Новое понимание дворца. Палаццо.
* Новый принцип загородного жилища. Вилла.
* Театр как вид искусства и театральное здание. Театр в Винченце Палладио.
* Портрет, умирает с античностью и возрождается в эпоху Р. Индивидуальный.
* Конный монумент
* Медаль
* Пейзаж
* Тема триумфа
* Вся античная традиция дает удивительное жанровое разнообразие всему ренессансу.

## Периодизация

Есть периодизация истории, экономики, литературы и искусства. Они не совпадают. 14 век – расцвет (Петрарка, Бокаччо, масса поменьше). 15в – уже искусства, но литературы уже мало. Т.е. наша периодизация отлична.

* **Проторенессанс**. Термин вводит Буркхардт (в чичероне 19го века). От него отказывались, как и сейчас. Но он может получать двоякое толкование. Или только то, что связано с античной традицией, тогда много выпадает. Если же эпоха – то все сложности развития с конца 12 до 14 в. 1260 (кафедра баптистерия Николо Пизано)/80 – 1410/25.
* **Раннее Возрождение** 1410/25 – 1510. Выработка основных типологий, главных художественных школ. Флоренция. С 60х – вширь, много местных художественных школ. Мантуя, Урбино, Феррара, Верона, к концу – Венеция.
* **Высокое или Зрелое Возрождение** 1500 – 1520 (смерть Рафаэля)/1540. До 1540 только в Венеции (Тициан в свои лучшие периоды мажорного состояния). Возникают новые художественный центр - Рим. В 15 веке Рим – глубокая дыра, волки бегают по городу, козы пасутся на форумах. Только с двух пап Николай 5 и Пий 2 мы начинаем новый Рим. Они приглашают Альберти, затеваются новые проекты, пристраивают портик к св. Петру. Но на протяжении всего 15 века нет римских мастеров, там все убогое и неинтересное. В 1500 г. в Рим приезжает из Милана Браманте, Рафаэль, МА. Все со своим багажом, славой, известностью. Рим всех переламывает (до Рима Рафаэль – камерный мастер, МА – совсем меняется). Рим как центр очень важен.
* **Позднее возрождение и маньеризм**. Не самостоятельная эпоха и стиль, а один и стилевых направлений поздне-ренессансного искусства. Кризис самосознания художника, кризис мировоззрения. 1520/40 – 1560/80. Позднее – в Венеции.

В 1680х приезжают Каррачи и декорируют палаццо Фарнезе. Приезжает Караваджо. Происходит окончательный разрыв с формами предшествующего искусства.

## Индивидуальное и особенное, что есть итальянского в Италии

Аналог Брателя «Что есть Франция». Никалаус Певзнер «Английское в английском искусстве». Поиски идентичности.

Климат и его индивидуальность, публичность индивидуальной жизни, особенности фасада, площадей. Гетте о Вилле Ротонде – какое неудобное строение (открыто – сквозняк, а для итальянцев это живительный ветерок в жарком климате).

Итальянский пейзаж: абрис фигуры, архитектура, линия, графика. Эмоциональность итальянского памятника.

Повседневность: пища, режим дня (с 12 до 16 перерыв и ничего не работает).

Географические особенности страны.

Итальянское чувство формы. Гете смотрит за толпой в Вероне, которая образуется по размеру амфитеатра. Или про венецианскую живопись (04:00). «Венецианскому художнику должно казаться все радостнее, чем живущим в других местах». Солнце ослепительно подчеркивало яркие краски». Отсюда Тьеполо, ранний Веронезе, Тициан.

«Образы Италии». Муратова. Аркадия Ипполитова (современная). Исповедальная проза, признание в любви к Италии. Когда появляется акцент, где главное не то о чем пишет, а как он это переживает. Муратов в этом тоньше. Ведлер.

Лучшие строки об Италии написали люди с Севера: Муратов, Гёте, Диккенс, Хэмингуэй, Ирвин… Гревс: «Учится ездили в Германию, развлекаться в Париж, но сердцем все больше отдавались Италии». Именно Гоголь открыл наше родство с Римом, после него он никогда не будет нам чужбиной.

Гёте в письмах Миньоны уже после Винкельмана (протестант, постиг на севере классическую культуру, поехал в Италию и поменял веру), Гёте это воплотил (перевод Жуковского). 09:30. Dohin, dohin (туда рвется сердце северного человека). Дальше цитата из Муратова. Бродского. Добужинский «Моя Италия».

**Особенности**

Федеративность. **Разнообразность народов** и ландшафтов, каждый из который внесли свой вклад в удивительную культуру: латиняне, греки (до сих пор юг италии), этруски, кельты (галлы), лангобарды, арабы/испанцы на юге.

**Рельеф местности**. Границы как элемент культуры (Альпы отделяют от всей Европы. Петрарка. 19:00), но это и то место, через которое мы въезжаем, они нас будоражат, потрясают, мы спускаемся с гор и перед нами открывается эта страна и ее искусство. Горы и Альпы в Евпропейской культуре имеют огромное значение (Руссо. Брейгель из плоской как блин Голландии – Обращение св. Павал. Брейгельский пантеизм в т.ч. и из-за Италии и Альп). Альпы как вершина и преодоление (Давид. Наполеон – герой, который подобен Альпам).

**Море**. Маре нострум. Битва при Лепонто (Греция) победил Венецианский флот и был положен окончательный предел турецкому продвижению на Запад. Скалы, его окаймляющие, определяют характер людей, которые там живут: рыбачат, воруют, торгуют, путешествуют и которые всегда свободны. «Культурная память, ластится к девам-нереидам, волнуется пурпуром, в час заката темное как фиалка, зеленовато-голубое на дальних просторах и черное на ее безднах». 22-23.

Море еще и заливы, образующие рельефы местности. Коринф. Это еще и прибежище, родной дом, куда нас влечет сердце, куда стремился Улисс. Море это еще и острова: путешествия, культурные личные торговые связи. Они создают островное сознание. Важно и для культуры.

Суша. Ключевский «две географические особенности Европы: разнообразие форм поверхности, извилистые очертания морских берегов». Это и делает характер живым, мобильным, свободным, творческим. На рубеже 16 века в Риме было 6,5 тыс. художников! Может после этого возникнуть что-то похожее на Новослободскую улицу. Но был все-таки масштабный прокол: памятник Виктору-Эммануилу.

Гёте: «Я хочу писать словами, но передо мной всегда втают картины… и у меня не хватает органов чувств, чтобы изобразить все это. Эту благородную землю». Это всегда **возделанная земля,** где всегда есть человек.

Не было горы (были как сопротивление, восхождение), возникает только со времени Петрарки (**гора,** на которую поднимаются, чтобы увидеть пейзаж) 31:30.

Горы необычные. Олимп. Парнас. Апеннины (Вилла Медичи в Порталино – аллегория Апеннин). А еще Капитолий и Палатин, где все началось.

Есть холмы. Мягкий нежный пологий пейзаж. Переходят в форму собора, пейзаж на картине.

Между горами и холмами есть **долины.** Аркадия. Долина Дельф в Беотии. Долины героических христианских подвигов Субиако, куда удалился Бенедикт Нурсийский, потом уехал на юг в Монте-Кассино.

**Реки**. Дает влагу, дает возможность торговли и путешествий. Тибр, Арно со своими аллегориями. Есть и ключи. Кастальский ключ (Менкс).

Природа не дается в прямом живом непосредственном восприятии. Это всегда пейзаж, уже сделанный за нас. Архитектурная лоджия, балкон, проем. Она может быть сама – скалами, а может и архитектурой. Вилла ДЭсте и вид на Рим. Это пейзаж не только оформленный, но и семантически значимый (связан с мифом, историей, событием: ДЭсте так и не смогли стать папами). Уже в 14м веке – создавали специально природный ландшафт так, чтобы он походил на идеальные пейзажи фресок. Долина Вальдорджи под Сиенной. Рукотворный пейзаж.

Оливковые и виноградные рощи. Одиссея 7:111-132. Сцена сада Алкиноя – описание оливковой рощи. Будь-то зима или лето, всегда там сады на деревьях. Вечно зеленый сад.

Средиземное море: начало и конец средиземной культуры. Троя (запад и восток, этруски запада в Рим, все этапы судьбы Энея). Чудо в Борго (остановка пожара, а текущий папа Лев 10 потушил пожар схизмы). Показывают через пожар Трои. Бернини: тот же Эней, с паладием, который Эней принес в Рим (Афина подарила Трое, Троя не падет, пока он не покинет город). Город Лавиния (замок семьи Боргезе). Город Альба Лонга.

Конец – Геркулесовы столпы. Аллея Геркулеса в Севильи (Геракл и Юлий Цезарь). Перенесение мифа о Геракле как о герое, как выбравшем путь добродетели, которой героически служит. Эта тема переходит в украшение виллы. Вилла Альдобрандини (Геркулесовы столпы). Великолепное описание петровского времени 48-50 (человек, выросший в другой культурной традиции и пытающийся постичь).

Этот Геракл теперь будет шататься по всей Италии. Вилла Фарнезе в Капрароло. Храм Геракла в Риме.

Гнев моря и всякая морская живность и божества. Море имеет такой лазурный цвет, что не удивительно, что древние произвели из него богиню любви.

Гёте «с великим восхищением видим мы на вилле Фраскатти как сумел Доминикино изобразить Метаморфозы Овидия в таких чудесных пейзажах». Рождение идиллического итальянского пейзажа. Он всегда имеет историческое прошлое.

Шагу не ступите без воспоминания…, или прошедшее или настоящее, только будущее застилается туманом.

Италия наполовину создана Господом Богом, а наполовину архитектором. Что касается Венеции, то Бог дал ей только небо и море.

**Итальянский характер**

Стендель (58:45), запас гордости, если не касаться чудес. Гоголь. Эстетическое чувство, невольно понимать саму суть природы. !!! написать. У итальянцев особенно развито уважение к себе, к личности, они не представляют как французы демократию. И под равенством они не представляют равномерного рабства.

Масштаб Италии

В наследство идея Рима, Римской империи, Pax Romana к лоскутному одеялу 15го века (все меняется каждые 15 миль). Но остались римские дороги, то, что стягивает весь этот мир воедино. Отсюда измеримое, понятное пространство. Вяземский про русские просторы. 1:02. «От мысли до мысли пять тысяч верст» - другой темперамент, другое отношение. «Дорога есть всегда память», Альберти о гробницах на виа Аппиа, как о памяти Рима. Веронезе – это не дорога, это обилие памяти и памяти. А.Иванов «Римская Кампания». Меллиарии – все измеримо, у нас: сколько до усадьбы: то ли 350, то ли 400 верст.

Эти дороги приводят нас в одно только место – в город Рим. Идея вечного города: античного и христианского, которые живут вечно, которые основа традиции, которая не умерла, а которая продолжается и возрождается.

13.02.15

# 01. Проторенессанс

## 01.01 Общая характеристика

### Временные рамки

Группа тосканских памятников 11-12 вв. Романская архитектура, но была самостоятельная группа (Флоренция: Баптистерий и т.д.) – подчеркнуто антикизирована в декорации – отсюда термин Буркхардта «Архитектура Проторенессанса».

Для истории важны процессы 13го века, а для литературы – 14й век. Но термин проторенессанс прижился, 13-14 вв.

В.Н. Лазарев в довоенной книге «Искусство Проторенессанса», но выпущена после войны: делит Проторенессанс на две части:

* Собственно проторенессанс – 13 век (антикизирующий в архитектуре, скульптуре и у Джотто),
* отдельный этап – треченто (готическая тенденция).

Сейчас не так жестко: весь проторенессанс – эпоха, вбирающая разные стилевые направления, не нужно противопоставлять антикизирующее и готические течения, но период един. И сама готика, особенно в архитектуре носила специфические черты, связанные с итальянской ситуацией.

Проторенессанс предугадывает, предвещает Возрождение. Ставятся основные проблемы, которые будут решаться позже. Для архитектуры это более очевидно. Постоянные перестройки, но классическая сущность не меняется – постоянное присутствие и возобновление проторенессанса. Примеры: Табернакль церкви Сан Миньято Аль Монте. Брунелески обращается не сразу к античности, а к своей тосканской проторенессансной традиции.

Параллельно идет формирование национальной литературы: Петрарко, Боккаччо. Уже на новаторский ренессансных принципах. Конец 14 – нач 15 века – новое поколение гуманизма, уже со всеми его принципами и антикизированной образности.

**Ключевые события:**

1226 смерть св. Франциска, за год до него – св. Доминика. Обновление религиозной жизни и церкви, как социального института. Напрямую влияет на развитие искусства и архитектуры. Архиепископ Гильденбрандт, потом стал папой Григорием 7 – огромное влияние на религиозную жизнь и искусство. Образование двух монашеских орденов: ниществующие, которые не замыкаются в монастырских стенах, а сознательно обращаются к миру (Д – проповедники, ученые – Фома Аквинат, Ф – более жизненная, бытовая позиция, «идут в народ»).

Уже к 1400 г. многое ренессансное уже сформировано. Отсюда так быстро сформировался Ранний Ренессанс. Проторенессанс – предвозрождение в искусстве, а в литературе – это именно Раннее Возрождение.

**Начало:**

11-12вв - архитектура

1260 – скульптура

1270е – живопись. Именно в Риме. Пьетро Каваллини. Он с Джотто выводит проторенессансную живопись на новый уровень.

### Истоки/средневековые ренессансы:

* 325 – перенос империи Константина в КН. Возникает Запад и Восток. С 395 - разные пути: Византия и Запад.
* 6в – нашествие Лангобардов. Разрушает все традиции на Западе. 8в – Лангобардские герцогства. Активная политическая и культурная традиция. Занимают откровенно враждебную позицию к Риму, папству (они ариане).
* Опасность наступления мусульманского мира. 732г Карл Мартелл – битва при Пуатье – конец продвижения мусульманского мира и успокоение в Италии. Разрушилась цельность мира, античность кончилась:
	+ Рим. Папы обращаются к французским королям за поддержкой (вся вторая половина 8го века): французские короли теснят лангобардов. Карл Великий завоевывает столицу г. ПавИю. Прямой альянс французских королей и пап: 800г – Карл венчается императорской короной в Риме.
	+ Есть 2 империи. Византия и Карла Великого (позиционирует как естественная наследница римской империи). Верденский договор: германская часть включает и Италию.
* Григорий 7: нашествие норманнов. Английское королевство, нормандское герцогство, юг Италии. 1084г. – разрушили Рим. Многие памятники раннесредневековые и раннехристианские погибли.
* Спор между папством и императорами. Три яркие фигуры:
	+ Григорий 7 (арх Гильденбрандт) 1073-1085. Реформа церкви (строгость целибата, наказания за симонию, меняет систему выбора пап: до этого влияние императора, сейчас выбирает коллегия кардиналов, т.е. Рим сам определяет). Светская власть подчинена Церкви. Отсюда конфликты и противоречия, но идея важна. 15 в. «Дар Константина» (доказал Лорецо Валла, что это не документ 4 века, а поздняя подделка).
	+ Иннокентий 3. Автор «О презрении к миру». 1191-1216. Укрепление независимости пап от императоров. Опекун Фридриха 2. Основание францисканского ордена.
	+ Бонифаций 8. 1294-1303. Конфронтация с французскими королями, но битву проиграл. Семья Колонне, был сторонником французского короля в г. Ананья арестовывает папу и ударяет рыцарской перчаткой по лицу (поцелуй в Ананье) – папа не выдержал унижения и через несколько дней умирает. Данте был непримиримым врагом Бонифация 8.
	+ В 1309 начинается Авиньонское пленение

В Италии слабо выражены классические феодальные формы (вассалитет, натуральное хозяйство…), она продолжает быть страной городов.

Тосканское герцо*г*ство – во главе женщина, подруга Григория 7, графиня Матильда. Умирает бездетной и завещает огромные территории (Тоскана до Ломбардии и до Рима) Римскими папам. Но не могут удержать и тогда там возникают самостоятельные итальянские города, правда некоторые тяготеют к императорам (Сиена), а некоторые к папам (Флоренция). С 1116г. Флоренция – самостоятельный город.

* Фридрих 2 – умирает в 1250м. Связан кровными связями с нормандскими герцогами и владеет территориями южной Италии. Он проводит интересную политику: «инновацио Рома» - возрождение Рима. Подчеркивает связь с античным прошлым. **Штауфенский** **Ренессанс**. Антикизированное искусство, литература (строит триумфальные арки, его скульптура похожа на римские портреты). Из этой территории и выйдет Николо Пизано (Николо д’Апулья – т.е. с юга). Манфред – его наследник погибает в 1263г. Империя на юге перестает существовать. Завоевывает Карл Анжуйский (французский королевский дом) – Сицилийское королевство. Это определит ситуацию юга до 21 века. Феодальная, отсталая земля, провинция.
* 1348 Черная чума. Конец эпохи Проторенессанса.

На этом фоне – духовная жизнь. Но и ереси. Франциск, Доминик, Фома Аквинат. Расцвет университетов.

* Болонья – право, новое понимание права как структуры и новом понимании жизни города. Базируется на римском праве.
* ПавИя – центр медицинского образования.
* Париж, Сорбонна – теология. А на территории Италии теологического центра нет.

**Что дает Проторенессанс:**

* Литература:
	+ Начало и формирование национального языка (не вульгаре, а тосканский диалект итальянского языка Данте). 1315 – завершение Божественной комедии
	+ 1304-1374. Петрарка. До 1375 Боккаччо
* Философия: Альбертино Мусатто. Марсилио Падуанский – религиозный мыслитель. Пытается установить взаимосвязь между разумом и верой. Достаточно одного разума, вера не опровергает, но и не дополняет. Рациональное начало. Религиозное предназначение можно познать только с помощью разума.

### Ключевые особенности

* Господствующим является интерес к реальности и ее изображение
* Интерес и изучение античной традиции

Новое понимание архитектуры:

* Новое понимание архитектурных планов. Простые, лаконичные, далекие от универсального и сложного совершенства готического собора. Но эта простота приводит к тому, что архитектурное пространство становится ясным, спокойным, замкнутым и гармоничным. Новое понимание тектоники, базирующейся на античной тектонике (ясность, логичность).
* Ясный архитектурный объем, на который накладывается декорация. Накладываю, облицовываю. Наложенная мраморная декорация организует образ. Это римская идея наложенной декорации.
* Новое понимание фасадной композиции. Более спокойной, соразмерной, логично организованной. Идеи античного храма – фронтон, и идеи императорского дворца.

Скульптура

* Новое понимание рельефа
* Появляется статуя, выделяется из архитектурного ансамбля, собственный язык, отличный от архитектуры

Живопись

* Иконный принцип меняется на картинный принцип.

Огромная роль – яркая сильная литература. Жанр новеллы. Живопись реалистична, тяготеет к забавному, сложному рассказу, будет подстегивать наблюдения реального быта. Отсюда повествовательность, нарративность живописи и рельефа.

Огромная роль культуры слова. Проповеднические кафедры, влияние на живопись, скульптуры.

**Отношения с готикой**

В Италии она лишается динамики, роста, нескончаемого вертикализма

Использовали каркасную систему, но никогда не пытаются уничтожить стену. Она основа архитектурного образа.

Она становится успокоенной, гармоничной. Не такой сложной.

Она раскачивает косную романскую традицию. Новые иконографии, колоризм. Приносит много нового и становится частью классицизирующей культуры. Стрельчатая арка успокаивается и становится полуциркульной.

## 01.02 Архитектура Проторенессанса.

Что важно:

Можно выделить несколько регионов.

* **Север: Венето, Ломбардия, Эмилия-Романия.** Близок к заальпийским странам. Сильное готическое влияние. Ломбардская архитектура наиболее сильна архитектурно. Санта-Кроче с плоскими стропильными перекрытиями – самая известная церковь готики, т.е. всегда своеобразие.
* **Юг.** Очень костный, связан с Востоком и Византией.
* **Тоскана.** Очень своеобразная романская архитектура.
	+ Консервативная ориентация на стародавнее (позднеантичное и раннехристианское). Простой тип базиликального здания (колонная с деревянными стропильными перекрытиями). На севере над средокрестием будет башня, в Тоскане – купол (более легкая форма). Четкость формы, мотив аркады на фасадах и интерьерах, свободные и логичные планы, дробность членений, активное использование и прямое заимствование архитектурных античных элементов (колонны, капители, базы, орнаменты – и берутся и делаются – сложно определить часто).
	+ Стиль архитектурной облицовки цветными мраморами (из Каррары – беловато-желты, из Прато – зеленый, розовый из Марено). Ее нужно отличать от того, что пышно расцветет в Риме и уйдет на юг (школа семьи Космати – римские мраморщики). Но она обращена к малым архитектурным формам (алтарная преграда, пол, кафедра, колонны и т.д. – такая маленькая мозаика, а Тоскана – большие плоскости).

### Пиза

Чисто романский, но уже очень важный. **Ансамбль г. Пизы.** Греческий город. На территории Италии – яркий представитель Каролингского возрождения (антикизирующие влияния высоки). И в 10 в. Пиза один из ранних примеров морской республики, разбогатевшей на торговле. Победа пизанского флота над арабскими пиратами в 1062г. В честь этого в 1063 был заложен Пизанский собор. Т.е. идея триумфа. В конце 11 в. активно перевозят крестоносцев на Восток. 12 в – расцвет Пизы, расширение, захват Корсики у арабов, подавление г. Амальфи – конкурентов, борьба с Генуей, Барбароссой. В 13м веке – начало движения к упадку. Поражение от генуэзцев и уже не оправятся, теряют Сардинию. В 14в – убогая сеньория, в 15м – Флоренция подчиняет себе Пизу и имеет родной собственный порт. В 16м веке Медичи создадут себе еще.

В Пизе всегда ценили классическое прошлое. Пизанские корабли шли на восток груженые, обратно – легкие специи, нужен балласт. Они во всех своих восточных факториях забивали корабли античными колоннами, рельефами, карнизами и все волокли к себе, там использовали и выставляли.

**Кампо Санто деи Мираколе.** Строится не в центре, а выносит на окраину. Таким образом, что она связана с 2мя дорогами: в Лукку и в порт, т.е. на перекрестке двух главных дорог.

Состоит из: Собор, Колокольня, Баптистерий, Кладбище. Круг человеческой жизни. Свободная ассиметричная планировка. Первый пример живописного ансамбля. Но есть классический дух – господствующий объем собора, к нему все тяготеет. Мера пропорционального строя, который делает все элементы ансамбля соподчинёнными: вертикаль баптистерия - вертикаль колокольни. Масштабное пропорционирование, понимание ясности – не подавление зрителя.

От античности – стереометрия объема. Вельфлин. 62:24. Изолированность архитектурных форм, в отличие от немецкого города, где все пристроено, один объем перетекает в другое. Ле Корбюзье 62:55.

**Собор**. Santa Maria L’Assunta (Успение). Начинает строить грек Бускетто, продолжает местный Райнальдо (завершил в конце 12го века).

План – простая пятинефная базилика с трехнефным трансептом, перекрыто над средокрестием куполом. Откуда такой масштаб? Обращение к опыту св. Петра в Риме. Масштаб и идея Рима, монумент и память о победе.

Наряду с этой огромностью – четкое расчленение фасада на отдельные составляющие: вертикальные, горизонтальные. Постепенное облегчение членений к верху. Все легко читается. Обилие аркад (романская тосканская черта) – легкость, хотя и дробность. Но ясная спокойная гармоничная составляющая. 68 колонн из античных построек (сполии). Замыкание формы слепыми арками, завершает фронтон с акротериями – классицизирующая форма.

Мрамор декорации из трех типов (выше) – ясная четкая геометрическая структура декора. Помогает понять, расчленить, организовать и устроить фасад. Великолепные профили баз, капители связаны с романским миром. Сочетание большого и малого ордера – память никуда не уходит, язык и мастерство никуда не уходит.

Стена: плоские пилястры организует ритм, никакой экзальтированности. Пластика не перегружена (пилястры чуть выступают).

Начинали строить с апсиды. Мраморные аркады – облегчают тело собора, в этой романской архитектуре нет тяжести, массивности стены.

Интерьер: Четкий ритм колонн (именно они взяты из античных памятников). Господство горизонтали. Облегчение стены. Массы, давления, силы, нерасчлененности нет.

Стропильный свод – сознательное художественное решение (в боковых – крестовые своды).

Мраморная декорация и на полу. Символика – литургические практики.

**Колокольня** 1173г. *Баннано Пизано и Вильгельмо да Инсбрук*. Т.е. собор уже стоял. Изначально 10м, а во 2й половине 13го века *Джованни ди Симоне* – увеличивает (после 1275) и пытается выправить кривую ось, которая получилась еще в первоначальной постройке. Строит дополнительно 3 этажа (до 48 м.), но она уже в наклонном варианте. В 1301 г. достроена, около 1350г. Андреа да Понтедера завершает башню в нынешнем виде.

* Круглая колокольня. Наиболее статичная и спокойная форма.
* Вся одета в мраморный ряд аркад, устраняющий объем. Они повторяют тектонику собора: нижние – глухие, верхние легкие. Рост и тектоника.

**Баптистерий.** 1152 г. *Диотий Санти* – местный. Круглый баптистерий, характерный для северной Италии. Завершен для коническим завершением. 1270-74 гг была наложена новая конструкция: сложный купол, и в 1297 г. был добавлен еще и сложный готический декор, тем самым готическая составляющая усложняла простую классическую форму.

* Нижняя составляющая была не ворованная, а собственная классицизирующая. Типология не изменила своей сути (восходит к Иерусалимской ротонде) во всех перестройках. Центричность, классический язык, раннехристианские корни.
* Последовательное сочетание арх форм со скульптурной декорацией. Николо Пизано (мадонна над порталом – сейчас там копия, оригинал в музее).
* Архитравная балка – скульптурная декорация. Часто даже полихромная.
* Внутреннее пространство спокойное, ясное. Выделяются купель и проповедническая кафедра 1269 Николо Пизано – начало всей проторенессансной скульптурной традиции, не противоречит всему арх пространству.
* Боковые своды перекрыты крестовыми сводами (романика). Наверху – цилиндрические своды, подчеркнутые полукруглыми арками.

**Кладбище Кампо Санкта**. 1278г. – начало 17го века Джованни ди Симоне. Именно здесь выставлялись привозимые античные памятники. Главный античный саркофаг стоял рядом с главным собором.

Спокойная декорация, без пластических избытков, легкие пилястры – легкость всей формы. Очень плоско, четко, легко.

Наверху накладываются готические элементы (особенно окна внутренних дворов).

### Лукка

(столица Тосканской марки, после освобождения от власти маркграфов Тосканских). Нет собственной школы, зависит от Пизы. Структура города. Центральная площадь – на плане античного амфитеатра. Незримое присутствие классики.

**Сан Фредиано** 1112-1147 гг. Мозаика 12го века – на фронтоне. Романика. Суровая. Элементы Пизы: портиковая система, завершающая фронтон и арочки трехнефной структуры ансамбля. Интерьер – плоские стропильные перекрытия. Мерная ритмика движения. Горизонтальные членения не так выявлены.

Сильные пизанские традиции. ??? **Сан Микеле ин Форо** (т.е. на старом форуме). 12-14вв. Развитая мраморная декорация (скульптура св. Михаила). Декорация – принцип наложения. Фасад – плоская декорация, не имеет отношения с реальным внутренним пространством, которая нужна для создания эффекта фасада. Почти театр. Наложенная декорация.

Колокольня – простая. Но готические элементы – прямоугольный план.

**Собор г. Лукки (св. Мартина**). Гвидетто Дакомо (арх и скульптор).

### Флоренция

#### История Флоренции и истоки ее культурного подъема

 Самый яркий вариант проторенессанса. **«Инкрустационный стиль».** Объем и плоскость – четкая структурная организация, восходящая к античности.

* Прямоугольный план античной римской колонии.
* Основание одним из полководцев Юлия Цезаря в 59г. до н.э., т.е. когда Рим был еще республикой (что флорентинцы всегда будут подчеркивать) – противостояние с Римом имперским (в 16м столетии поменяется с герцогами Медичи). Идея новизны – идея города и его художественной традиции.
* Классический город Проторенессанса и Раннего Возрождения.
* Удивительная насыщенность пространства памятниками и памятью.

Матильда Тосканская отказывается от наследия, в 1116 – независимая коммуна. Всегда примыкает к союзу против возвышающийся силы (Рим, Венеция, Милан), но всегда тесная связь с Римом (флорентийские банки обслуживают папский двор и государство).

Гвельфы и гибеллины (ориентация на империю). Флоренция – гвельфский город, а Сиена – гибеллинский город. Традиция флорентийские – классические, а сиенские – готические.

Внешняя политика – ее швыряет как судно в переменчивом море (Данте). Неизменна выгода флорентийских купцов. Герб – расцветающая лилия.

Политическое устройство. Борьба против окружающих грандов, феодальной знати. Палаццо Делла Синьория – общественное здание на месте срытого замка семьи Делли Уберти (гибеллины). Гибеллины хотели разрушить город после разгромной победы над гвельфами, но именно эта семья отстояла город.

Гордилась простотой нравов (23:00 – 23:55). Джованни Делани в «Хрониках Флоренции» (24:40 – 25:10). Графы Гвидо породнились с бюргерским семейством, что уже вело к ослаблению противостояния между феодалами и бюргерами.

ПодестА (из другого города, чтобы не связывали узы с жителями города. Полная военная власть, не мог править больше полугода и несколько раз – чтобы не было тирании) и капинано дель Пополо (изнутри общины, участвовал в военных действиях и рассматривал отношения между гражданами и популанами). 1250, 1282 (приорат – правительство, приоры выбирались из старейшин главных торговых и ремесленных цехов, гранды могли участвовать на дипломатической службе, но сами не имели никаких политических прав, а также воевали. Перевод в гранды означал лишение всех прав).

Население: пополо грасса (жирный народ), пополо минота (тощий) – не имели политического влияния.

Цеха – было 7.

* Цех калимала (покраска и изготовление сукон),
* Лана (торговля шерстяными и суконными тканями – герб овечка с штандартом в венке),
* Камбио (обмен денег – отсюда флорентийские банкиры).
* Цех врачей и аптекарей – туда записывали художники, отсюда вышли Медичи (медики – врачи).

Производство. Выделка сукон – половина населения Флоренции. «Все индустриозо» - ловкие, дельные, трудолюбивые, мобильные, современные. Отсюда деньги, банки. Единственный город, который будет чеканить собственную монету – флорин. Банкиры: Кавальканти, Портинари, Барди, Перутти, Альберти, Медичи (самый поздний). Размах: Перуцци и Барди – самые крупные. Перуцци полностью содержали Эдуарда 3, потом английские короли были вынуждены отдать сбор всех налогов им. Когда король отказался от всех займов, их банк рухнул. 1348 черная чума 1343 – банкротство Перуцци, 1346 – банкротство Барди. Почти остановило жизнь Флоренции. «Пятый элемент вселенной» (папа Бонифаций 8) – т.е. вертят всю вселенную. Вершина – «Жизнь Бенвенутто Челлини» - яркий, колоритный неприкрытый пример последовательного эгоизма. Я самый великий скульптор и самый замечательный человек. Такой индивидуализм, что даже и возразить нечего. Ему удалось сбежать из Замка св. Ангела (больше этого не удалось никому).

**Этапы**

1116 г. – независимая коммуна

1250е – республика

1293г. последняя Конституция Флоренции (Установление справедливости). Пополо минуто получили какие-то права – потом отказались. Максимальная демократия.

1348 г. – чума

1378 г. – последний всплеск активности пополу минуто: Восстание Чотби. Быстро было подавлено. Приходят к власти олигархи. Альберти, Альбици, Медичи.

1434 г. к власти приходит Козимо Медичи. Как Август становится единовластным правителем и тираном, но ничем он это показывать не будет. Власть через личные связи, все тебе обязаны при внешнем демократическом флере. Лоренцо (его внук) умудрялся это тоже соблюсти.

#### Особенности архитектуры Флоренции Инкрустационный стиль

Начинается в середине 11 века. Баптистерий, Сан Миньято аль Монте, перестраивается Санта Репарато (становится городским собором, до этого епископская кафедра была в Сан Лоренцо – будет придворной церковью Медичи, там будет капелла Медичи и др.), монастырская церковь во Фьезоло (недалеко)

**Стилевые особенности**

* Лаконичные плановые решения. Позднеантичные, раннехристианские корни
* Простой характер конструкций
* Геометрический узор мраморной декорации, наложенный на романскую конструкцию
* Особая классичность, облегченные пропорции. Членения – примитивные геометрические формы. Прозрачный монументализм, тяготение к интимности, камерности.

**Баптистерий Сан Джованни**. Из местного камня (желтоватый пористый пьетро оринарио) и украшен мраморной геометрической декорацией.

Важно, что там был баптистерий 6-7 вв. И имел ту же октогональную форму, правда был значительно меньше.

* Это здание 11 века, достраиваемого в 12 в.:Сам баптистерий был освящен в 1059г. (еще при архиепископ Гильдебрандте и маркграфине Матильде).
* 1113 – фасад и свод.
* Фонарь 1180,
* апсида 1203,
* углы утяжеляющие тектонику – 1293г.
* Пирамидальная крыша – 13 в.
* Первые двери (северные) – Андреа Пизано 1330-1336г.
* Южные двери (Лоренцо Гиберти) 1403-1424 г.
* Главные восточные (на фасад собора) – Гиберти 1426-1452 гг. – те самые золотые ворота рая (МА).

Всегда будет символом города. Bell San Jovanni– Данте. Легенда: в 14 в. мысль, что это не просто баптистерий, а из перестроенного храма Марса, т.е. античная постройка.

Отношение старого и нового здания. Место то же, от формы не отказываются (хотя более распространенная круглая), а та же форма, но больше. В центре до 16го века была загородка, показывающая план первого баптистерия. Идет от позднеантичных и раннехристианских построек. Структура несет классицизирующую составляющую.

Стена легкая, не пластичная. Почти всегда ромб, квадрат – простые геометрические узоры. Все структурно, классично. 2 цвета (белый и зеленый). Классическое по духу и системе одеяние. Иногда она чуть нарушается – асимметрия, характерная для ордерного понимания античной постройки. Повторение фронтонов. Выверенность объемных форм, выступающих и чуть более плоской. Классические колонны, антикизированные капители. Двухслойная декорация: горизонтальные тяги есть, но они не перетежеляют систему.

Апсида была сначала полукруглая, потом переделана в прямоугольную.

Аттиковая зона – уже еще более легкие пилястры.

Утяжеляющие углы – остановка пространства, отгороженность от внешнего пространства. Ограничение объема и структурная цельность и законченность. Чувство итальянского объема – четкая ясная продуманная стереометрия.

Интерьер. Продолжает логику оформления фасада. Двухчастная структура. Ниши, прикрыты колоннами – сознательная апелляция к Пантеону.

Мозаичная декорация. Маньера бизантино. Много разных мастеров. Четкая тектоническая идея свода с легкими окнами. Свод покоится на стене, он не висит, не парит – т.к. классическая архитектоника форм.

**Сан Миньято аль Монте.** На холме, на другом .берегу Арно – господствует над городом и видна из всех высоких точек.

1013 – 1090 гг. Все решение – при архиепископе Гильдебрандте (папа Григорий 7, реформа Клюни). Рафинированное и логичное, ясное решение. На гробнице св. Миньяно (армянского происхождения, казнили в середине 3го века, очень долго и разнообразно, в конце концов отрубили голову, он встал и пошел на то место, где его и похоронили). Отсюда крипта и построение внутреннего пространства. Алтарные преграды и кафедры – начало 13го века. Строится от 11 до середины 15го века, но в едином ключе – проторенессанс, декорация инкрустационного стиля.

Мозаики фасада – конец 13го века, но структурой, композицией и иконографией развивает идеи фасада.

План – скромный прямоугольник. В центре крипта с крестовыми сводами, в которую ведут лестницы. Шаг опор широкий, центральный неф шире боковых. Спокойное, пропорциональное пространство.

Пристройка 15го века – капелла кардинала португальского. Синтез искусств 15го века (скульптура, фрески и т.д. все в едином ранне-ренесансном ключе). Нежная лирическая проникновенная идея о смерти молодого кардинала.

Поднимаемся – видим фасад издалека, прочитываем основные формы. На мгновение скрывается (как Колизей, у которого при подходе пропадает один ярус). Монахи ордена ориветанцев (суровый и строгий орден – ответвление бенедиктинцев). Рядом резиденция. Долгое время это была летняя резиденция архиепископа флорентийского.

Фасад. Спокойная пластика, еле-еле намечена. Все, кроме окна-розы (прямоугольный проем четкой классицизирующей формы).

* Спокойная расчлененность. Все сводится к комбинации квадратов, подобных треугольников вписанных друг в друга. Спокойные формы: квадраты, круги. Темные – светлые камни (зеленые – белые).
* Выделенность трех-частных осей. И по горизонтали и по вертикали. И в деталях.

Истоки – трехчастная триумфальная арка. А также дворец Диоклетиана (символика имперской власти и божественного присутствия). Дворец Теодориха в Равенне. Папа – власть на любой светской власти. Идеи имперского дворца и идея храма соединились воедино.

Мощные, наиболее пластичные и артикулированные ордерными формами. Артикуляция центра: главный вход – окно – трехчастная мозаика – орел (герб гильдии Калималы – суконщики).

Проблема базиликального фасада, которую решит Альберти.

Интерьер – колонная базилика с плоскими деревянными стропилами – легкие стены. Мраморная декорация пола, ведущие к алтарю. Приподнятая крипта и табернакль Микелоццо.

Кафедра со скульптурной декорацией. Идея нищенствующих проповедующих ордеров.

**Фасад монастырской церкви Бадия в Фьезоле.** Фасад построен, а потом декорировали (не кончили, поэтому есть только центральная часть). Здесь все скромнее, деликатнее, нет имперской идеи. Но сочетание структурных элементов: выделение центра, на аркаде лежит верхняя часть, все очень тектонично. Тяготение к квадрату, полукругу, кругу. Везде троичная структура.

Первоначально построек было больше, многие были потом перестроены.

**Церковь Сан Якобо Сопрарно (Chiesa di San Jacopo Soprarno).** Нач. 12 в. Открытый базиликальный портик (романский) – декор по известному решению.

**Сан Стефано аль Понте**. Центральная часть в той же системе инкрустационного стиля.

Итог: внутри романеско конструктивной системы и на ее базе новый инкрустационный стиль. Прямое подражание и сознательное заимствование. Самобытное переосмысление античной мраморной инкрустации. Разрабатывается арх композиция церковного фасада, крипты, алтарной преграды с использованием классического языка. Интерьер – антикизирующий базиликальный на колоннах. Сохранится до начала 15го века.

#### Готическое влияние

Идет активное готическое влияние. Новые конструктивные элементы, а также

Ориентация на французскую готику (в Ломбардии – также немецкие корни). Нужно помнить, что

* Итальянские постройки будут ориентироваться не на развитую готику 13го века, а на ранние – не столь системные.
* Источники были общие, но итальянская готика за одним исключением не имеет общих черт, она очень отличается в зависимости от места постройки. Общее – самобытный вариант готического стиля, где широкое использование инкрустационной декорации. Готика более успокоенной, лишенной экзальтации, духовного горения и экзальтации.

Прогрессивное начало – преодоление романской костности, новые конструкции, приемы. Но тяготение к ясной тектонике, пластическое подчеркивание чувства объема и формы, рациональность в организации фасада и внутреннего фасада, отгороженная, четкая. Декорация – дополнение, а не выходит из конструкции как на севере. Горизонталь, не вертикаль, статика, не динамика.

Связано с расцветом деятельности нищенствующих орденов. Нужны новые огромные церкви. Т.е. появление было обусловлено собственными потребностями.

**Аббатство Фоссаново,** недалеко от Монте-Кассино (место Бенедикта Нурсийского) между Римом и Неаполем, прославился скриптами.

*Было разнесено (маленькие старые кусочки вставлены в старые): во время 2 мировой войны – проход от южной к северной Италии, такие ворота – англичане послали на немецкие пулеметы польских патриотов, а также разбомбили Монте-Кассино в прах.*

Рубеж 12-13 вв. Освящен в 1208 г. Образец – французские постройки: бургундская готика и очень ранние. Нет контрфорсов, восьмигранная башня над средокрестием. Массивная тектоника в противовес северной графичности. А внутри- очень классичная.

Фронтон, четкие горизонтальные членения, даже структура напоминает чем-то Сан-Миньято. Декорация в технике Космати – мраморная декорация.

Ассизи. Вячеслав Иванов «Красота» (эпиграф из Гомеровских гимнов) 1:25:50. **Сан Франческо в Ассизи**. Начата через 2 года после его смерти в 1228 г., сразу после канонизации. До 1274. Есть нижняя и верхняя. Образец – Сен Морис в Анжере (графство Анжу во Франции) – 1150.

План – спокойный план с чуть усложненным хором. Однонефная постройка. Отличия от Франции:

* Чувство стены: основной элемент архитектурной формы. Стена нужна для фрески или скульптуры. Там нужно показать жизнь св. Франциска.
* Окна не дематеризируют форму, они освещают интерьер
* Один неф – единое ясное легко постигаемое пространство
* Нет выделенного пучка колонн и нервюрного свода
* Подчеркиваются горизонтали.

16.02.2016

 Готика – особенности регионов, но есть общее:

* Ясность и простота плана (в отличие от севера)
* Интерьер – не столбы, а колонны
* Внутреннее пространство широкое, просторное, зальное, открытое свету. Тяготение к горизонтали, а не вертикали
* Много окон и плоскость стены.
* Стена для живописной декорации, связанной с программными решениями
* Обозримость внутреннего пространства
* Связаны с проповедническим орденами

Принесет новое, конструктивное, но будут приспосабливать для итальянских традиций. К концу 14 в. готика будет изжита спокойной гармоничной структурой, даже будет отказ от стрельчатой арки.

Флоренция. Связаны с нищенствующими орденами. **Санта Мария Новелла (доминиканцы), Санта Кроче (францисканцы).** Огромные размеры. Одна на западе, другая на востоке – некое противостояние. Не конкурировали с центром, не подавляли его, а создавали собственные градостроительные структуры. Центр – Собор, пьяцца делла Синьория – политический, религиозный и коммунальный центр Флоренции.

**Санта Мария Новелла.** Доминиканцы получают право на землю еще до смерти Доминика. Начинают строить уже после его смерти 1246. **Фра Систо и Фра Ристоро** – архитекторы. Строительство с восточной части.

* Инкрустационная декорация с готической конструкцией. Нижняя часть фасада после 1277г **фра Якобо Таленти**. С его именем будет связано создание Флорентийского собора.
* Материал – пьетро оринарио (темно желтовато-сероватый), который нуждался в облицовке.
* Нишки на фасаде и боковой ограде – овелли – для погребения знатный флорентийских фамилий – идея памяти и славы. В Санта Кроче – еще ярче (там МА). Внизу гербы этих фамилий.

Единство традиций от проторенессанса к раннему возрождению. Реализованный базиликальный фасад Альберти (именно так будет делать Альберти – другая образность, идеи, стилистика – но тем не менее идея преемственности, хотя бы в облицовке).

План. Характерный для Тосканы.

* Простой, ясный, легко обозримый. Даже хор простой, прямоугольный. Отход от готики французской в сторону своей традиции.
* Главный к боковым нефам 1:2/3. Шаг опор очень широкий.
* Сочетание опор и боковых пилястр
* Колонны вместо столбов. Берсен «итальянской готике не хватает духовности, одухотворенности, готической законченности».

Восточная часть. Сохранение романских элементов (висячие арки, окно роза, элементы стрельчатой арки). Плоскость стены не дематерилизована. Сама готика носит спокойный характер.

Кампанелла. Прямоугольный план.

Фасад: колонный добавлены Альберти. Инкрустационный стиль.

Интерьер.

* Ясная пространственная обозримость. Легко прочитывается, он логичен. Преобладают горизонтальные членения. Динамическое движение снизу вверх имеет структурную организованность, а не постоянную динамику. Можно использовать эпитет классическое.
* Окна только в верней части, не вся стена. Окно в центральном нефе – круглое, а не стрельчатое. Круглящийся момент.
* Полосатая кладка – инкрустационный стиль переползает в интерьер.
* Еще один материал пьетро серрена (будет использовать Брунеллески) – для нервюр, арок.
* Было еще более спокойное: была большая трамецца (преграда) рядом с кафедрой.

По образцу Санта Мария Новелла: Санта Мария Сопре Минерва – главный храм доминиканского ордена в Риме, Собор в Ореццо и церковь Сан Петронио в Болонье.

**Санта Кроче.** Арнольфо Ди Камбио 1245-1310. Флорентинец, но много времени провел в Риме. Там работал над: Сан Паоло фуори ле Муро, Санта Мария Маджоре, Санта Чичелия ин Трастевере. Была большая архитектурная и скульптурная мастерская. Переезжает вместе с мастерской во Флоренцию. Именно ему приписывается создание Санта Кроче.

История строительства. 1294 начало. Нефы не были закончены до конца 14 века. Новодел: фасад – творение 1853г (сухая, рассудочная, грубая эклектика), колокольня – тоже в 19 в.

Фасад новодел, но объемные решения и как он должен был выглядеть

Пьетро оринарио – материал.

План

* Еще более масштабное сооружение. 115м. Апеллирует к собору св. Петра. Т.е. ориентация на Рим, на раннее христианство. Т.е. то, что лежало в основе инкрустационного стиля лежит и в основе готического.
* Многогранная апсида повторяет форму сан Франческо в Ассизи. Т.е. два истока.

Интерьер

* Полная нейтрализация готики. Все предельно кубично и легко. Статика, подчинение всех членений горизонтальным составляющим. Карниз на аркатурном пояске успокаивает стрельчатые арки. Четкая тектоника несущих и несомых.
* Господство плоскостей
* Столбы украшены не тягой, а плоскими пилястрами.
* Плоский потолок, в боковых нефах тоже плоские деревянные перекрытия.
* Яркая выразительность готики несет только хор, но и там четкие диагонали.
* Капеллы Барди и Перуцци украшает Джотто.

Именно здесь будут погребаться наиболее знаменитые граждане Флоренции. Именно здесь будет рассматриваться проблема ренессансного надгробия.

**Санта Мария дель Фьоре** (купол флорентийского собора осеняет собой все тосканские народы – Альберти). Но пока его нет, пока убогенькая **Санта Репарата.**

* Изначально раннехристианская церковь св. Репараты. С 6в. Собор был в Сан Лоренцо.
* К 13 в. перенесена епископская кафедра. Необходимость перестройки собора. Был приглашен **Арнольфо ди Камбио** именно для этого. 1294 проект, модель. 1296 – закладка. Ок. 1300 – капа маэстро (глава строительной артели). Но что именно он сделал, мы не очень хорошо знаем.
* 1350е последний этап строительства собора (не купола) **Фра Франческо Таленти**. 1357 – проект. 1367 – окончательный проект и глиняная модель, которая будет в основе все следующих построек. Сводчатая базилика (изначально Арнольфо предлагал плоский стропильный потолок).

Франческо увеличивает размер. Сохраняет рисунок трибун (пятигранные трибуны, но усложняет их пластику, декорацию) – большая четкость. Подготавливает октогон для последующего купола.

1410е завершение барабана, который по модели был предусмотрен еще в 1367г. Но купол поставить уже не могли. Только гений Брунеллески это завершил.

План

* широкий мерный шаг опор
* восьмигранные столбы
* стрельчатые арки, но пространство все равно обозримое и спокойное
* объем – вытянутый вширь, не только в глубину.
* Симметрия трибун

Фасад в 15 в. Начали, но не завершили. Уже по первому проекту – развитая и сложная пластическая декорация, включая отдельные статуи (именно они составят начало ренессансной скульптуры 15 в).

* Структура фасада была похожа на Санта Мария Новелла, Но более сложная и пластическая.
* Сохраняется Инкрустационная декорация: верде ди пратто, россо ди марено и др. Все обогащается наложенными готическими элементами: порталы, завершения окон и т.д. А элементы сущностные и объемно-пространственные сохраняют спокойные очертания.
* Архитектура 15го века легко вписалась (навершия трибун – аркады).

Интерьер:

* Пьетро оринариа, аркатурный пояс – уже пьетро серрено.
* Стены просто оштукатурены.
* Простота и ясность пространства. Господство горизонтальных членений.
* Опоры – четкая тектоническая разбивка.
* Круглые окна в клеристории главного нефа – успокоение и классика. Как и на барабане – круглые окна.
* Спокойные крестовые своды.

Колокольня. 1334-1358. Свободностоящая (как и в Пизе). Прямоугольная – традиция Тосканы.

* Начинает строить **Джотто**. Величие и слава всей Флоренции (а кому еще давать, кроме Церителли). Он великий живописец, но очень плохой архитектор. Дает очень узкое основание, более готизированную вещь. Уже в 1343 г. понимают, что что-то не так.
* Приглашают **Андреа Пизано** 1343-1348. Удвоил высоту и сделал шире. Другая пропорция, подчеркивает не только вертикали, но и горизонтали
* Дальше **Франческо Таленти.** Завершена сильным карнизом (на машикулях, сильно выступает). И карниз колокольни соответствует карнизу собора. Единый ансамбль. Романская основательность. Обилие ниш, плоскостей в двух нижних ярусах – для будущей скульптурной декорации.

#### Гражданское зодчество 13-14 вв в Тоскане

Коммунальные дворцы, дворцы для знати и бюргеров. Переселение грандов в города важна для всей Тосканы.

**Башни**

Эти **башни** и социальный символ и статус и защита. Лука подымалась как лес. В Болонье было 180 башен, во Флоренции – 150. В Санта Джиминьяно – 76 (осталось 13, т.к. потерял значимость). Во Флоренции и Лукке ничего не осталось. Как только политические неприятности – в первую очередь срывают башни и уничтожают семью.

Вертикальная составляющая значительная, но она никогда не носила предельно экзальтированного характера. Высота башен специально фиксировалась, чтобы не было бесконечной конкуренции, но и чтобы был художественный образ.

Не Бог весть какая архитектура. Не было оформления нижней зоны. Одна деревянная лестница. Хотя внутри всегда был двор. Башня неизбежно несет крепостное начало. Т.е. до начала строительства частных дворцов появляется принцип: крепостной внешний облик и внутренний частный двор.

Болонья. Римская основа (кардо – докумано), дальше средневековый дом.

**Торро делли Азинелли** 1109 – выше. **Торро Гаризенда** 1110 – ниже 49 м. (из-за наклона была укорочена). Их упомянул Данте (символ фамилий и города в целом). *Гёте «Наклонная башня – отвратительное зрелище, но весьма вероятно, что ее старательно строили таким образом. Я объясняю себе эту грубость следующим: во времена городских междоусобиц всякое большое здание служило крепостью. Опять выделение венчающей части, остановка по вертикали. Даже окна - ясное, спокойное, , над которой каждая могущественная семья сооружала башню. Мало по малу это превратилось в дело чести и забавы. И когда в конце концов башни стали слишком обыденными, то выстроили косую. Архитекторы достигли своей цели: мы равнодушно скользим глазами по многочисленным прямым башням и разыскиваем наклонную. Потом я побывал в них. Их кирпичи лежал горизонтально. Мало ли можно сделать нелепостей при помощи цемента и железных скреп».* Гетте ищет в первую очередь классическую античность. Поэтому когда едет в Ассизи, он не бежит смотреть Сан Франческо, а сохранившиеся развалины античного храма. Объемная составляющая, стереометрия.

Флоренция. **Торри деи Бондельмонти**. Внутрь встроены античные портики (чтобы укрепить фундамент и стены).

**Торри дели Альберти** (недалеко от Санта Крочи). Отсюда изгнали семью Альберити (он только в зрелом возрасте сумел вернуться). Классический портик легко вписывается в архитектуру.

**Коммунальные дворцы.** Важны на севере Италии. 11-12 вв. Активное строительство. **Бергамо. Палаццо делла Раджоне**. Главная площадь. Господствует над собором.

* Инсулы – традиция сохранится до 15го века
* Главный зал и некие или портики или сидения перед фасадом или лоджии, чтобы связать дворец с городом. В Бергамо главный зал подняли на 2й этаж, а нижняя зона – портики. Там можно пройти к Собору.
* На фасаде – четкая привязка к политической задачи, ради которой все это строится. Бергамо – влияние Венеции. Лев св. Марка.

**Палаццо ди Ре Энцо (старый коммунальный фасад Болоньи).** 1246. Восстановили в начале 20го века. Хороший готизирующий новодел. Энцо – сын Фридриха 2 (который в 49г. попадает в плен к болонцам, где он жил до смерти и сочинял проникновенные стихи).

* Лоджия
* Зубцы в виде ласточкина хвоста – гибеллины.
* Поэтажное членение, регулярность фасада.

**Палаццо Коммунале в Пьяченце** Конец 13го века.

* Открытая лоджия
* Знаковые элементы (ласточкины хвосты)
* Подчеркивание главного места в городе

**Тоскана.** Долго сохраняли крепостной характер. Зубцы, рустовка. Идея крепости важна, не только функционально, но и идея силы, мощи, независимости. Важен парадный фасад. Подчеркнутый монументализм. Обязательная башня со специфической

**Палаццо деи ПрИори. Вольтерра** 1208-1257гг. Материал, рустовка, подчеркнутые горизонтальные ярусы, четкая логика (соблюдение вертикалей), гербы на фасаде. Башня – центр всего коммунального хозяйства города.

**Барджелло** с 16 в., т.к. там была городская полиция. 1255 – 1367 гг. **Палаццо дель Пополо** (т.е. для капитана дель Пополо) потом **Палаццо дель Подеста** (с изменением конституции в 1261).

Башня – господствующий элемент, крепостной характер ясно прочитывается Объем – сводчатые залы – внутренний двор – башня.

* Материал: пьетро форте (интенсивно желтый материал, ноздреватый материал с его грубоватой фактурой, подчеркнутая пластика).
* Единый четко читаемый объем-блок
* Внутренний двор – центр, отгороженный от улицы.
* Башня

Фасад:

* Горизонтальные структуры, вертикальные тяги
* Полуциркульная арка
* Каждый следующий ярус чуть отступает от нижнего. Подчеркнутая тектоника. Это же подчеркивается разности руста.
* Иконография колокольни восходит к зданиям Фридриха 2 в Сицилии. Т.е. флорентийцы заимствуют имперскую идею, будучи гвельфским городом. От него же они берут активную рустовку фасада. Т.е. используют для коммунальных построек идею империи.

Двор

Предназначен для казни.

* Архитектурная декорация: те подеста, которые заслужили право помещали свои гербы на фасад.
* Парадная лестница. Альберти: хоть бы этих лестниц никогда бы и не было. Большой объем – внутрь съедают площадь. Выносили, пытались оформить торжественно, но не всегда удавалось засунуть внутрь. Флорентийский лев – манцоко.
* Крестовые залы в лоджии – главные помещения постройки.

**Палаццо делла СиньорИ**. Две вертикали города: собор и палаццо. Был замок семьи Уберти (когда после 1264 семью Уберти изгнали, замок срыли) «якобы» приглашают Арнольфо ди Камбио для постройке на месте врага гранда общественное сооружение. 1299-1310. Здесь размещались приоры, которые возглавляли цехи и входили в правление Флоренцией.

Набатный колокол именно здесь, а не в полицейской части – Барджелло. Двор – 15 в Микелоцци, декорирует в 16 в Джорджио Вазари, когда Флоренция станет столицей герцогства Тосканского.

Площадь: палаццо деи Синьориа, Лоджиа деи Ланци, здесь сожгут Саванаролу, потом будут строить всякие памятники Медичи. Медичи поселяются именно здесь, а для канцелярий и офисов они построят здание рядом Уффици (Вазари).

Фасад:

* Усиливается крепость. Мощный верхний этаж на машИкулях.
* Большая регулярность, ритмичность. Прошло 50 лет. Четкое членение по горизонтальным ярусам.
* Еще большее убывание руста. Имперская идея.

Внутренний двор. Окончательное развитие (будет использовано в архитектуре флорентийских дворцом 15го века). Украшение **Микелоццо**, путти **Верроккьо**, потом **Вазари**.

К середине 14го века готическая традиция постепенно сходит на нет. Происходит отказ от стрельчатой арки. Примеры:

**Ор Сан Микеле (Orsanmichele).** Еще один объем, вертикаль, которые организуют центр города. Между пьяццо Синьория и Собором. На месте старой деревянной лоджии для продажи зерна. Дальше ее начали перестраивать:

* Фра **Франческо Таренти** 1337. Нижний ярус.
* Нери де Ферованти, Бенчи Ди Чьоне – завершают верхние этажи. 1361.
* Симоне Таленти (сын Франческо Таленти) 1367-1381 закладывает лоджии.

И зерновой рынок переходит в собственность всех флорентийских цехов.Каждый цех получает свою нишу, и за определенный срок должен эту нишу украсить. Заказать статую и поставить в эту нишу. В конце 14 – 15 в все скульпторы работают на этот и два других коммунальных заказа: еще Собор и Колокольня собора.На первом этаже будет церковь. Полукруглые арки!

**Санта Мария Новелла. Устраивают двор - Кьостро верди** (зеленый двор). Опять отказ от стрельчатой арки. Именно здесь роспись испанской капеллы.

**Лоджия дель Бигалло** (рядом с Баптистерием). Сюда помещали потерянный детей, потом они переходили в воспитательный дом, который потом построит Брунеллески. Опять полуциркульная арка при обильной дробной готической составляющей.

**Лоджия деи Ланци** 1376-1382. Возможно проект Андреа Орканьо (который делал Ор Сан Микеле). Симоно Таленти, Бенти Бечьоне. Для публичных церемоний (торжественный прием, посольства, церемонии).

* Огромный масштаб (пролет 12 м),
* полуциркульная арка. Мощный карниз.
* Пластически и цветом выделенные своды внутри.

Программные скульптурные монументы будут именно там. Но есть что-то косноязычное: отказ от стрельчатой арки, успокоение. Желание не идти вперед, а успокоится – кризис конца 14 в. Создать что-то новое на базе исчерпавшей себя проторенессансной традиции. Именно сюда придет Брунеллески и Альберти.

#### Жилая архитектура 13-14 вв

Происходит отказ от башни как архитектурной формы и необходимости.

Происходит формирование палаццо, городского дворца:

* Сохранение крепостного характера (он всегда отгорожен от городского пространства), он массивен, укреплен
* Будет развиваться фасадная композиция. Регулярность фасада сохраняется до настоящего времени
* Внешний фасад – на внутренний мир, но в большей степени на внутреннее пространство, оно связующее, туда будут выходить главные помещения – внутренний двор
* Параллелепипед объема

В 15м веке – использование римской традиции – инсул. На суровую строгую структуру палаццо накладывается ясность языка античности и классическая декорация.

**Палаццо Даванцети (Davanzati).** Переходный между башней и палаццо. Сер 14в (для семьи Да Виччи), в 1547 уже дом Ланцатти. Реставрация 19 в Элио Волпи, свез туда много старинных вещей – музей, позволяющий понять, как выглядел интерьер. Не было четко выделенного функционального характера (был выделен зал, но все остальное могло меняться). Набора предметов было не много.

* Огромный размер
* Лоджия – уже 16 в. Был тяжелый разработанный карниз.
* Четкое деление по отдельным ярусам (потом откажутся от многоэтажности – в дальнейшем это как правило трехчастная структура). Нижняя часть открытая (потом заложенная лоджия) – торговые лавки. Т.е. в нижней части дом открытый городской среде, там же вход во внутренний двор, откуда мы попадаем во все остальные места.
* Фасад – облегающаяся рустовка по ярусам. Опознавательный знак, говорящий о принадлежности дома.

Двор. Центральная часть. Будет формироваться идея перистильного двора, окруженного портиками. Лестница и опять львы.

Альберти: порядок помещений, которые там должны использоваться. Капелла где-то близко к входу (через нее проход в дом), разграничение парадной (мужской) и приватной (женской).

Интерьеры.

Монументальная роспись. Фрески или картины (битва при Сан Учелло) – программный характер для истории, памяти рода. Приспособлен для жизни (функциональность, уют).

Иллюзионистическая декорация. Росписи часто повествовательный характер. Могут быть новеллы (напр. из Боккаччо), классические сюжеты, знаменитые мужи (для кабинета, библиотеки).

Кассоны. Свадебные сундуки, которые невеста приносила с приданным. Сложная живописная ситуация. Характер моральной сентенции очевиден (превратность любви и т.д.). Новелла Боккаччо о неотзывчивой девушке.

**Порто Веккьо.** после 1345г. Тадео Гадди. По средневековой традиции мост связан с торговлей. В 1593 все лавки были заменены только на лавки золотых дел мастеров. Торговля предметов роскоши (потом бюст Бенвенутто Челинни).

* Продуманная фортификации исходя из течения Арно.
* Укреплен – элемент обороны города

**Как выглядела Флоренция к началу 15го века.**

2 берега Арно, окружен городской стеной. Городские ворота сложные продуманные, архитектурная декорация. Но явное предпочтение к горизонтальным членениям за исключением некоторых немногих знаний. Статичность внутренней городской среды. Главное объем, нет движения. Статика. Постройки соседствуют, могут пересекаться, но это отдельные объемы. Порто Романо 1388 г. строил живописец (Паоло Романо).

Готика только в скульптурной декорации. Они не являются господствующими. Стрельчатая арка и свод быстро меняют свою конструкцию.

Много массивного, тяжелого, основательного. Это будет менять Брунелески.

Маленькие кривые тесные грязные улочки. Небольшие площади, фиксирующие маленькие ансамбли (Санти Апостоли – римские термы).

Желание ориентировать улицы более ли менее главные на реку. Арно – главная магистраль и символ города.

### Сиена

Флоренция только один из городов – где зародился Ренессанс. Еще один город – Сиена.

Он всегда враждовал с Флоренцией. В пику Флоренции всегда ориентировался на север на гибеллинские идеалы, связи с Францией, рыцарской культурой и т.д. Вместо грубоватой буржуазной Ф, С – город аристократизма вкуса с его изящными лирическими утонченными жителями. Сладостная Сиена (жирная Болонья). «Больше чем ворота, Сиена открывает нам сердце». 1260 г. Сиена победила Флоренцию – битва при Монте Альперти. Огромные потери. Одна Сиенская торговка Узилие Трекколо лично взяла в плен, связав одной веревкой 36 флорентинцев.

Сиена холмистая, собор виден издалека.

Культ Мадонны, которая является и духовным и небесным и жизненным покровителем города. Город очень женственный, привлекательный, деликатным. Во Флоренции сложно жить, сколько бы ты ни обитал, ты всегда будешь чужаком. Сиена может создать уют.

Флоренция пьетра серрена, пьетро оро и т.д. Сиена – это кирпич и черепичные кровли. Пережженный цвет города. Инкрустанционный стиль и Вердо ди прато, каррарский мрамор, есть и россо ди сьено – нежный розоватый цвет (не россо ди марено - яркий). Сиена- не город архитектуры, а живописи. Золотые фоны, любовь к изящным линиями и великолепной изящной поэзии.

Две площади: соборная и кампо (публичная) с палаццо Публика. Легко и деликатно обыгрывает рельеф местности.

**Собор Сиены**. Тоже посвящен вознесению/Успению Богоматери.

* Закладка 1226г. Начали раньше флорентинцев 1250г.
* 1284-97гг. в нижней части достраивал и украшал Джованни Пизано
* В 1320х решили увеличить (чтобы был больше всех соборов) – хотели текущий сделать трансептом будущего собора – черная смерть 1347г..
* Джованни Чекко в конце 14го века достроили.

План

Более готический

Купол вполне в рамках готических традиций

Фасад. Наиболее хрестоматийный.

* По размерам и пропорциям меньше Флорентийского. Легче и изящнее
* Больший вертикализм
* Облицован белым мрамором (явно господствует над зеленым и розоватым). Белоснежный парит над городом и несет купол

Готика:

* Масса продуманных готических деталей.
* Глубокий фасад, обилие скульптурной декорации, фасад лишается массивности, он изъеден пластическими впадинами.

Но если содрать всю декорацию – все просто ясно логично и определенно. Сочетание квадратов, прямоугольников и кругов. Четкое соотношение горизонталей и вертикалей. Классичность формы. Декорация стены приставлена.

*Для частной жизни готика хороша, но для общественной жизни нам нужна новая система. Для приеров – Донателло, а для себя любимого – у мастера готики.*

Нижняя зона чередование ленточных инкрустаций более спокойное и разряженное, на верху их больше и они более дробные.

Легкий купол все венчает.

Интерьер

* Полуциркульные арки опираются на столбы. При всем ее интересе к Франции и готике начинает работать со своими наиболее архаическими формами (Романская составляющая). Аркатурный карниз.
* Горизонтальная полосатая инкрустация. Пространство не динамичное, спиритуальное, не несется вверх. Оно успокоенное.

14 в – достройка огромного собора. И опять полуциркульные арки, ясное обозримое пространство.

**Баптистерий**

Входит в пространство собора, но не было возможности поставить совсем рядом. Он чуть в стороне и ниже.

Нарастает декоративное начало. Рисунок 14го века – проект – готический декор.

**Площадь Кампо**. При постройке существовали строгие ограничения по тому, что на ней должно быть и какой архитектурный облик должны были иметь ее дома.

Она деликатно вписана в рельеф местности – форма раковины (хрупкая, деликатная) – понижается к палаццо Публико. Мы к нему спускаемся. Ощущение плавного, естественного движения вниз.

В1297 г. было сделано предписание: по постановлению коммуны застраивать площадь можно только домами без балконов (фискальное – чтобы ничего не бросали, но и художественное), должны были иметь окна или дифории или трифории с колонками (а-колонеле) – сохранилось Палаццо СанСидоне.

Вывод воды с площади оформлен как устье раковины, как и разбивка площади на сегменты подхватывает эту идею.

Площадь мощенная тоже кирпичом – дома и пол одной фактуры.

**Палаццо Публико**. Строится одновременно с Палаццо делла Синьориа Флоренции. 1297 – 1310г. В фасаде дворца сильнее выражено противопоставление центральной части и боковых крыльев (3й этаж боков был достроен в 18 веке). Поменялись пропорции. Было более сложная вертикаль.

Левое крыло замыкает помещения подеста, а правое – совета девяти. Власть едина и архитектура площади получает дополнительное основание.

Линия дворца изломана. Центральная часть чуть отступает, боковые наступают – руки обнимают, дворец притягивает нас к себе.

Фасад обладает легкостью – плоскостная декорация.

Башня торро дель Манжо. Начало 14в., а завершили накануне 1348г. Завершение делал живописец Липпо Неми. Иконография опять восходит к имперским идеям как и во Флоренции.

Интерьеры

* Зал совета. Маэста Симоне Мартини.
* Зал совета девяти. Аллегория доброго и злого правления Амброджио Лоринцетти.

**Городская застройка Сиенны**

**Палаццо Толомеи.** Начали в 13 в, закончили в 14м. Вытянутый вертикализм, подчеркнутые горизонтали. Но все легче, свободнее, легче, деликатнее.

### Орвието

На границе Лацио и Тосканы. Был еще этрусский город (этрусков выгнали, поселили в Бальсере, на берегу озера Бальсере).

**Собор в Орвието**

Собор посвящен чуду в Бальсере. Конце 1290х. Хор и трансепт в 1320е. Фасад делал **Лоренцо Маитани** (и скульптор и декоратор).

Здесь работали Андреа Пизано и Андреа Орканьо (автор алтаря Ор Сан Микеле).

Собор господствует над городом. Город вырастает на каменистом холме, и этот собор вырастает их этого холма. Одни из лучших белых вин в Италии.

План

* Нерегулярный, весь изогнут. Из-за несовершенства конструктивных решений нужно было сделать выступающие капеллы и получился перекошенный характер плана.
* Столбы не загораживают пространство капеллы. Внутреннее пространство становится еще больше за счет пространства капелл.

Фасад

* Пестрая ленточная инкрустация фасада
* Сам фасад еще более сухой и четко организованный, графичный, весь из выверенных геометрических форм.
* Все рельефы – **Лоренцо Маитани**
* Наряду с мраморной декорацией – стиль «косматеско» ближе к Риму. Инкрустация Космати.

Интерьер

* Колонны – арки – архивольты – плоское деревянное перекрытие
* Горизонтальная инкрустация.

#### Пиза

**Санта Мария делла Спино.** Была изначально оратория Санта Мария дель Понто. Привезли шип (спино) от тернового венца.

Достраивали и декорировали в начале 14 в.

Маленький уютный готический реликварий. Шкатулка.

Но опять видим пологие арки. Инкрустация. Как бы готика ни была сильна и притягательна, в Италии она приспосабливается к месту.

#### Болонья

Старая античная Панония. Главный церковная постройка – Сан Петронио в Болонье (не городской собор) – там портал Якобо делла Кверче. Здесь будет начинать карьеру МА.

**Сан Петронио**. Начало 1390е. Антонио Ди Вичинтино – умирает через 10 лет после начала строительства, до конца 15го века стоял не достроенный. В начале 16го века – конкурс на фасад. Все участники откажутся от своей естественной классики и будут делать в готическом стиле – важно чувство ансамбля.

1525 достроили без фасада.

План: трансепт должен был быть такой же как сбор (не построили). Над средокрестием д.б. быть восьмигранный купол.

Интерьер: Образец – Санта Мария Новелла. Опять круглые окна, обилие членений опор. Белый с рыжим.

**Палаццо делла Мерканция.** Готика важная для Эмилии-Романии. Кирпич используется без мрамора: графичность, ломкость. Выявленность стрельчатых арок. Декор обладает большей графичностью и контрастными сопоставлениями цветов.

#### Милан

**Миланский собор.** Столица Ломбардии. Начали строить при Джан Галиаццо Висконти (кон 14 в). Почти удалось объединить всю Италию под Миланом. Но… возможно, отравили.

Завершился в 1856г. Фасад, боковые части, венчающая башенка – неоготика. От первоначального собора – восточная часть.

Связь с севером делает последовательной реализацию именно готику как архитектуры.

План: узнаем немецкий и французский.

Восточный фасад – ни о каких италианизмах говорить нельзя.

27.02.2016

# 01.02 Скульптура Проторенессанса

Тенденции 11-12в.:

* Продолжение традиций романской пластики. Фасад.
* Античность.
* Тенденции натурализма (Наумберг)

Усиление экспрессии готической пластики и усиление стилизма – другой готический мир. Но в Италии по-другому.

Италия. Где помещалась скульптура в храмовом пространстве?

* Портал-крыльцо. Тимпан, архитравная балка и то, что примыкает к порталу.
* Декорация дверей баптистериев, соборов.

В рамках романской традиции происходит последовательное, постепенное формирование артикулированного образа, а также скульптура постепенно выдвигается: сначала в нишах, а потом приобретает собственную объемно-пространственную композицию. **Статуарное начало.**

Романская пластика была скромна, но готика, проникающая в Италию, делает скульптурный декор более активным. Эти влияния – не Германии, а Франции (монашеские ордера, культурные и политические тенденции).

Тенденции 12-13 вв:

* 1260 – кафедра пизанского баптистерия. Николо Пизано. Важный рывок, отрыв от предшествующей традиции и создание принципиально нового языка, что позволило говорить о новой проторенессансной традиции.
* 14 в. Если на протяжении 12 и 13в, когда пластика развивается в русле больших стилей романика и готика, то в 14 в происходит возрождение национального искусства. Готика будет развиваться под очень сильным влиянием романской традиции. Влияние готики постепенно сглаживается, уходит в сторону (как и в архитектуре) и в конце 14 столетия возникнут еще пока мелкие вспышки, антикизирующие детали, что говорит о кризисе. И нужен будет новый рывок начала 15 в (Донателло, Гиберти) для создания нового ренессансного языка.
* Процесс возрождения круглой пластики. Сознательное обращение к античной скульптуре.

**Школы.** Как и в архитектуре.

* Самой интересной была северная Италия – влияние Севера. Эмилия и Ломбардия.
* Южная Италия, Апулия. Перенесение двора Фридриха 2 на юг, на Сицилию. Его интерес к классической образности (политика, жизнь двора, литература…) – Штауфеновский ренессанс. Просто копирование, а не использование античности для решения собственных задач, отсюда более схоластические результаты, один из других локальных ренессансов. Кроме одного явления – оттуда Николо Пизано.
* Центральная Италия – более архаизирующая, но наиболее интересная и смотрящая в будущее. Главные центры: Рим, Тоскана и Флоренция.

### Северная школа

**Фасад в Сан Джаминьяно в Модене**. Рельефы, они подписаны – самосознание . Вильгельмо да Модене. 4 ветхозаветные сцены (сотворение адама, евы, грехопадение; изгнание из рая и работа; жертвоприношение Каина и Авеля, убийство Авеля).

Статика, аморфность пластического начала, неестественность движений, скупость эмоций и пластических средств. Но даже здесь видим интерес к объему, который желает вырваться из этой плоскости.

**Главный портал собора в Ферраре.** Св. Георгий на тимпане над порталом. Два Иоанна (Евангелиста и Крестителя), а в замковом камне – агнец. «Это агнец Божий» (эссе агнус деи).

Здесь же интерес к группам у входа: колонна попирает фигурки-грехи, которые опираются на льва – символ Церкви. Вещи опять подписаны: НИкколо. Интерес к показу пространства и движения. Тема развития, повествования. Уходит сдержанность и ограниченность пластической формы.

**Сан Зено в Вероне.** 1115-1150. Никколо, который работал в Ферраре. Интересны не столько декорация киоска, сколько сюжеты ветхого и нового завета на пластинах. Рассказ снизу вверх – логичность повествования. В нижней зоне – легенды о короле Теодорихе (властителе готов): охота (тема движения получает развитие). Сотворение Адама. Вещь очень пластическая, рельеф артикулированы, объем и пластика подчеркнуты, но косноязычность, неумение выразить соотношение фигур. Действие не рассказывается, оно существует как данность.

Происходит постепенное освобождение скульптурного объема от плоскости. Удивительная мощь и сила языка. Воздействие ДПИ из слоновой кости – поздняя античность – раннее христианство, когда сохраняются античные мотивы в понимании скульптурной формы.

Охота Теодорика – раньше был косноязычный язык с фигурами, рассказ мыслился за ними, не было действия. А здесь уже конкретное пространство, действие развиваются, пластическая артикулированность.

**Бенедетто АнтЕлами**. 1150 – 1230. Из ломбардских каменотесов-скульпторов. Совершил поездку в Прованс, видел южно-французскую романскую пластику и испытал ее сильное влияние. Работал в Парме, области Эмилия-Романия.

Алтарная преграда для собора в Парме (сейчас в другом месте). **1178 г. снятие с креста.** По иконографии восходит к Византии, Каролингские образцы. Ориентация на архаичные формы. Отдельные детали (одежда, фигуры, характер понимания объемы – есть влияние провансальских памятников). Появляется повышенный эмоциональный момент. Драматизация действия – влияние изменений в духовном климате, характерных для 12 в (начало движения проповедников, еще не орденов, активизация еретических движений и проповеднической деятельности Церкви). Сочувствие, переживание, страдание, страх, гнев.

**Декорация баптистерия в Парме.** Справа от портала в нишах – скульптурные группы. Царь Соломон и царица Савская. Ок. 1200. Уже самостоятельный скульптурный объем, они еще подчинены нише, не разрушают архитектуру, но у них есть тектоника, внутреннее пластическое чутье.

**Собор г. Фиденце. 1212-1214. В нишах – Изекииль и Давид.** Ниша уже почти плоскостна, она уже разрушает связь с пластикой собора. Сама фигура размещается в нише уже достаточно свободна, она вписана, но не подчинена. Складочки, декоративные моменты лица, короны – такой рубеж.

Влияние Антелами доходит до Венеции: 1240е и 1270е. В аллегориях месяцев и ремесел – мощная пластика, характерная для Бенедетто Антелами.

### Центральная Италия

Две главные линии развития романской пластики:

* Из собственных возможностей формирование новых идей, которые разрушают романскую традицию.

**Кафедра в г. Пестойя** (недалеко от Пизы). Ц. Сан Бартоломео ин Пандано. Ок. 1250. Гвидо Бигарели Дакомо. Существуют уже и францисканский и доминиканский ордены. Кафедра становится одним из главных элементов убранства собора – главная пластическая доминанта с развитой скульптурной декорацией.

**Сан Миньято аль Монто.** **Флоренция.** Инкрустационный стиль декорации. Алтарная преграда – орнаментальные мотивы инкрустационного стиля. Кафедра. Столб с 4 символами евангелистов друг на друге.

**Пизанский баптистерий**. Гвидо Бигарелли да Комо. Купель: тосканский инкрустационный стиль, но пока не очень силен пластической составляющей.

Рим.

**Косматический стиль. Стиль Космати. Косматеско**. Семья Космати: кон 12 – нач. 14 в. Семья Вазоретти. В документах они себя называли «марморая романи» – римские мраморщики. Отсылка к античному Риму и системе наложенной декорации. Отличается радикально от инкрустационного стиля Тосканы.

Рисунок более сложный, причудливый и декоративный.

Разнообразие форм больше. Цветовое решение гораздо богаче, сложнее, интенсивности. Полихромность.

Тоскана оперирует большими плоскостями, крупными формами – идея архитектоники. А мастера касмотеск оперировали мелкими формами – разрушение архитектурного образа, желание украсить, а не поддержать архитектонику.

**Пьетро Ваголетти. Сан Паоло фуори ле Муро. Двор.** 1230-1240.

**Сан Лоренцо фуори ле Муро** (верх – тактичный новодел после разрушений войн). Интерьер. Епископский трон – как в раннехристианских базиликах . 1250-1280. Тот же Пьетро Ваголетти. Вроде бы большие плоскости, но они здесь не более чем декорация: они не встраиваются в систему организацию стены, не разъясняют ее архитектонику.

**Санта Мария ин Хоспито.** Все украшено мастерами из семьи Косматти. Весь 12 и 13 в. Все, начиная от пола, епископского трона, пасхальные канделябры – все касматти. Пол – прямая связь с поздней античностью – ранним христианством. Организация динамического начала.

### Южная Италия

Тоже стиль касмотеск. Кафедра собора в Солерно.

Штауфенский ренессанс. Классицизирующая составляющая. **Апулья** – Фридрих 2 строит **триумфальные ворота** – идея античного триумфа, выраженного в архитектурных формах (разрушена еще в 16м веке), но в любом случае она была обильно украшена скульптурой. Вспоминаем поздне-этрусские памятники. Над главным порталом располагалась статуя императора – идея триумфа.

Это распространяется и на книжную миниатюру. Трактат Петра из Эволи «Название и достоинство целебных источников под Суоли и Бари». Известны были по античной практике, приводит античные тексты, последующую судьбу источников. Триумфальные арки с явным выделением скульптурных деталей арки.

**Замок Кастелло дель Манто** (один из замков Фридриха) с его замечательной геометрией, башнями. Именно его имел в виду Умберто Экко, когда писал Роман о розе.

**Бюст Фридриха 2**. Ок. 1250. «Божественный август, император Фридрих». Форма и интерпретация – римская идея. Это копия римского бюста, прямое повторение. Не получает реального творческого продолжения: Фридрих умирает, наследника убивают. Не было продолжения.

Ремесленные навыки Никколо Д’Апулья переезжает в Пизу и творит реформу.

### Никколо Пизано 1220/25-1278/84

С него начинается проторенессансное движение. Он развил классические тенденции, которые всуе существовали у его предшественников. И передал эту систему своему сыну Джованни Пизано, он кладет начало связыванию воедино ключевых аспектов ренессансной скульптуры: Джованни Пизано – Донателло – Микеланджело.

Начало классицизма.

1250 перебирается в Тоскану (после смерти Фридриха). Будет работать в Пизе, в Сиене, Перудже, Флоренции, Болонье. Пластика и архитектурная деятельность (фонтан в Перудже) – единство архитектурного и скульптурного мышления.

Тенденции

* Тосканская традиция украшения проповеднических кафедр. Пиза набита античными рельефами и скульптурами, что тоже дало толчок Николо.
* С собой привозит идею алля-антико.

Готика для Николо не существенна, он ее применяет несколько поверхностно.

Скульптура окончательно обособляется от архитектуры.

**Кафедра пизанского баптистерия – 1260** – первый памятник проторенессанса.

Большая мастерская: Джованни Пизано и Арнольфо ди Камбио (Палаццо делла Синьориа и Собор)

С т.зр. Вазари Никколо Пизано становится в ряд людей, которые реформировали искусство Италии, отказались от старой ужасной манеры, и поставили его на новый классический путь.

Его искусство – классицизированная романика. А его сын – классицизирующий стиль, одушевленный готической экспрессией.

Кризис: два пути решения: новое или сознательное обращение к старому, когда все было хорошо. Так и здесь – обращение к скульптуре 12-го века.

Формируется иконография. 13 и отчасти 14в – главный скульптурный объект. Евангельский рассказ с выверенной христианской символикой, связанной с новой религиозностью (ордена). Главная тема – искупление.

* Шестигранная: вход и 5 сюжетов, на 7 коринфских колоннах.
* Сочетание полихромного мрамора (колонны разного цвета, завершенные арками, готический трилистник вписан в полукруглую арку).
* Обрамление декораций в рамах – картина с ограниченной композицией.
* Сюжеты: Рождество и Благовещение, Поклонение волхвов, Принесение во храм, Распятие, Страшный суд.
* По углам: аллегории Смирения, Верности, Силы… А также Иоанна Крестителя
* В тимпанах арок – пророки и сивиллы.

Саркофаг Ипполита, привезен еще Беатриче Тосканской (мать Матильды Тосканской). Памятник был перед фасадом Собора Пизы, в этом саркофаге она и была похоронена.

Поклонение волхвов. Над Мадонной маленький карнизик. Ясное продуманное логичное решение. Головы лошадей, трактовка одеяний – из саркофага Ипполита. Широко используется бурав – как в римской пластике.

Из старого: принцип рядоположения, желание заполнить всю поверхность. Новации: пытается работать планами, передний – средний – дальний план, некая глубина, пространство. Понимание сути классического рельефа с его оформлением пространства.

Фигуры тяжеловесны, крупны, они связаны с землей. Эта тяжесть не от романской пластики, это от классически артикулированной скульптуры.

Рождество и Благовещение. Опять тема фронтона у Богоматери. Совмещение продумано за счет композиции (они существуют в разных художественных пространствах). Мадонна - римская матрона рельефов.

Аллегория силы (капитель из Терм Каракалл – Геракл). Здесь для решения пропагандистской задачи привлекаем античный материал. Используем это как пластическую тему.

Композиционная перегруженность рельефа, классическая холодность образа, отсутствие драмы. Дальше будет нарастать эмоциональность. Т.о. складывается классицизирующая проторенессансная классика.

Саркофаг Федры. В углу – сама Федра, над которой фронтон храма. Идея античного памятника (фронтон над изображением главной героини) переносится в иную семантическую ситуацию: Мария символ Церкви. Классическая традиция не объект подражания и поклонения, но творческое начало, которое помогает решать собственные задачи.

**1265. Кафедра сиенского собора.** Вместе с мастерской: Арнольфо ди Камбио и Джованни Пизано.

* Уже восьмигранная. Больше дробности, больше сюжетов, больше повествования и рассказ: Добавляется еще рельефы с изображение Страшного суда (усиливаем экспрессию, драму) и Избиения младенцев (опять драма и повествование).
* Не имеет спокойного холодноватого классицизма. Более экспрессивная даже по самому объему, стилю рельефа.
* Более сложная композиция, чуть меньше по размеру с большим числом фигур. Более тщательно прорабатывается каждая фигура – похожи на раннехристианскую пластику. Сильнее работа с планами и в глубину и по вертикале.
* Сильнее используется бурав – больше свето-теневых эффектов и драматизма.
* Фигуры более подвижны, стереометричны, менее тяжелые. Их движения более острые и выразительные.

Внешние эффекты заимствуются из готики. Это сочетание классической линии и готической экспрессии – эффектный язык.

Распятие. Понимание объема, глубины, артикуляция эмоций.

**Фонтан Маджоре в Перуджи. 1277-1280**. Никколо – архитектор и капа маэстро (начальник мастерской), но само исполнение связано больше с Джованни. Как раз между Сиеной и Перуджи Джованни был на юге Франции.

Находится между собором Сан Лоренцо и палаццо Деи Приори. Коммунальная власть и религиозная вместе и фонтан их объединяет. Декорация – энциклопедия жизни Перуджи и средневекового человека вообще. Фонтан волшебной сказки, рыцарского романа и средневековой миниатюры.

* Нижний ярус: 12 месяцев, ремесла, знаки зодиака, аллегории свободных искусств, Адама и Ева и др. сцены бытия, др. римские истории, басни Эзопа.
* По граням 2го яруса: пророки, святые и персонификации.
* Увенчивается полукруглой чашей с тремя нимфами.

Никколо возможно делал отдельные фигуры 2го яруса, остальное Джованни и мастера мастерской.

Свобода пластического языка, обилие деталей и атрибутов. Свобода и спонтанность в рассказе. Нарастание повествовательности.

Косность раннего языка Никколо уходит в сторону. Более развитая и пластически артикулированная. Т.е. он рубежная фигура.

### Арнольфо ди Камбио 1245-1310

Прямой ученик Никколо Пизано. Работал над кафедрой в Сиене. Работал также в Перуджи и в Риме (все 70-80е), т.е. именно там он сформировался. После 1294 возвращается в родную Флоренцию.

Отличие от Пизано: усиливает интерес к античности в сторону большей «римскости»: масштаба, силы, пластического языка (пафос, пластическая телесная мощь). Специально изучал позднюю античную скульптуру. Вазари «он был наиболее греческий». То же с МА, Рафаэлем.

Начинает с **гробницы кардинала де Малара в Сан Джовани ин Латерано** (мать всех церквей, первая христианская базилика, идеи Константина и его античные памятники).

Трансформация иконографии надгробия: фигура умершего, внизу были фигуры плакальщиков. Тяготение к большим, почти нерасчлененным форматам. Желание сделать язык скупым и сдержанным. Желание выделить отдельный пластический объем: ритмическое начало, мера, античное понимание соотношения одеяния и фигуры.

Дальше – разряженность ритма, не боится свободного пространства. Идет к большей простоте как сознательный прием.

Интересны **рельефы для фонтана в Перудже**. Три в Национальной галерее Перуджи. Женская фигура, жаждущая воды. Женская фигура, жаждущая воды и опирающаяся на кувшин. Мужская фигура, жаждущая воды.

* Все фигуры связаны с водой, тема жажды получает пластическое воплощение
* мощная лапидарная пластика, связанная с архитектурой фонтана.
* Рисунок фигур, поворот в пространстве, внутренняя сила экспрессии – определенный античный источник. Этрусский город. Но берет не экспрессию, а ясность художественного языка. Нет стихийной стилизации под античность. Его античность закономерная, он мастер большой классической формы.

Разворот женщины, опирающейся на кувшин – этрусские черты фигур со саркофагов, но отказывается от этрусского натурализма и декоративности. Его волнует экспрессия движения.

В Риме работает для пап и других дворов Италии. **Статуя короля Карла Анжуйского** из капитолийских музеев. Сознательное воскрешение образного строя, идеи величия власти, интерес к атрибутам. Иконография – к позднеантичным/раннехристианским изображениям императора. Статуя Константина. Ниспадают складки, трон, атрибуты, застылость и непроработанность лица.

**Статуя папы Бонифация 8** (после его смерти – Авиньонское пленение). Сохраняется иератичность, обилие атрибутов соц. статуса, но они не разрушают целостного впечатления, но усиливают архитектонику. Возрастает портретное начало, чего не было в Карле 2. Подпись на видном месте.

Есть натуралистические детали, но они не разрушают единого пластического образа.

С его именем будет связано создание нового типа гробницы (применительно к Италии) – французская пристенная гробница (было в Риме, но мало использовалось). Стиль Космати, использовались старые античные саркофаги.

**Гробница кардинала Гийома дель Пре для Санто-Доменико в Орвьетто.** Два типа: обращение к Мадонне как заступнице. Тема воскресения.

Умерший как спящий в ожидании воскресения или в обращении к Мадонне. Выше сами сцены из Евангелия.

Два дьякона раздвигают занавес, чтобы можно увидеть фигуру кардинала. Тема видения (Сикстинская мадонна). Чисто античный ход: фигуры движется на встречу (казнь св. Себастьяна Палайоло). Это и движение одеяний. Отказ от иератической статики.

Лицо кардинала – посмертная маска с лица умершего. Элемент натурализации и индивидуализации образа – такой важный для ренессансной гробницы.

Флоренция. Начинает перестраивать флорентийский собор. Получает также большой заказ: украшение фасада скульптурной декорацией. Спец. комиссия разрабатывает программу, выбирают скульпторов. Осталось несколько групп (не были помещены на фасад). **Гос. музеи Берлина «оплакивание Марии Иоанном».** Свободное владение композицией, свободная постановка в пространстве разных пластических объемов. Возрастает эмоциональное начало, подхавтывается складками, руками…

**Статуя Мадонны на троне.** Скорее всего его круг. Развитие темы сидящей фигуры с драпировками, внутренней динамики движения. Архитектоника всего движения: тяжести, архитектоники. Желание не разрушить единство образа за счет большей натуралистичности.

**Фигура св. Репараты** (ей был посвящен храм на этом месте). Приемственность отражена в декорации. Тема движущейся фигуры.

Итог: умение создать ясно выраженный трехмерный объем при сохранении плоскостности каждой из плоскостей этого объема. Строгий, скупой, архитектоничный. Близок Джотто. Не лиричен как это будет в 14 столетии, а эпичен как Джотто. Лапидарен, стереометрия объема от классической и этрусской традиции. Присутствует «римскость» (романитА). Искусство полно этоса, гуманистических принципов.

### Джованни Пизано 1245/50 - 1314

Самый крупный мастер проторенессанса. Помогал отцу в Сиене и Перудже. Тяготел к мелким формам французского искусства – экзальтация, эмоция.

Работал в Пизе, в Сиене (собор: и архитектор и скульптор фасада).

Ясный и последовательный поворот к готике. Использует классицизирующую косную манеру отца, но поворачивает ее к эмоциям готики. Бунт сына против отца.

Ренессанс – эпоха с разными стилевыми направлениями: классический Рафаэль и эмоциональный антиклассический МА. Так и здесь: мир Джованни полон борьбы, смерти, трагедии. Его наследниками будут Донателло и МА в этом отношении.

Масштаб личности. В мастерской висела корзинка, куда он складывал все заработанные деньги, любой ученик, друг мог подойти и взять. Это не МА, выторговывавший каждую копейку или Альберти, считавший, что все князи нужны, чтобы оплачивать реализацию его идей.

**Пиза. Работа над скульптурной и архитектурной декорацией пизанского баптистерия**. Бюсты, вписанные в готическую декорацию. **Полуфигура Мадонна с младенцем 1244.** Объем, движение, совершенная, сложная и разнообразная проработка деталей. Младенец вольно расположились на руке – они естественны и живы. Нет сознательной статуарности, а свобода и естественность.

**Декор собора Сиены**. 1282-1293. Порывает с антикизирующим стилем отца. Развивает французские готические влияния, но очень по-творчески. Психологическая драматизация образа за счет естественного выражения эмоций. Но сохраняет от отца: фигуры не подчиняются архитектуре, они стоят на отдельном постаменте. Но в объеме и s-образные изгибы и объем. Сами фигуры в музее собора.

Платон – начало. Мирянка – все естественно и логично. Фигура стоит, сложный изгиб фигуры, подхватывается движением рук, поворотом фигуры. Исайя – индивидуализация за счет эмоций, соответствующих персонажу.

**Кафедра в Сант-Андреа в Пистойе**. Обращается опять к шестиграннику. Набор сюжетов: чуть другой, вместо спокойного Принесения во храм – эмоциональное Избиение младенцев. Трехлопастные готические арки не успокоены полукруглой аркой – стрельчатая. Фигур больше, он активизирует переднюю поверхность, драматизирует свето-теневые эффекты (как потом МА). Опять готическая экспрессия вместо классического спокойствия.

Рождество и Благовещение - свободное пространство – естественный контраст с фигурами – активная светотень. Фигуры становятся со сложными изгибами, утрирует пластическую тему. Мадонна в очень сложном повороте со стилизованными складками одеяния. Все фигуры переживают, плачут, страдают.

Поклонение волхвов – вместо рядоположения контрасты передней и задней плоскости. Более сложный, эмоционально насыщенный язык.

Избиение младенцев – нет спокойной поверхности, все взрыхлено, предельное напряжение трагизма.

**Кафедра пизанского собора.** Самая главная и ключевая работа Джованни. Надпись на цоколе 46:30. Художник пишет про себя и как он оценивает свою работу – пишет на проповеднической кафедре (сродни эмоциональной духовной поэзии 13го века).

Кафедра круглая. Органичная. Благовещение. Рождество. (более повествовательно), Поклонение волхвов. Принесение во храм. Бегство в Египет. Избиение младенцев. Поцелуй Иуды. Бичевание Христа. Распятие. Два страшных суда.

Стиль более сухой, резкий, драматичный. Нарастает стилизация, угловатость фигур, графичность языка. Фон часто просто пустой – сложность пространственного звучания.

Опять аллегории сил (Геркулес) как и в баптистерии. Очевидный парафраз, но пропорции меняются: в классику вносится тема готического стиля.

Аллегории Умеренности (Венера Пуника/Стыдливая). Опять перенос античного мотива в христианскую топику.

**Мадонна с младенцем над порталом пизанского баптистерия**. Архитектоника сочетается со свободным движением и объемом. Ракурс! Как Донателло когда будет менять пропорции нижней части чтобы в ракурсе фигура выглядела естественно.

Мадонна из капеллы дель Арена в Падуе. Работает с Джотто в одном пространстве. Готическая составляющая прочувствована больше, чем у Джотто.

### 14й век

Иные ориентиры и особенности:

* Обилие типологий, где могут работать скульпторы. Больше алтарей, гробниц, реликварий. Большие и мелкие темы. Живописная декоративность ДПИ.
* Вместо величественного, масштабного стиля – более повествовательный, изящный. Линия, графичность. Тяготение к хрупкости, изящности, деликатность. Влияние ювелирного искусства.
* Влияние живописи, которая идет дальше благодаря Джотто. Это повествовательное начало живописи 14 в. В литературе – это расцвет новеллы с их увлекательностью, забавностью и т.д.

Флорентийские Комиссии по украшению Собора, Баптистерия (двери), Ор сан Микеле. Элемент соревнования, интереса общества к тому языку на котором говорит скульптор. Важен социальный момент. Никколо Ломберти (готический стилист) вынужден будет уехать в Венецию, т.к. обществом его готический язык не воспринимается обществом Флоренции. Т.е. заказчики диктуют. Т.е. есть большие заказы, но иногда возникают странно измельченные решения.

**Сиена. Лоренцо Майтани.** В 1310 г. становится главным архитектором **собора в Орвието**, где работает и как скульптор. Нижняя зона Орвиетского собора – огромные скульптурные панно. От сотворения Адама до Страшного Суда.

* Открывает технику «живописного рельефа», опирающаяся на античный опыт. Рельеф как картина, как живопись. Торжествует принцип картины – почва для Андреа Пизано и Гиберти.
* Плоскостная декорация, которая накинута на архитектуру, не помогает понять архитектонику и элементы, а украшает.
* Играет в пространственную передачу, но не разрушает плоскость. Хрупкий и тонкий готический натурализм.
* Повествовательное начало. Рассказ о событии, где оно происходит: пейзаж, интерьер. Эмпирический реализм.

Не эпическое произведение, но хотя и полный страсти лирический рассказ о том, что произошло.

**Тино де Комарино**

Был капо маэстро Пизанского, сиенского соборов. Мастерская Джованни Пизано.

**Рикордо Петрони** в соборе Сиены. Это опять пристенная гробница. Возрастает число персонажей, дробный язык, теряет пластичность.

**Гробница еп. Антонио Дорсо**. Пластическая фигура переводится в подробный рассказ, мелкую эмоцию.

**Андреа Пизано 1290 - 1347**

Андреа Боголино де Понтадеро. Не имеет отношения к Никколо и Джованни. Погибает в 1347 г. во время Черной смерти. Берет все мелкое, камерное, приятное, красивое, увлекательное. Мастерская Лоренцо Майтани, а также ювелирная практика.

Мастер повествовательной формы. Огромная мастерская, его сын Нино Пизано.

**Первые бронзовые двери Флорентийского баптистерия**. Они были восточными, а потом стали Южными. 1330-1336. Позолоченная бронза. Обрамление – сын Гиберти в 15 в.

Тема декорации – история Иоанна Крестителя. Он же патрон Флоренции.

28 панелей с квадрифориями (сложная готическая криволинейная форма)

Слева-направо сверху-вниз. Створки двух нижних ярусов – аллегорические фигуры.

Сильное влияние Джотто (Санта Кроче)

Совершенство композиционного решения, всегда очень продуманного и деликатно вписанного в сложный квадрифорий. Всегда главное действо выделено. Есть множество деталей уводит чуть в сторону и заставляет рассматривать детали. Оно красиво, но нет пафоса.

Единство форм (нимб Марии – полукруглая арка). Обогащение тем: пейзаж, интерьер, город.

Погребение. Готический язык, рваная линия ритма.

Аллегория надежды. Прямо берет мотив Джотто. Насколько у Пизано это растворяется в деталях, и насколько сама идея надежды вырывается у Джотто.

**Колокольня флорентийского собора**. Нижний ярус, 2й ярус – рельефы. Мастерская Андреа Пизано и он сам. Третий ярус – фигуры.

Шестигранные ниши. Аллегории механических искусств, ремесла, ветхозаветные сцены (сотворение мира).

2й ярус – уже ромбы. Тема роста. Рельефы: аллегории свободных искусств, планеты и церковные таинства.

3й – ветхозаветные цари, пророки и сивиллы.

Т.е. ясная программа, объединяющая разнообразные занятия человека, что управляется планетами, добродетелями и освещается таинствами. Это было рассказано пророками, которые предвозвестили Христа.

Бытовой антураж, снижения пафоса темы до уровня единичного события «здесь и сейчас». Мелочность рассказа, хотя и очень изящно. Возобладает реалистическая струя. Аллегория силы уже совсем все просто и конкретно (Геркулес уже даже с львиной шкурой и дубинкой).

Ремесла. Весь мир средневекового города, его трудов и дней (Гесиод), его разнообразия жизни. Вся повествовательность и детали. Желание рассказать подробно рассказать не о сути ремесла, а о том как и где. Все это в учебниках истории, бытовые описания. Часто очень деликатно – еле-еле сложные пространственные эффекты.

Рельеф 2го яруса приписывается **Альберто Арнольди – таинство Евхаристии.** Кроме рассказа эта пластика 14го века сохраняет силу пластического образа предшественников, которую передаст 15му веку. Передали идею таинства.

**Церковь Ор Сан Микеле** (все флорентийские цеха) – **Андреа Орканьо.** **Алтарь.** Готика успокаивается, но весьма прихотливо. Нижний ярус посвящен истории из жизни Марии. Прямой аналог живописи 14го века. Отказ от лаконичной монументальной формы, от классического пафоса. В детальный новелистический рассказ (какие пеленки, интерьер, какие занавески, что где стоит) – уже начинает разрушать общий образ.

Оборот алтаря – Успение Богоматери. Мастер пытается монументальную задачу решить не масштабными средствами, а прямым повествованием. Принципы кризиса, что и в архитектуре. Искусство требовало принципиального обновления. Обновление придет в скульптуре чуть раньше, чем в архитектуре. С новым обращением к античным традициями. При этом это не будет самоцелью, а поиск средств, задач, которые позволит решить свои задачи.

01.03.2016

# 01.03 Живопись Проторенессанса

Вступает позднее всего, но с 13-14 вв играет все большую роль.

* От иеротичного образа к действию, пространству, рассказу.
* От концепции Вечного и Неизменного (в византийском варианте) к концепции Истории, как осознанного воплощения идеи, рассказа, что дает возможность нравственного и познавательного начала. Возникает принцип историзма. Возникает идея времени, которое есть активный действующий компонент. Время становится элементом художественного языка, его трактовка позволяет показать реальность, которая вторгается в творчество.

Две знаковые фигуры. Джотто в живописи, Данте в литературе. Хронологически совпадают.

* Ярко проявляется тенденция к новизне. Революционный скачок.

Из-за античных традиций живопись выходит на проторенессансный путь позже. Архитектуры и скульптуры античной было много, а живописи нет. Она больше подвержена влиянию времени и разрушению. Однако в историографии исследовали, что влияние было разнообразным:

* Ренессанс знал гораздо больше памятников античной живописи (сейчас это Помпеи и немного памятников Рима). Есть письма (отчеты учителя воспитанника того времени) – они посещали гробницы с многочисленной живописью.
* Византийская манера (маньера бизантина). Огромное количество памятников было привезено, огромное количество художников бежали в Италию. Но это не только работы греков и памятники византийцев, но это и итальянские заказы, выполненные итальянскими мастерами, но под воздействием стиля. Особо активно после 1204г. Это и Южная Италия, и портовые центры (в первую очередь Венеция, но и Пиза, Генуя, Амальфи и Тоскана через Пизу).
* Влияние готики. Всплеск в конце 14 – начале 15 – интернациональная готика.

**Источники проторенессансной живописи:**

* Античная традиция:
	+ Античные памятники на территории Италии, а также и раннехристианские и позднеантичные.
	+ Латентная классицизирующая традиция византийского искусства
* Готическая составляющая: новые иконографические мотивы, колористика, новое понимание декоративность, линия, музыкальность линии
* Итальянская скульптура Проторенессанса (Арнольфо ди Камбио и т.д.). После Джотто влияние будет обратное.

## 01.03.01 Маньера бизантина (МБ)

Интересна для Тосканы. Византийские образцы накладывались на грубую аморфную романскую традицию, облагораживая ее:

* МБ приносит совершенный богатый язык (колористика и композиция).
* Приносит важную эмоциональную составляющую
* Приносит развитые иконографические типы
* Важна проблема очеловечевания образа Бога, что совпало с тенденциями Италии
* Нарастание повествовательных мотивов в самой МБ

Когда созидающее влияние МБ достигла пика, наступает усталость и происходит отказ, решительная ломка иконной традиции живописи и создание новой художественной культуры.

Этапы этого пути:

1260г. **Богоматерь Одигитрия из НГ Вашингтона.** Работа местного мастера, ориентировавшегося на Византию и Сицилийские корни. Византийская иконография.

Джотто. Важен сюжет: показательное желание создать новыми живописными средствами ту идею чуда, которая уже не удовлетворяет в МБ. **Верхняя церковь Сан Франческо в Ассизи. Кон 13 в. Явление Креста св. Франциску**. Он изображен в разрушающейся церкви св. Дамиана (ее нужно отстроить), Крест сознательно наклонен (голос - попытка через рациональные средства показать чудо). Чудо через конкретность события.

**Отдельные школы Тосканской МБ**

Есть общие тенденции, но воплощаются через разные школы:

##### Школа Лукки

Берленгьеро Берленгьери, потом там же будет работать его сын Бонавентуро Берлиньгьери. **Распятие из Пинакотеки г. Лукка**. подписано (Берленгериус меня написал). Трансформация в сторону графического начала. Линия очень отточена, рафинирована и продумана.

**Св. Франциск с житием из г. Пеша. 1285 г. Бонавентура Берленгьери**. Есть подпись и дата. 160 см. Выделение фигуры св. Франциска. Стигматы, проповедь птицам, исцеление уродливой девочки, калеки, хромого из Нарни и одержимой. Очень деликатно для итальянского сюжета приспосабливаются византийские влияния (золотой фон, иеротичность).

##### Школа Пизы

Отличает огромный масштаб. Образ становится суровым и трагическим, теряет отвлеченность. Очень сильный пафос. Колорит более притемненным.

Нач. 13 в. Распятие из Пизы.

**Джунта Пизано 1229-54. Распятие из церкви Сан Доменико в Болонье.** Подписано. Не триумфирующий Христос, а страждущий, мертвый, полный трагизма и переживания. Напряженный характер переживания. Утрированная эмоциональность, это конкретный человек. Созерцание Распятия предполагает не столько созерцательное состояние, а пробуждение и активность у нас определенных чувств и эмоций. Сознательная драматизация образа.

Есть элемент конкретности лика, проработки тела. Идет освобождение от отвлеченности. Прорабатываются объемы (тяжесть, весомость). Мастер хочет не столько показать, сколько заманить зрителя, поразить его.

**Мастер св. Мартина. 2я половина 15го века. Мадонна на троне со сценами из жизни Иоакима и Анны**. Из церкви св. Мартина в Пизе. Видим еще больше нарастание пластического начала.

##### Школа Сиены

Принципиально другой строй образа. Удивительная камерность, нежность, лиричность, нежная поэзия образов. Главная продукция – образы Мадонны. **Гвидо да Сиена**. 1260-1290е.

**Маэста из палаццо Публико в Сиене 1265-70**. Есть дата, но 1221 (явно не соответствует образу). Сильно переписана позднее в манере Дуччо. Но все же можно говорить о деликатности, изяществе, утонченности.

**Св. Петр на троне.** Не известный художник. Клейма: жизнь Петра, Благовещение и Рождество. 1285. Рассказ в Сиене всегда обладает нежностью и всегда лишен ярко выраженного подчеркнутого драматического начала.

##### Школа Флоренции

Сильно расцветает в 1260-90 гг. Огромный импульс от архитектуры, которую необходимо украшать. Причем не столько частными заказами, а общественными. Это определяет и общий художественный вкус всего города.

Характерна живучесть МБ. Она позднее выходит на путь поиска нового. В чем же отличие поздней МБ во Флоренции:

* Монументальность и масштабность образов
* Подчеркнутая повествовательность
* Отвлеченность и лаконичность образов
* Пространственные построения условны и противоречиво, фигуры перегружены одеяниями, деталями, складками.
* Но тенденция к более «реалистическому» и рациональному постижению мира.

**Коппо ди Маркавальдо**. 1225 (Флоренция), в 1265 переезжает в Сиену.

**Мадонна дель Бардоне** для церкви в Сиене (Санта Мария деи Серви), но была привезена им из Флоренции. Масштабные фигуры, интерес к объему.

**Мадонна из Орвьетто.** Кон 1260х. Все тяготеет в сторону сиенской традиции – стремится нас разжалобить, выдавить слезы умиления, нежности.

Коппо ди Маркавальдо был мозаичистом и даже руководил **украшением флорентийского Баптистерия.** Над апсидой – Страшный Суд и фигура Христа (делал сам Коппо). Остальные – его мастерская.

Не революционер, вносит новые иконографические элементы. Более натуралистичен. Его образы очень простонародны, мужиковаты. Есть театральное начало, легко сочетающееся с гротеском – слияние священных мистерий. Внушение зрителям, сознательно утрирует детали, трагические элементы, что соответствует проповеди.

Манера хаотична, часто использует повторы (композиционные, сюжетные) – за этим сила и страсть, важные для поздней МБ. Это общее состояние духа Флоренции конца 13го века.

## 01.03.03 Проторенессансные тенденции в живописи

К концу 13го века МБ начинает себя изживать и появляются тенденции Проторенессансной традиции. Самостоятельно у разных школ.

Флоренция: Начнет ЧимабУэ и закончит Джотто

Сиена: Путь Дуччо, сильная новаторская нота при всей его традиционности

Рим: Школа Кавалини и его мастерская. Идеи Кавалини будут реализованы в росписи верхней церкви Сан Франциско в Ассизи.

Тенденции:

Гуманизация образного строя и формирование реалистичного языка. Переход от иконы к картине. Установление новой художественной системе. Византинирующий Чимабуэ, антикизирующий Кавалини.

### Чимабуэ 1240-1302

Ченни ди Пемпо. Работает с 60х во Флоренции, есть упоминание в Риме (но подписывается Чимабуэ, живописец Флоренции), Пиза (мозаика потом сильно отреставрирована).

* Фигура рубежная: сильное влияние МБ, но есть и новое.
* Он в первую очередь архаик, у которого есть новаторские черты, но он не революционер. Однако для современников он был очень новаторским (Данте в божественной комедии, Лоренцо Гиберти в своих комментариях, Вазари говорит о нем, как о непосредственном движении к Джотто)
* Влияние масштабного языка Никколо Пизано

Огромные доски с образом **Маэста. Уффици** 1280-85 для церкви Санта Тринита во Флоренции 4\*2 м.

* Есть застылость, иеротичность, строгость и суровость ликов, золотые ассисты.
* Но вместе с тем «проклевывается» новое чувство глубинности построения, желание сделать не плоскостно, а чуть-чуть с глубиной. Хотя ангел не один за другим, а одни над другим. Но тем не менее.
* Мастер очень трагического склада. Здесь нет камерности и лиричности Сиены. Он монументализм, увеличивает объем и пластику.

**Маэста 1290-95 из Лувра.** 4,5\*3 м. Прошло 10 лет, мастер пытается избавится от вытянутости по вертикали. Еще больше монументальности и пафоса трагизма.

**Распятие из Уффици. 1285-95**. Для Санта Кроче. Тоже многометровое для главного алтаря. Подчеркнут объем, но также ритм и линии. Главное – чувство монументальной формы.

**Церковь Сан Франческо в Ассизи.** Ориентация на запад (т.к. над местом погребения Св. Франциска). Чимабуэ – роспись над средокрестием. Разная датировка: 2я половина 70х по заказу папы Николая 3 (покровитель францисканцев, сам происходил из знатной римской семьи Орсини – в росписи встречаются гербы Орсини).

* Южное крыло трансепта: архангел Михаил и Апокалипсис (там также будет апокалипсис).
* Главный алтарь – Мадонна. Один и первых пространных богородичных циклов этого периода. Источники разнообразные: протоевангелие Иакова, золотая легенда Якоба Ворожинского).
* Северное крыло – Петр и Павел.

Не аль-фреско, а аль-секко (по сухому). Т.е. для него важнее работа в более тщательной технике, что бы быть более конкретным. Аль-фреско – монументальность, значимость. Аль-секко всегда хуже сохраняется.

**Распятие с предстоящими.** Сильные византийские черты, но удивительное чувство монументальности (как связано со стеной), очень продуманный декоративный ритм (вдоль поверхности и не нарушает плоскости).

* Мастер плоскостный и монументальной формы. Усиление драматического начала.
* Сознательное увеличение числа действующих лиц (мистериальное начало, больше зрителей, соучастия, шума, эмоций – нарастание драматического начала). Нарушение пропорций (руки Марии Магдалины) – предельный экстаз образа, пафос, экспрессия жестов.
* Деликатное использование пустых мест (контраст плоскость-объем, паузы, усиливающие опять же пафос)
* Люминизм, свет идет изнутри.

Северный трансепт – античная традиция. Распятие Петра между Пирамидой Гая Цестия и Колизеем (делает его конусообразным ради сохранения спокойной геральдической композиции). Идея Рима – вечного города.

Есть еще пейзаж Рима: Пантеон, Базилика св. Петра, Колизей – сознательное желание показать то, что отличает Рим античный. Именно здесь много гербов рода Орсини.

**Нижняя церковь. Фреска Маэста** – тоже повреждена, можно сравнить с Маэстой для Санта Тринита. Более мягкая, тяготеет к пространственной трактовке (усилена кривизной свода – использует архитектурный элемент для усиления пространственного измерения).

Приставляет св. Франциска – желание включить современность, но придавая большую реалистичность, он не находит возможности нарушить старую традицию. Франциск просто приставлен сбоку.

### Рим и Пьетро Каваллини

Если во Флоренции происходит постепенное изживание МБ, то в Риме это не так. Там сильна как никогда античная традиция. Там отход очень решительный.

Важна роль папы, личности:

* Николай 3 из рода Орсини. Для него важно, что его отец напрямую дружил со св. Франциском, отсюда покровительство францисканцам. Он прославился большими архитектурными заказами в Риме. При Николае 3 (и после Авиньонского пленения) центр из Сан Джованни ин Латерано перемещается в Ватикан. Первый ватиканский дворец (сад и садовые темы фресок). Непомерно алчный (Данте помещает его в 8й круг ада со мздоимцами).
* Николай 4 и Бонифаций 8 продолжают эту традицию. Последний не только активно боролся с императорами, но и с римскими баронами (отлучал семью Колонна от церкви, разрушил их замок в Пренесте – святилище Фортуны). Выступал и за большую подчиненность нищенствующих орденов папскому влиянию. Преследовал «спиритуалов» через инквизицию. Он первый вводит празднование юбилейного года 1300 г. (вспоминает Константина, Августа).

Кардинал Бернардо Стефанески – один из главных меценатов. Были и другие. Внимание к восстановлению величия Рима.

**Пьетро Каваллини 1250-1334**. Римский мозаичист и живописец. Жил некоторое время в Неаполе.

* Работал параллельно с Арнольфо ди Камбио – влияние классицизирующей мощной пластики последнего. Сан Паоло фуори ле Муро, Санта Чечилия ин Трастевере – работали вместе. Знание и любовь к классике, понимание значимости свето-теневого объема, лиричность образа, тяжесть и весомость складок, формирующий фигуру – оскульптуренность стиля Каваллини.
* Живописная традиция Рима. Ранне-христианские памятники, которые он реставрировал. Любовь к большим циклам и монументальным ансамблям:
	+ Сан Паоло фуори ле Мура 75-80, 82-89 и все 90е, т.е. по сути всю жизнь. Не сохранилось, т.к. 1823 г. она сгорела.
	+ Св. Петра – описал Лоренцо Гиберти (есть величайший рельеф, отказывается от пережитков МБ).
	+ Сан Джованни ин Латерано и в Латеранском дворце.
	+ Санта Мария ин Трастевере. Санта Чечилия ин Трастевере.

Каваллини новатор, произвел разрыв с МБ, благодаря римской традиции и реминисценций раннехристианского римского искусства.

Попытка передать трехмерный интерьер. Переход от иконы к картине.

Гиберти пишет, что Каваллини был ученейшим из художников.

**Предшественники: семья Торитти (Якобо Торитти)**

* в апсиде Сан Джованни ин Латерано.
* в апсиде Санта Мария Маджоре. Памятники, помнящие о раннехристианском искусстве.
* В нефе Санта Мария – Рождество.

Есть рисунок ранней работы Каваллини в Сан Пьетро фуори ле Муро: уже сразу пространство, предельно драматизированный рассказ.

**Мозаики конхи апсиды Санта Мария ин Трастевере.** Квартал традиционно лишенный большого числа дворцов, башен, замков римской знати, больше простолюдинов. Это и греки и восток и вся Европа (вкусы, идеи, желание бороться с папой).

Цикл из жизни Марии: Рождество Марии и Успении Марии (еще в пространстве нефа, не искривленное пространство – рассказ более лаконичен). Остальные по криволинейной поверхности в глубине: Благовещение, Рождество, Волхвы и Сретение. В центре – окошечко (свет нам навстречу) – колористические эффекты мозаик, ритм организации композиции.

* Над епископским троном: Мадонна с Петром и Павлом. Внизу – кардинал Стефанески. По главной оси храма, она исключена из идеи повествования, носит иеротический характер. Преемственность от МБ и раннехристианских мозаик.
* Рождество Марии. Трактовка интерьера (иконография от Византии, золотой фон). Но логичная организация пространства, в которой естественно обитают. Фигуры крепко стоят или лежат и существуют в свободном пространстве (у каждой есть пространственная среда). Фигуры и постройки тектоничны и обладают тяжестью. Но есть и мера декоративности, иллюзорности. Отодвинутый занавес ниспадает, он тяжелый, а не просто пребывает на плоскости. Масса деталей, но они не разрушают общего масштабного впечатления.
* Благовещение. Развитие архитектурной темы. Тоже есть элемент статуарности.
* Принесение во храм. Введение архитектуры, где есть разница пропорций для дальней и ближней архитектуры (глубина, движение). Семантика архитектурной формы: архитектурная арка – нимб – голова Мадонны.
* Успение. Опять четкая центрация, плоскостность построения. Желание замкнуть, чтобы не было дальнейшего развития.
* Рождество Христа. Сравнить с Торитти (разница 10 лет). У Т: абстрактный пейзаж, Мадонна не лежит на горке, она не обладает весом и тяжестью. У Каваллини: конкретность места, желание выстроить «сценическую площадку» и каждому персонажу дать свое место. Желание показать занимательность, рассказ в деталях.

Итог: переход к новому, система античной перспективы, пространственный разворот здания, ощутимость фигур как у Джотто. Уже не линия, а объем, помещенный в пространство. Колоризм носит пластический характер (усиливает светотеневые моменты изображения).

**Санта Чичелия ин Трастевере**. 1295г. Базилика построена еще в начале 9го века. Сохранился лишь кусочек огромного изображения Страшного Суда на западной стене. Обнаружили только в 1900 г.

Общая декорация – противопоставление Ветхого и Нового Завета. Каваллини опирался на более ранние памятники: Сан Джованни а Порто Латина, Санти Себастьяно а Кватро Коронатти.

Именно здесь создается «буон фреско». Работа одного дня: все, что не расписано, обрезается и заново штукатурится на следующий день. Все было сделано за 63 дня.

* Фигуры имеют четкий объем, не пребывают, а именно сидят в креслах
* Одеяния подчеркивают пластику человеческих тел
* Все пронизаны единым ритмом, повторяющимся в одеяниях фигур. Упрощение складок одеяний, их ритм и объем.
* Они не нарушают плоскость стены, фигуры перед этой плоскостью, они из нее выдвигаются.
* Но в отличие от Джотто его фигуры не обладают его мягкостью. Здесь утрированная скульптурность и статуарность. Фигуры идеальны по пропорциям, они полны внутренней силы (убеждения) и благородства (этических помыслов).
* Фигуры лишены внутреннего драматизма (как у Джотто), они сдержанны.

Иконография Христа (одна рука протянута к праведникам, другая поднята вверх для отвержения грешников) - та же у Никколо Пизано. Есть такая и в Византии.

Тоже был свет, идущий навстречу, что еще больше усиливало пластику объема.

Итог: попытка выработки двух главных принципов нового: передача на плоскости реального пространства и реального объема человеческого тела. Но фигуры очень статичны, нет развития действия, нет страсти переживания эмоционального, нет эпического напряжения духовной жизни Джотто. Система Каваллини – замкнутая, ее сложно развивать.

### Верхняя церковь Сан Франческо в Ассизи

До недавнего времени эти фрески рассматривались двояко:

* Римская школа под влиянием Каваллини. Нужно было датировать до Капеллы дель Арена в Падуе.
* Тоже связаны с Римской школой, но можно датировать и после Капеллы дель Арена, но тогда это очевидная архаика
* Сделаны Джотто. Очень популярно в Италии. Тогда это его ранняя работа и можно рассматривать эволюцию Джотто. Т.е. влияние и Рима и Флоренции

Важно, что вещи сделаны разными руками. Будем рассматривать как начало 1290е. Единая программа: и Чимабуэ и круг Джотто. Ведущие идеи всего францисканства. Авторитет ордена и его основателя во вселенском ансамбле. Он связывает св. Франциска и Христа – тема стигматизации. Жизнь Франциска вписаны в единую хронологическую модель всего мира от Создания до Страшного Суда.

* Трансепт и хор – Чимабуэ (см. выше)
* Главный неф уже при Николае 4: в люнетах: библейские (правая стена – 16 композиций, мастер круга Джотто, мастер Исаака) и евангельские циклы (левая – 18 композиций: 16+ 2 над входной стеной). Сопоставление ВЗ и НЗ – подражание базилики св. Петра. Сначала люнеты и своды (более архаичны).
* Только потом роспись цикла св. Франциска (самая выразительная) – 28 композиций нижнего яруса – уже 1297-1300. С северной стены от трансепта к входу и обратно по южной к трансепту.

Программа жития не на «Цветочках», а на жизнеописании св. Бонавентуры. Они не противопоставлены Страстям, а на ряду с ним – сильное сопоставление.

Четкая организация картинного пространства (четкое отделение одного сюжета от другого). Продуманное членение стены. Перегруженность сюжета бытовыми и архитектурными деталями. Нет единого ритма как в Падуе. Некая неубедительность пространственного построения. Автора интересует литературная сторона рассказа. Он рассказывает, а не организует композицию. Но каждая композиция несет элементы нового языка, но в целом единства художественного впечатления добиться не удается (разные руки, разные стили).

Обилие пространственных и перспективных трюков (т.е. игра в пространство ради игры, а не ради художественных целей).

Мастер Исаака (если и Джотто, то совсем уж юный). Простые лаконичные, монументальные, потом переходит к повествованию, а потом почему-то вновь к монументализму Капеллы дель Арена. Странно. Здесь удивительная выразительность жеста.

Аль-фреско. Швы дневной работы.

Благословение Иакова и Исава Исааком. Уже здесь видим большую продуманность и естественность пространственной композиции (архитектура, ткань, фигуры). Мать покрывает лицо покрывалом (простым средством – драматический эффект).

Сам цикл св. Франциска (уже рука Джотто или его мастерской).

* Естественная логика и продуманность рассказа.
* Большое значение уделяется деталям пространства.
* Юродивый предсказывает молодому Франциску его грядущую славу. Введение элемента узнаваемого (античный храм, сохранившийся в Ассизи) – древность. Узнаваемость сюжета (ткань, на которую наступает святой). А дальше много деталей – много людей, дробность и нет единства.
* Отречение Франциска от имущества и отца. Архитектура – увлекательная (что-то от фресок виллы БоскоРеале – увлекательная комбинаторная античная архитектура) – т.е. решает свои проблемы используя античные источники. Отсюда глубина пространства, кулисность построения, выделения антагонистов, толпа, реагирующая по-разному, отражая эмоции ключевых персонажей.
* Сон папы Иннокентия 3 (утверждающего орден францисканцев). Спящий папа в архитектурной коробке, обязательный занавес (т.к. перед нами видение), полусонные-полубдящие персонажи. Франциск реально поддерживает церковь, которая рушится. Метафора используется во всей конкретности реального действия. Эффект перспективного трюка.
* Интерьер помещения. Утверждение устава ордена. Главный сюжет – опять символика жестов. За счет подробностей рассказа (подробности ватиканского дворца) разрушается обобщенность мысли.
* Проповедь перед папой Гонорием (уже чудеса св. Франциска). Использование архитектурных деталей как ритмика изображенной архитектуры, которая выделяет разную святость персонажей, разные пространственные зоны.
* Над входной стене. Чудо с источником. Вода – вера. 2я – Проповедь птицам (текст из «Цветочков св. Франциска»). Удивительная человечность францисканской проповеди, тот пантеизм, характерный для них, обожествление всего мира дает поэзию не только текстам, но и живописи. «Великая жалость и любовь даже к этим низшим тварям…» «Братья мои пернатые, вы должны весьма восхвалять нашего Творца и Создателя…». Новое художественное явление, которое сохраняет все элементы своей сакральности, новой религиозности, того удивления перед Творцом, разлитом во всем, воплощено новыми художественными средствами. Нежная поэзия религиозного чувства.

## Джотто ди Бондоне 1267-1337

Создает единую новую художественную картину, новые реалии нового мира. Ренессансный человек, он живописец, скульптор и архитектор (правда не очень хороший). Он был учеником Чимабуэ, как считает Гиберти, но скорее всего испытал влияние Каваллини.

Самая крупная фигура, именно с него начинается переход к новой живописи. Это уже не икона, а картина.

Гиберти: отошел от грубости греков. Превзошел своих античных учителей. Естественная и утонченная манера и не выходила никогда из мер. Она (манера) сгармонизирована и целостна. Он открыватель той науки, которая была погребена более 600 лет.

Вазари: мы обязаны Джотто тем, чем все художники обязаны Природе. Извлекая хорошее из лучших и красивейших сторон, он один милостью Божией воскресил ее (искусство живописи), сбившуюся с правильного пути, и довел ее до того, что она возвратилась к жизни и смогла называться хорошей.

В основе – рисунок, что характерно для Флоренции (объемность и тактильность, но основана на рисунке).

Работал в Ассизи, Риме (1300-1313): базилика Новичелло (испорчена реставрацией), Падуе (1304-1305): влияние на северо-итальянских мастеров, Римини, Равенна, Неаполь и Флоренция (1305-1337).

Дошло не очень много: верхняя церковь в Ассизи, две капеллы во Флоренции, Капелла дель Арена и несколько досок. Но он получает славу уже при жизни. Он живет ради подвигов и земной славы, эта земная слава и есть залог вечной жизни. 1337 из-за этого всеобщего признания ему отдали Флорентийский собор и колокольню.

Он истинный флорентиец (пятый элемент Вселенной: любовь к движению, творчеству, деньгам, влиятельным заказчикам), но и римская выучка. Работал на знатных заказчиков, не работал на коммуны (банкиры, Барди и Перуцци – Флоренция, банкиры Скровеньи – Падуя). На папу, неаполитанского короля. Богатый. Цельный, положительный, богатый, шутник (весьма фривольный: чего ты Иосифа изобразил таким печальным? А чего ему веселиться, у него баба брюхата не известно от кого). Но его глубинные душевные переживания оставались цельными и незамутненными – видно из живописи, то глубокое высокое религиозное чувство. Высокие эпические представления. Мастер эпоса. Он не лирик.

В современности нашел возможности, силы, эмоции на базе старых духовных ценностей нового художенственного языка. Его искусство спиритуалистично, символично, но у него открывается все разнообразие жизни.

Картинное начало. Композиция и структура, сопровождающаяся цветом, структурой. Но картины объединяются ритмически и структурно.

Последовательно реализовавшая новые идеи – **Капелла дель Арена** (на месте римской арены). Из Падуи Тит Ливий. Доменико СкровЕньи (его папа упомянут у Данте в 7м круге ада со всеми ростовщиками) строит огромный комплекс, в который входит капелла.

Архитектура. Начало 14го века. Проторенессансная (есть готические элементы), но сама она простая, спокойная, легко обозримая. Соотношение и гармония между архитектурой и монументальной декорацией.

Программа традиционна: Запад – Страшный Суд, Восток – Благовещение.

Роспись обыгрывает архитектуру.

* Свод – имитация звездного неба с четкими живописными подпружными арками (иллюзорная составляющая но и усиливают архитектурную составляющую и связывают левую и правую сторону).
* Внешние сложности: левая стена не имеет окна, а правая – имеет. Задача живописца – так спропорционировать, чтобы это не бросалось в глаза. Свод с арками помогает этому.
* Аль-фреско (как Каваллини). Техническое совершенство (слои наложенной штукатурки и окончательная работа). Умение работать быстро и большими обобщающими поверхностями. Вся работа – 852 дня. 88 – свод, 76 – триумфальная арка. 275 – левая (без окон) и 250 – правая (с окнами), 193 дня – входная стена.
* Стена разбита на 4 яруса. Капелла – Мадонне Анунциате. Ярусы считались сверху вниз. Декорация начиналась в правом левом углу капеллы (как и в верхней церкви Сан Франческо в Ассизи).
* Верхний: 12 фресок Мария и ее родители + 4 на алтарной стене.
* Следующий: 11 - жизнь Христа
* Следующий: 11 – Страсти, Смерть и Воскресение. Самые драматические в нижней зоне
* 4й ярус (самый нижний) – другая живописная система (гризайль: имитация живописьи скульптурного языка – антикизирующая мраморная декорация) – основные аллегории добродетелей: умеренность, сила, благоразумие, справедливость, вера, надежда, любовь (charity). Там же пороки: Отчаяние, зависть, несправедливость, гнев, глупость, непостоянство, неверие. (51:28). Они изображены чередуясь – единство мироздания. Ниши и мраморные плиты. Альберти: ниша обязательна для архитектуры стены, она показывает пластику стены и она всегда предназначена чтобы украсить ее скульптурой. Разная сакрализация пространства.

Организация стены: единство расположения – большие как-бы пилястры, разделяющие одну композицию от другой – на одной шире, на другой уже (окна). Роль рамы, единый ритм, организация. Каждая композиция самодостаточно, но есть объединяющие ритмы (горы, переходы…). Разные уровни реальности

Все персонажи показаны в целом и они типизированы. Есть частности, но они носят максимально типизированный характер. Это тоже новый характер искусства. Единый синтетический язык Рафаэля.

Можем легко усилить выразительность за счет античного приема: роль и значение жеста, который фиксирует эмоцию, показывает суть поступка (драмы Эврипида), при этом это типизированный объем и характер, но он индивидуален персонажу и его переживанию.

Все композиции строятся по примитивным и элементарным законам. Все предельно просто. Та простота, в которой есть цельность и типизация. Это делает его истории более реальными, чем сама жизнь. Идея события (его искусство идеально в платоновском смысле).

Ему подвластны все человеческие эмоции и он этого достигает простыми средствами. Его искусство условно, но в этой лапидарности его сила, в этом его эпическое начало.

Открытие мира и человек – это и есть Ренессанс.

* Иоаким у пастухов. Фигуры в 1.5 размера натуры – масштаб и неизмельченность. Простые приемы создания пространственной базы (простая сценическая площадка). Каждая фигура живет со всей тяжестью живет в своем пространстве. Есть иконографические принципы, но они трактуются по законам реальности (он переиначивает суть).
* Сон Иоакима. Умение ограничится только необходимыми фигурами в рассказе. Ровно столько, сколько может выдержать пространство без нарушения цельности. Каждая из фигур в силу своего значения по-разному решается. Объем спящего Иоакима – уравновешена двумя фигурами пастухов. Окружающий мир важен: пастухи – должны быть овечки (они лишены конкретики живого бытия, это идея или косность которая дается народному искусству). «Овца вообще».
* Архитектура и ее использование, а также символика этих форм. Встреча Иоакима и Анны у золотых ворот. Нет ничего от аль-антика, но и от Византии. Ворота, крепость, арка и их символика. Нежность, внутреннее счастье, нет подробных эмоций, слюни-сопли не текут (выявлена та внутренняя радость, которая принесет радость всей вселенной). Свидетели тактично отвернулись, они не вмешиваются в этот высокий этос.
* Обручение Марии. Символика.
* Благовестие Анне. Человек в интерьере. Фигура Анны больше архитектуры, служанка не разрушает пространство. Это разные пространства.
* Свадебное шествие Марии. Плоскосная рельефная композиция. Цезуры не разрушают плоскость стены. Мерность и святость шествия, выделяются главные персонажи. Внутреннее понимание античной образности, не копируя памятник мы берем то, что нам нужно для решения наших задач.
* Бегство в Египет. Повествователь он же и философ. Роль занимательных деталей, выражение лиц и диспропорция фигур выделяет важное. Гора и человек.
* Драматизм. Избиение младенцев. Здесь жестокость не ради жестокости. Здесь показ устройства мироздания во всей полноте (Есть свет, есть тень, а что бы ты делал без тени – Мастер у Булгакова).
* Поцелуй Иуды. Очевидно влияние театральной, литургической драмы. Явно есть образ трагического героя. Неизбежность его гибели очевидна. Это дает ощущение катарсиса. Движение слева направо Христа, справа налево Иуды. Уже понятно, где Правда, где ложь. Желание выделить главное. Ритм факелов, копий, деревянных палок – повторяет разнообразие эмоций фигур. Сам поцелуй: единая, охватывающая, противостояние. Единение божественного и человеческого миров, они слились. Образ человека достигает высочайшего этоса.
* Оплакивание. Снятие с креста и жест Иоанна (всплескивает руками, но движение рук напоминает крестную муку) – разные временные пласты, распятие было, но оно присутствует незримо. Плач над телом Гектора Гомера – практически дословная иллюстрация у Джотто. Эпические средства решения крайней степени отчаяния и переживания.
* Страшный Суд наиболее традиционен по иконографии и живописи.
* Энрико делли Скровеньи передает модель церкви Мадонне. Иное представление личности: типизация портрета, но и гуманизм, человек Гётте.
* Аллегория Надежды (именно ее взял Андреа Пизано). У Джотто – лаконизм фигуры, все переживания натуры.

**1310. Маэста для Оньи Санти.** 3.5 м. Уффици.

* Новая пространственность, глубина, архитектура, передний план, задний план, фигура одна за другой. При сохранении золотого фона и символики возникает новое решение.
* Подчеркнутая пластичность объема: тонкость моделировки, тени, «оскульптуренность» дает величие и масштаб. Тактильность, чувственное ощущение пластики объема (флорентийская черта).
* Иное построение человеческого тела. Не некий объем вообще, а структура, внутренняя тектоника человеческого тела, сделанная нам ясной и понятной.
* Колорит не самостоятельный (как в Сиене) – это функция формы.

Начало тому, что будет в итальянской живописи в 14м веке (капелла дель арена открыта в 15 веке). **Капелла Перуцци (**ближе к алтарю) **и Барди (**следующая после Перуцци**) в Санта Кроче во Флоренции**. Знаменитые банкирские семьи, которые разорились 43 Перруци, в 46 Барди. На момент заказа одни из крупнейших банкиров мира. Капеллы – самый популярный частный заказ – личностное, связанное с личными переживаниями, событиями, но и с личной верой. Это и престиж семьи и самосознание. Совмещение личной религиозности и понятных мирских радостей (это тот самый пополо грассо – жирный народ).

Джотто меняет технику (аль-секко) – меняются художественные задачи, другие цели. Сильно пострадали в 1966, когда Арно затопила весь город. Он не дробит регистр на составные части, они единые их три. Принцип картинности сохраняется. Но увеличивается масштаб – для него это исключение.

Каждая композиция – завершенная картина. Меняются моменты, наполняющие: больше архитектуры, пространственных эффектов и трюков, в т.ч. символических. Больше иллюзий. Действие может уходить в глубину, уходить в детали, возвращаться. Более сложное понимание сюжета, но плоскость стены не нарушается, она не трансформирует архитектурную среду как в барокко. Но трюк не ради трюка, скорее это желание обогатить или рассказать тему более подробно.

Ценность каждой фигуры повышается. Джотто знал, изучал, понял и не копировал античность. Каждый объем самодостаточен, но живет, не перекрещиваясь друг с другом.

Это не эпос, это уже рассказ. Поэтому и происходит изменение техники, это художественная задача.

**Капелла Перруци**. 1310 г. завершена, росписи продолжались до 1315-17гг. Тема декорации: история Иоанна Крестителя (левая) – патрон Флоренции, св. Франциска и заказчиков (Донато ди Арнольдо Перуцци – в 1290х оставляет завещание, много денег и %, а исполняет внучатый племянник Джованни), Иоанна Богослова (правая стена).

Темы: сверху-вниз – Благовещение Захарии- Рождество и наречение Имени – пир царя Ирода. Правая: Иоанн на Патмосе – чудо в Эфесе (воскрешение Друзиады) – вознесение Иоанна Евангелиста. Перекличка сюжетов – цельность.

* Воскрешение Друзиады – стена города, уходящая вглубь, а потом возвращающаяся. Фигура Иоанна чуть крупнее. Крестово-купольный храм – намек на место погребения Иоанна. Роль жеста и ритма. По-прежнему мастер монументалист, но вносит новые принципы: детализация рассказа и возможность усложнения. Но эмоциональный ряд не достигает высоты эпоса, он становится более человечным и разнообразным.
* Вознесение Иоанна. Реализм чуда: его за руки тянут, ломается/разрывается архитектура. Небесная сфера/земная сфера и промежуточная – через композиционную организацию архитектуры. Желание показать знаменитый храм в Эфесе, который всем был известен – реалистичность топонимики.
* Наречение имени и рождество Иоанна Крестителя. Прием (Мазаччо будет обыгрывать в чуде о сатире). Выбирает два архитектурно оформленных пространства, но единый архитектурный комплекс с подразделениями. Приемы помпеянской живописи (ниша с кувшином). Иллюзорность изображения, важные и для ренессансной эстетики.
* Пир Ирода. Подчеркнутый реализм композиции – детали, а не квинтесенция. Поднятая рука царя – музыканту: «замолчи». Еще одна архитектурная среда – Саломея отдает голову Иоанна Иродиаде. Т.е. действие развивается во времени. Единство времени и действия в целом сохраняется.

**Капелла Барди.** Завершена до 1310. Роспись около 1318г. Заказчик – Рудольфо ди Барди (хотя принадлежало 4 капеллы). Самого Рудольфо после краха банка изгоняют из города и он умирает на чужбине. Вся декорация – история св. Франциска.

* Правая: Отречение от отца и имущества. Явление св. Франциска в Арле. Оплакивание и погребение.
* Левая: Учреждение ордена папой. Испытание огнем перед султаном. Явление св. Франциска августинцам и епископу г. Ассизи.

Свобода планировки, риторическое единство по нарастанию пафоса:

* отречение (начало священнической жизни) – учреждение (начало ордена);
* чудеса или подвиги героя, которые были совершены еще при жизни.
* Смерть и погребение – явление после смерти. Т.е. чудеса после смерти.

Т.е. постоянная перекличка пространства. История более риторически организованной. Суть учения небесного покровителя капеллы. Над капеллой - стигматизация.

* Отречение от отца. Фантастическая антикизирующая архитектура, сознательно усиливающая мощь, богатство и знатность. Пошла ситуация подробности рассказа – всякие плачущие мальчики – глупость толпы и ее реакция на событие. Люнета – тема неба.
* Явление в Арле. Архитектурой закрываем отгораживаемся от всего, пространство ближе к нам, мирянам. За счет архитектуры выстраиваем разные уровни сакрализации. Усиливает ракурс снизу-вверх, что усиливает ощущение чуда.
* Смерть. Вещь самого Джотто по тому высокому художественному качеству. Торжественность, эпичность. Драма не на надрыве (без слез, куда ты ушел, на кого ты нас покинул), это не печаль, а скорбь. Нижний ярус тоже снизу-вверх (это же будет делать Мантенья). Прорыв неба. И жесты, диалог рук. Ученик ужасается смерти учителя, и символический намек на стигматизацию Франциска.

Итоги: отсюда идет вся художественная система 14го века: повествовательное начало, влияние литературы. Приближение к реалиям жизни и насыщение ими художественного пространства. Т.е. 2 тенденции 14го века: повествовательность и реалистичность. Единая эпичная система Джотто будет растащена учениками на части, будут великолепные и красивые ансамбли, но не будет цельности и масштаба Джотто. Будут «джоттески» - продолжатели системы. Они не поймут систему, но пройдут годы и когда появится необходимость, после очень красивого и яркого всплеска интернациональной готики, это опять появится. Тогда-то Джотто и пригодится, тогда Мазаччо пойдет в эти капеллы и будет копировать (сохранились рисунки!). И создаст новую уже раннеренесансную систему, которая тоже будет растащена и вновь создана уже в 16м веке.

Нельзя это рассматривать как упадок, это развитие мастера, который открывает новые возможности и решения в рамках собственного мира и тем самым демонстрирует масштаб и эволюцию.

## Дуччо ди Буэнисеньо 1255-1318/19

Последовательно воплотил то, что есть гибеллинское, а не гвельфское. С их культом Мадонны, ориентацией на Францию, рыцарскую культуру. Религиозные письма Екатерины Сиенской. Не будет такого развития гуманистического движения. Это лиризм и поэтичность.

Дуччо как мастер и его мир – это последовательный антипод того, что делал Джотто. Но нельзя рассматривать его как некий анахронизм, это мастер, который дает свое понимание проторенессансной живописи и свой путь перехода от старой к новой манере.

Если Джотто последовательный новатор, Дуччо – это развитие новых элементов (эмоционального, поэтического языка) в рамках новой системы. Плачущий, рыдающий, улыбающийся от умиления. Тонкий музыкант. И он тоже отказался от МБ. Дуччо настолько огромен, что все следующее развитие сиенской школы без него не возможно.

Новые композиционные приемы, сохранение византийского колорита, нежную линеарность цвета.

05.03.16

Впервые упоминается 1278 г как мастер книжных переплетов. Часто упоминается в склоках: то налоги не заплатил, что отказывается участвовать в подавлении мятежного барона. Марциан: «все мои фривольные стихи, это не значит, что я такой фривольный, я играю в некую формулу». Но в творчестве он сын мягкой, нежной Сиены с ее культом Мадонны.

Он халатно относился к доходам, он получал большие гонорары, но после его смерти жена с 7 детьми вынуждены были отказаться от наследства, так оно было обременено долгами. Но

**Маэста или Мадонна Ручелаи**. Уффици. 1285г 4,5\*3 м. Легкость, воздушность, декоративная утонченная линия. Играет в пространственные игры, но очень деликатно и непоследовательно: ангелы один над другим, но они не загораживают один другого. А в троне – явные поиски перспективы. Не перетежеляет форму. Несмотря на размер – нежность и камерность. Главное внимание – поэтичность содержания.

Жанризм – ангел держит ручками трон, на котором восседает Мадонна. За счет детали сразу человечный характер композиции.

1290е **Мадонна с 3мя францисканцами.** Маленький размер (А5). Прямое обращение к готике. Изогнутый ритм и силуэт, но развивает и усложняет их. Декоративизм. В этом русле потом будет работать Симоне Мартини.

**Мадонна с 4 ангелами.** Триптих. Маленький формат – А4. Появилась в 1968г. Был большой сбор денег и теперь в ЛНГ. 1300. Т.е. он все-таки мастер миниатюрной формы.

Огромная **Маэста для собора Сиены**. Сейчас в музее собора. 1308-1312. 4.5\*2 м. Когда ее несли в храм – огромное празднество, колокола, крестный ход (есть великолепное описание в хронике)… В договоре 1308 – мастер должен был сделать эту огромную вещь собственноручно. Он получил огромную плату (3,000 золотых флоринов, обычно 200-300 флоринов).

Надпись: «О, святая Богоматерь, будь ты жизнью для Сиены и будь ты жизнью для Дуччо, потому что он написал тебя».

Маэста на лицевой стороне и 58 небольших композиций и еще около 30 ангелов, т.е. около 89 картин. Ведь была разрозненна, они попали в разные собрании, есть реконструкция.

* Внизу – 7 композиций из детства Христа. Нет страстных моментов.
* Рядом с троном Марии – святые
* На верху главного образа – пророки
* Верх: Успение Марии. Коронование Марии утерян.

Торжественность, славы, венчания сочетается с повествовательными и по-жанровому трактованными композициями. Святые – очень портретные. Т.е. опять жанризм.

Как у Джотто все логично и продумано (в капелла дель Арена) и сопоставление сюжетов. Здесь нет единства композиционного ритма, часто нет и последовательности рассказа. Но в основной части нет иератичности, но видим зачатки «сакра конверсационе» (молитвенное предстояние во внутренней беседе с прославляемым святым) – будет развито в 15-16 вв. Например у Беллини.

Золотой фон, но это как плоскость, на которую нанизаны драгоценные образы. Есть светоносность витражного стекла.

Каждый большой мастер создает свою собственную художественную систему. Развитие этой систему и позволяет оценить масштаб мастера.

Искусство не героическое, не масштабное, не мощное. Оно лиричное, мягкое, есть чувство сострадания. Новый эмоциональный строй, переживание истории Христа как личных эпизодов – новая религиозность.

**Оборот.** Сонмище маленьких композиций, которые структурно организованы, но она не всегда последовательно организовано (есть сбивки, есть желание показывать один и тот же сюжет в одной и той же иконографии несколько раз – нагнетание).

* Центр – Распятие. Слева – до, справа – после. Земные страдания Христа: чувство страха, жестокости и жалости. У Джотто Христос – герой, который идет на гибель ради спасения. Здесь – он маленький, немощный физически, но он силен духом. Новая религиозность. Письма Екатерины Сиенской.
* Внизу вверх по центру – моление о чаше – поцелуй Иуды – Распятие

Есть и идея репрезентации, прославления, хотя и не так ярко как на лицевой стороне. Но много жанровых зарисовок.

Есть и декоративный принцип: линеарное начало, мощные цветовые тона. Еще большее обилие цветового фона, ему не важно пространство.

Детали: Вход в Иерусалим. Архитектурные детали и пейзаж с большой наблюдательностью. Люди разного возраста, пола по-разному реагируют – такой жанр (люди полезли на дерево за пальмовыми ветвями).

Христос перед Пилатом. Повторяется 3 раза – везде один и тот же интерьер, но чуть разные сюжеты. Лиризм приобретает трагических характер. Сбитость групп – выделение антагонистов. Повтор характерный для лирики.

Моление о чаше. Обилие пейзажных деталей (и деревья и травка…). У Джотто – скупой, обозначенный несколькими деталями.

Поцелуй Иуды. Принципиально меняется композиция. Иуда слева, а не справа. Группы людей выстроены по-другому, чуть более сумбурно и хаотично, жанровые детали (Петр с ножом) чуть снижают драматическое начало.

Распятие. Не византийская школа, не флорентийская школа, здесь явное обращение к средневековой миниатюре, к французскому искусству. Не трагизм, а лиричность.

От Дуччо – красочность, эмоциональность и жанризм сиенской школы.

\*\*\*

Наряду с Джотто и Дуччо было огромное количество мастеров, которые сохраняли старые манеры.

## Живопись треченто

**Особенности:**

Нет таких же крупных фигур, как в дученто, за исключением нескольких фигур

* Общий спад проторенессансных тенденций. Измельчение стиля и масштаба
* Преобладает не характер реалистического характера, мастера тяготеют к дидактике, иносказанию, задачам проповеди.
* В дученто были важны францисканцы, теперь пальму первенства забирают доминиканцы

Художник остается ремесленником, т.к. нет великих мастеров, нет подписей с таким высоким чувством самодостаточности. Это воскреснет в кватроченто. Ченино Ченини «Трактат о живописи»

* Появляются зачатки портрета.
* Более совершенное изображение человеческой фигуры в пространстве. Наметки эмпирической (не теоретической) перспективы.
* Огромное внимание к пейзажу и интерьеру.
* Возникает понятие рельефа – больше внимание объемно-пластической и свето-теневой трактовке

Типологии:

* Фреска. Может быть и чистая фреска, и аль-секко и микс.
* Алтарный образ теряет свою привычную типологическую структуру. Это чаще триптихи или даже полиптихи. Рассказ в деталях.
* Обилие портативных, переносных алтарей. Новая религиозность.

Влияние Джотто (кроме индивидуальной Сиены). Его традиция переиначеная, не понятая, но постоянно являющаяся источником. Вершина: испанская капелла в Санта Мария Новелла во Флоренции (посвящена Фоме Аквинату).

### Симоне Мартини 1285-1344 (в Авиньоне)

В 1317 едет в Неаполь, где работает на королевский двор. Тяготение к двору, рыцарской культуре и светскому духу. Будет работать в Ассизи, т.е. фрески Джотто окажут влияние. С 1340 в Авиньоне.

Отражает ремесленную привычку светских мастеров. Женится на сестре живописца Липпо Мемми (он проектировал завершение башни палаццо Публико в Сиене).

Стиль:

* Отталкивается от Дуччо.
* Но одновременно воспринимает и влияние Джотто (в Ассизи).
* 3я составляющая – близость к искусству готике в ее французском варианте.

Это большие жанрово-повествовательные традиции. Важна сила интереса к окружающей реальности. По сравнению с Дуччо живопись более светская (нет непосредственности религиозного чувства Дуччо). Это художник аристократии, работает на дворы, на знатных заказчиков. Он получает рыцарское звание за одну из работ. Он подлинный поэт рыцарской жизни (не героики и подвигов, а куртуазной, сказочной с полными чудовищ лесами и т.д.) Т.е. это не образ сказки, а внешняя рыцарская культура.

Работы по заказу сиенской коммуны в палаццо Публико. Там же делает **композицию Маэста. Зал совета** 1304-1310 закончен, почти сразу восточная стена в 1315 Маэста Мартини. Вещь была написана аль-секко (много рассыпалось, краски пожухли, в 1321 он ее дописывает, реставрирует и укрепляет).

Надпись: «Мадонну меньше радуют цветы небесные (ангельские) розы и лилии, растущие на небесных лугах, чем справедливые решения и добрые деяния сиенских граждан». Видим назидание и дидактику наряду с прославлением покровительницы города.

Выделение Мадонны как главного персонажа, но другим способом: под балдахином в перспективной манере. Она в центре и перед. Компромисс между пространственностью решения и плоскостным характером, чтобы не разрушать плоскость стены. По бордюру – пророки, святые. Все получается как бордюр ковра. Отсюда и компромисс.

У Дуччо – Она Царица небесная, здесь Она идеальная правительница города.

Внизу двухголовая фигура, олицетворяющая Ветхий и Новый Завет.

Большая вытянутость пропорций, изящные пажи, рыцари. Все они служат Мадонне как прекрасной даме.

Политический аспект: местные святые на коленях (Виктор, Крещенцио, Савино и Оксано).

**Св. Людовик Тулузский коронует Роберта Неаполитанского**. В музее Каподимонте Неаполя 2\*1.5 м. Внизу детали: история Людовика Тулузского. Людовик – второй сын Карла 2 Неаполитанского (он же король Венгрии). Людовик долго жил в плену в качестве залога за освобождение отца из Плена. Людовик вынужден стать наследником престола, но отказывается. Престол дается 3му сыну, а Людовика ставят епископом Тулузским. Людовик соглашается, если он поступит во францисканские монахи. Быстро умирает и быстро канонизируется. Идея нищеты, бедности, смирения гордости. Власть церкви над светской властью.

Петрарка едет к Роберту Неаполитанскому экзаменоваться (т.к. Роберт был весьма гуманистически настроенным и образованным правителем, хотя к концу жизни как Боккаччо становится ортодоксом), венчаться венком в Рим (там все проходит предельно антикизированным образом) – поэт новой гуманистической культуры.

В клеймах внизу: Людовик прислуживает беднякам на обеде и др. Чудо с младенцем (папаша хватает статую Людовика, молится и умерший младенец воскресает). Сюжет детально и реалистично рассказывается: дом, эмоции. Видим интерес к пространственному построению. Люди переходят из пространства в пространство.

Т.е. иеротизм и золотой фон наверху и пространственные искания внизу.

**Капелла св. Мартина (Монтефьоре** – кардинал заказчик**) – нижняя церковь в Ассизи**. Начал в 1317. Или в 1325. Св. Мартин – один из самых популярных французских святых (в Неаполе – династия Анжу). Мартин – римский воин в эпоху Юлиана Отступника. Сам заказчик кардинал Монтефьоре был близок не только итальянскому, но и французскому двору.

* Нижняя зона декоративная. Но не уподобление мраморной росписи, просто шпалерная система.
* 10 картин: 1й регистр: 4 – еще светская жизнь (нижний регистр). 2й регистр – 4 сцены из жизни св. Мартина-епископа., 3й: 2 сцены: смерть и глорификация.

Совершенный продуманный ансамбль. Жизнь св. Мартина как некий рыцарский подвиг. Обилие деталей, масса второстепенных не упоминающихся в Золотой легенде персонажей. Такой рыцарский роман. Из-за этого нет подлинной монументальности.

Техника совмещение аль-фреско (подмалевок), дописывается аль-секко.

* Мартин отдает плащ нищему. Очень скупые средства, но связанное последовательное повествование. Город – пейзаж – герой – подвиг (мечом отрезает плащ – рыцарский поступок).
* Посвящение св Мартина в рыцари имп. Юлианом. Множество рыцарский деталей и одеяний. Кречеты, охотники и охотничьи принадлежности, музыканты индивидуальные с разными музыкальными инструментами.
* Отречение Мартина от оружия во славу Христа. Уход в пустыню (нет никаких рыцарских деталей).
* Смерть и вознесение души св. Мартина. Выделение двух зон (земная и небесная) за счет архитектуры. Перспектива и глубина (сокращение арок).
* Видение св. Амвросия (современника св. Мартина) о смерти Мартина. Чудо показывается опять через разные пространственные зоны, интерьеры. Т.е. это и чудесность и конкретность.

1330е. **Зал совета в Сиене. Изображение кондотьера Гвадоличчо де Фальяно.** Он отвоевал для Сиены 2 замка (что показано на фреске). Напротив Мадонна, небесная защитница. Фризообразная композиция позволяет рассказать. В центре персонаж в своих геральдических цветах по бокам замки (геральдическая композиция).

**Алтарный Триптих для Сан Агостино в Сиене.** Изображает Сан Агостино Новелло (юрист в Болонье, советник короля Манфреда, становится генералом ордена августинцев, удаляется в Сиену, где и умирает).

Образ и 4 клейма: чудеса (спасение всадника, упавшего в ущелье, воскрешение трех умерших младенцев/мальчиков). Поражает разнообразность тонов, чудесная красочность. Поэтическая сказка, удивительно подробный новеллистический рассказ. В это время свои новеллы пишет Боккаччо.

**Благовещание из Уффици.** Для собора Сиены. Делал вместе с Липпо Мемми. Трансформируется идея полиптиха. Статика боковых деталей, все внимание на центральных персонажей. Внутренний готицизм. Развивающиеся одеяния архангела, декоративное чутье.

Книга, принадлежавшая Петрарке. **Комментарий Сервия на Буколики и Георгики Вергилия.** Уже в Авиньоне. Жанризм и антикизирующая тема. Но все вписано в современность. Тут и персонажи Буколиков, тут и персонажи Энеиды, указывающие на автора.

**Полиптих Орсини**: Антверпен и Лувр. Несение Креста,

Поэт «Осени средневековья», рыцарского мира. Аристократизм сиенской художественной жизни.

### Пьетро и Амброджио Лоренцетти

Пьетро 1320-1344 упоминается. Ученик Дуччо. Мастер драматической напряженной монументальности.

**Распятие южного трансепта церкви в Ассизи**. 1330е. Заказчик – римская семья Орсини. Подчеркнутая монументальность. Не скашивается на декоративные моменты. Выделение главной темы. Простота, патетичность, суровость.

**Мадонна со св. Франциском и Иоанном Крестителем.** Чувство, переживание- сильное, смелое и патетика.

**Алтарь кармелтов.** 1329. Сиенская пинакотека. Орден связан суровым и аскетичным уставом (власяница, молчание). Пределла. В рамках сиенской школы - особый интерес к пространству, разные планы. Отказывается от декоративности. Нет занимательности, но сущностный характер.

**Рождество Марии. Триптих.** Опять пространственная глубина (пол, потолок).

Амброджио. Ученик своего старшего брата. Мастер очень увлекался античностью (есть зарисовки античной статуи Венеры). Был близок гуманистическим кругам, был очень образован.

Отказ от математизации перспективы, он эмпирически открывает перспективу с единой точкой схода. Т.е. новации захватывают и более архаичную сиенскую школу. Он будет замечательным мастером пейзажа. Но все это сочетается с тонкой сиенской поэтичностью мира.

**Благовещание.** Пинакотека Сиены 1344. Очевидное влияние Пьетро (масштабные фигуры, монуменальность фона), но есть и аристократизм Симоне Мартини. Пол – единая точка схода, организующая все пространство. Будничность и приземленность. От декоративности Мартини к ясности.

**Декорация палаццио Публико в зале Девяти. Аллегория доброго и злого правления** (злое сразу с последствиями). Последствия доброго правления в городе и последствия доброго правления в деревне. Т.е. доброго больше.

Обилие текста, т.е. нужно аллегоризм пояснять надписями.

* Доброе правление.
	+ В центре мужская фигура (само доброе правление). Сопровождается надписью «коммуна сиенцев город мадонны делает».
	+ Слева на право: Мир, Сила, Благоразумие – сама аллегория – Великодушие (Щедрость) - Умеренность – Правосудие. Очень узнавательно выписаны атрибуты. Над Аллегорией 3 фигуры: Вера, Надежда, Сострадание. Композиция сбита, но главное – показать все атрибуты (художественное качество подчиняется главной цели – рассказать).
	+ Аллегория Правосудия слева повторяется еще раз. Надпись: «любите справедливость судьи земли».
	+ Над Правосудием еще раз Мудрость (с весами и сводом законов)
	+ Под Правосудием – Согласие, переводит в конкретику бытования города. Она сопричастна с гражданами, изображенными рядом с ней. От Правосудия веревки ведут к Согласию и дальше каждому гражданину (т.е. они связаны это веревкой). Идея гражданского согласия расшифровывается не через традиционные юридические и религиозные нормы, а античный текст. Цицерон «О государстве», кн.1, пар 9: «гражданское общество – группа людей, связанных согласием.»

Очевидная политическая актуальность композиции. В это время был целый ряд противоречий между фамилиями и т.д. Распри разрешились и тогда была создана эта фреска. Конкретность сюжета.

* Последствия доброго правления
	+ Водят хороводы, торговля процветает, они свободно ходят по улицам города. Боккаччо в полной мере. Процессии. Полное изобилие уже не в аллегорической составляющей, а в конкретной реальности. Они более выразительны, композиционно хорошо решены, выделены отдельные детали и темы.
	+ Удивительные пейзажные формы. Тоже очевидно влияние античных городских пейзажей (нам не известных).
	+ Но все распадается на отдельные композиции. Нет чувства внутренней монументальности.
	+ Деревня: поля возделаны, всадники выезжают на охоту. Пейзаж поэтизирующий округу. Есть реальный пейзаж, который делали на основе этого образа Лоренцетти.
* Аллегория злого правления
	+ Развитая аллегория. В центре – косоглазое зубастое злое Правление (тот самый Тиран). У ее ног фигура козла (нечистое животное, олицетворение всего зла). Ниже валяются поверженные весы Правосудия. Вокруг парят фигуры: Жадность, Гордыня, Тщеславие. Вокруг сидят: Обман (с кошелем), Измена и Жестокость (принуждает змею обвиться вокруг младенца). Ярость (с кабаньей головой), Раздор (сшитые из двух тонов одежда), Война.
	+ Вся декорация уподобляется шпалере (плоскостность и одновременно рассказ).
	+ В городе полное безобразие: архитектура разрушена, трупы валяются. В сельской местности шайки воров и бандитов.

Живопись треченто решила ряд важных проблем:

* Подошла к картине и ее композиции
* Овладевает эмпирически перспективой
* Сценическая площадка Джотто и интересуется пространством

Замедление после 1348 после Черной чумы (оба Лоринцетти умирают). На эту паузу накладывается воздействие интернациональной готики. Очень яркое и активное явление, захватывает Италию. Живопись отказывается от предшествующих завоеваний, как и архитектура.

# 02. Общие черты Раннего Возрождения

Эпоха окончательно формулирует все ренессансные принципы. Исходит из кризиса тречентосоциального, экономического и политического.

**Политический аспект**

Отдельные государства явно начинают претендовать на общеитальянское первенство. Лидер – Милан. Семейство Висконти – активная завоевательная политика: Венетто и даже Тоскана. «Колюччо Салютате (канцлер Флорентийской республики) стоит как отряд конницы из 1000 копий» - Джанлоренцо Висконти.

Флоренция побеждает в борьбе с миланским нашествием. 1378 вновь утверждает олигархическую, но все же конституцию. Набирает силу род Медичи. 1434 окончательно придет к власти. Именно здесь будет переход от проторенессанса к раннему ренессансу. Здесь будет определятся искусство (и архитектура, и скульптура, и живопись).

**Гуманизм**

Основа – гуманизм. Отличается от 14 в, где он был связан с моральными и гуманитарными дисциплинами. В 15 в. – новый оттенок: гражданский гуманизм (Ганс Баррен). Демократическое устройство, служение обществу, городу, родине. Возникает новый тип людей, который делает произведения искусства, отвечающие таким принципам, а также который это заказывает и помещает в свои покои или капеллы. Новые идеалы: естественные законы. Буркхард: «субъективное начало: человек становится духовным индивидом, как некогда возвысились греки над варварами, арабы над мусульманским миром… никто не боится быть и казаться не таким, как все». Humanitas = Divinitas. Это новое знание понимание новой божественности. Отсюда

* свобода воли (не от воли Божией, а от тебя, но и последствия ложатся на тебя),
* virtu (доблесть, сила, достоинство личности),
* культ разума,
* гражданская жизнь

Гуманисты собирали книги, копировали, покупали, воровали… Они занимались археологией (уже Боккаччо).

Гражданский гуманизм, направления философской мыли Раннего Возрождения:

* римский стоицизм (понимание личности человека, его республиканских доблестей и заслуг).
* эпикурейство.
* Наиболее сильное влияние окажет 3е направление философской мысли – неоплатонизм (Боттичелли: Весна, Рождение Венеры и др.).

**Художественные особенности**

Эстетика: учение о **гармонии**, учение о красоте. Т.е. принципы эстетики, теории искусства и художественной практики. Альберти «10 книг о зодчестве» и др., комментарии Лоренцо Гиберти, Пьеро деля Франческо «О математической перспективе», трактаты Леонардо.

Новый идеал: любовь и **желание запечатлеть реальный мир и человека**. Открытие мира и человека. Но все-таки это искусство религиозное. Новое понимание, новые оттенки и нюансы в религиозном сознании.

Новая картина мира. Опирается на **перспективу.** Создаем новую художественную реальность. Замкнутое художественное целое, ясное в границах и построении. Оно соизмеримо с человеком. Эта система рационально построена, но она дает обобщающую картину мира. Она отказывается от деталей и частностей, возникает светлый гармоничный мир. Решаются проблемы:

* Вхождение в композицию (вбегающая фигура в Афинской школе Рафаэля)
* Мир зафиксирован (единая точка схода)
* Идеальная, но и жизнеподобная структура мира. Но они и символическая.
* Это то, что создает мир, что его организует, и его украшает.
* Выстраиваем архитектурные ведутты, идеальные конструкции 14го века. Мир, который выстроен, которые обладает сценической коробкой, но с огромной магией, иллюзорности и т.д.

Т.о. **картина – окно, открытое в мир.** Это пространство полно и магии (того пространства которое мы создаем и там играем). Иллюзорность. Т.е. уже не imago, а уже piсturo. Не образ, а картина.

Фигура связана с рельефом, свето-тенью. Что дает иллюзию объема (фигуры отбрасывают тени, они реальны и весомы). Создать все это можно через возрождение античности.

**Этапы**

Синтез национальной культуры и культуры классической (язык, литература, искусство, мировоззрение). Возникает новый порядок.

1415/25 – 1430/40 – Зарождение во Флоренции

1430/40 – 1470/80 – Возникают и другие художественные центры: Умбрия, Мантуя, Милан, Венеция и др. Многие знают Флоренцию

1470 – 1500 – Флоренция вновь захватывает пальму первенства. Но постепенно начинает формироваться новый художественный центр – Рим. На рубеже 15/16 вв туда перейдет пальма первенства и уже надолго.

# 02.01 Архитектура Раннего Возрождения

**Инкрустационный стиль и готические влияния + новое обращение к античному наследию**. Синтез. Деятельность Брунеллески и Альберти. Именно они определяют главные линии архитектуры 15го века. Линия Брунеллески к концу 15го века будет исчерпана, а линия Альберти будет развиваться в 16м веке.

Ключевые категории:

* Антропоморфичность. Структура архитектурного образа, которая учитывает человеческие соотношения.
* Антропометрична. Подобна человеку. Человек – мера всех вещей
* Антропоцентрична. Поставила во главу угла человека, она построена ради него. В полной мере примеряет человека со всем грязью и пакостью мира и с собой.

Эта **архитектура светская**, но даже в сакральную архитектуру вносит светское начало. Это идеальная и гармоничная оболочка для человеческой личности. Для гармоничной личности ренессанса, обладающей virtu. Отсюда интерес к центрическим постройкам с их идеальными планами, объемами и завершениями.

**Ордер** – основополагающий элемент архитектурного мышления.

Происходит переосмысление старых и создание новых **архитектурных типологий**:

* Базилика получает новый смысл, формы и фасад
* Новое понимание дворцовой архитектуры
* Новое понимание загородной виллы
* Новое понимание княжеской резиденции
* Новое понимание идейного смысла храма.

Дворец, построенный на основании пифагорейской системы, – сакрален. Вилла с портиком и фронтоном на фасаде – уподоблена храму.

**Архитектура теоретически обоснована**. Трактаты: Альберти, Филоретто, Франческо ди Джорджио Мартини (план города в виде человека).

**Пространство имеет пропорцию, перспективу, симметрию**. Перуджино «Передача ключей апостолу Петру». Идеальный храм, симметрия, четкая разница трех планов. Город – площадь в центре города, к которой ведут главные улицы, вымощенные определенным образом (они ведут нас к главной площади). Все центрично и в центре центричный храм. Вершина – Витрувианский человек Леонардо.

Стилевые направления:

* ТосканитА – нежная, графичная. Светлый и ясный архитектурный образ. Традиция Брунеллески, в основном ограничится Флоренцией и Тосканой.
* РоманитА – столб, арка, триумфальная арка, ниша. Традиция Альберти: Северная Флоренция, Тоскана и, главное, Рим.

Проблемы: пространства, фасада, купола и центральной купольной постройки. Эволюции типов архитектуры.

## 02.01.01. Филиппо Брунеллески 1377-1446

Не принадлежал ремесленникам. Он из состоятельных кругов, традиционно занимавшихся юридическим ремеслом. Занимает большую роль в общественной жизни города (напр. был Приором и заседал в Палаццо делла Синьориа). Получил хорошее образование. Увлекала математика, геометрия, оптика, перспектива. Сотрудничал с Паоло Тосканелли в части астрономии и математики. Очень любил эксперимент, вычерчивал математические модели, конструкции, делал театральные постановки.

* Начинает карьеру в 1393 как ювелир. Записан в цех ювелиров 1397-1401.
* Конкурс для 2х дверей баптистерия – проиграл Гиберти и навсегда отказывается от ювелирки и скульптуры.
* После 40ка лет начинает заниматься архитектурой.
* Много путешествовал. Возможно был в Риме (документально не доказано) около 1402, точно 1432-34.

Брунеллески практик-строитель (Альберти не практик). По ходу он что-то меняет, именно поэтому то, что достроено после него гораздо хуже, чем то, что построено при его жизни.

Рациональность конструктивной и художественной системы. Чувство формы, пропорций (божественной и музыкальной) и ритма. Чувство камня. Поверхности оштукатурены, на которую накладывается пьетро серена (ломкий, но очень графичный). Его архитектура – удивительная поэтичная и музыкальная ткань. Гармоничная, светлая и покойная архитектура, в ней человек чувствуется себя героическим идеальным Человеком.

**Купол собор Санта Мария дель Фьоре.** Работа сделала ему имя, славу, признание, величие. Его опыт оптика, математика, инженера. Цитата Альберти 1:17-18. «Купол, который осеняет собой все тосканские народы и всю Флоренцию». Уже **Франческо Таленти** выстраивает октогон и возводит его до барабана.

В самом начале 15го века Брунеллески постоянно привлекают для консультаций: как же строить барабан. А затем в 1310 трибуны хора и барабан уже были закончены. Флорентийцы составили общественное попечительство с наиболее знатными и опытных граждан – собрали все требования и собрали проекты. Побеждает Брунеллески. 1418, с 1423 упоминается как изобретатель купола. Будут вестись постоянные интриги (не так строит, расходует много средств, разрушится и т.д.). 1436 освещается. В 1439 трибуны, в 1439-1467 фонарик (в 69 – золотой шар Вероккьо, когда в его мастерской учились Боттичелли и да Винчи).

Световое пятно в центре купола – центр симметрии. Не успеет доделать карниз (так и останется).

* Первый классик. Использует раннехристианскую традицию. Но конструкции – готика. Восьми-лотковый свод на стрельчатой арке с очень высокой стрелой подъема.
* Ребра купола выявлены, это ребра жесткости. Это то, что работает.
* Купол двойной кривизны (они связаны перемычками – жесткая структура). Это позволило выкладывать купол без лесов. Камни выкладывали не горизонтально, а чуть под углом. Это вывернутая наизнанку готическая структура, когда нервюры снаружи.
* Одновременно он мастер классической тектоники. Купол опирается на барабан. С другой стороны фонарь – конструктивен. Арки стремятся разогнуться – фонарь своим весом их прижимает – жесткая структура.

Брунеллески знал про античный купол, но он сознательно отказывается от него в сторону готической традиции.

Фонарь – **Антонио Манетти** (биограф Брунеллески), **Микелоццо ди Барталомео** и **Бернардо Росселино**. Как связать с куполом – ввести волюты с тонко прорисованной пластичной декорацией 14го века.

10/03/2016

Брунеллески разрабатывает целый ряд типологий. Новый язык в применении к разным постройкам.

**Воспитательный дом** *Ospedale degli Innocenti*  (Оспедале дельи Инноченти

- приют невинных). 1419-1445г. Виа деи Серви от бокового фасада собора до площади Сантиссима Анунциата. Ансамбль всей площади (его идея) была задумана Б. Т.е. он мыслит градостроительными идеями. Инициатива – канцлер Флорентийской республики гуманист Леонардо Брунни. Идея служения всей коммуны отдельным гражданам. Здесь воспитывали незаконнорожденных и подброшенных младенцев. Деньги дал цех торговцев шелком. С 1427 г. попечителем был Франческо деи Лана (глава цеха торговцев шерстью).

Ясность и рациональность композиционного решения. Он берет старую систему монастырских дворов (они воспитывали раньше младенцев). Два двора: мальчиков и девочек (было выражено и архитектурно). Идею двора выводит на фасад: портик перед зданием, т.е. здание – архитектура дворов. Важна идея прозрачной архитектуры (на фасаде читаем то, что реализуется в архитектуре). Он берет традицию, но переиначивает на свой лад, давая ренессансное прочтение.

Первоначально было построено 9 арок (3\*3). Ок. 1600 добавили еще 2, а в 19м веке еще две. Т.е. изначально архитектура была легкая, прозрачная, лишенная тяжести, добавленной с боков позже. Т.е. идея портика на площадь (раньше – атриумы перед храмами) впервые была применена к утилитарно постройке.

Истоки:

* Собор в Пистойе (Postoia): тоже портик, но есть четкие осевые композиции, но нет повторов.
* Сан Якопо Сопрарно – тоже портик, центральная арка больше боковых
* Сан Миньято аль Монте – три входа. Центральная артикулирована. Та же идея.

Композиция 3 по 3. Каждая из арок – имеет входную дверь: внутренняя логика: композиция по центру и боковым частям.

Преобладает горизонтальное членение: на оштукатуренную стену накладывается декорация из пьетро серена. Т.е. за счет цвета, фактуры, проработки деталей – развитие тектоники.

Работает квадратом и кругом/полукругом. Наиболее гармоничные линии. Нет выделения главных осей, т.е. тоже не нарушает гармонию. Дает ясность, гармонию, поэтичность и легкость.

Портик – арка, опирающаяся на колонну. Нет импостов (спокойствие и гармоничность). Еще один источник (Дворец Диоклетиана в Сплите – перейдет в раннехристианскую архитектуру, будет повторятся в инкрустационном стиле – Сан Миньято).

**Стиль Брунеллески:**

* Простые ясные формы – квадрат, полукруг
* Прозрачность формы и всей структуры
* Никогда не работает пластической формой (объемом, декорацией), а графически. Всегда линеарен.

Декор изначально только тондо. Позднее появилась (**Андрея делла Робиа** – эти мастера начали широко использовать технику майолики для декорации) тема спеленутых младенцев, улыбающихся, плачущих, в тондо). Т.е. замысел Брунеллески не был искажен.

Антаблемент вплотную примыкает к верхнему краю арки. Нет импоста. Рельеф есть, но он не перетяжеляет.

Как организована стена: (потом колоннам будут соответствовать полуколонны на стене). Здесь сегменты те же, арки перекидываются на стену, но опора – консоль, т.е. плоскость стены остается свободной.

Перекрытие сегментов – вспарушенный сводик. Он лишен тектоники, но отсюда легкость архитектуры.

Внутри: по центральному проходу входим в первый двор – мальчиков. Там все повторяется: квадрат на фасаде (большой и малый) – квадратные проходы – квадратный двор. Источник – chiostro verde при санта мария новелла. И здесь как и в кьостро верде – более массивные крестовые своды. Ордер – композитный. Все остальные элементы повторяют, но граффити, т.е. подчеркивается линеарность.

Следующий дворик – девочек (кьостро дио донна). Другая семантика – ионические капители. Но силу особенностей участка – он вытянутый. Опять крестовые своды. Легкая архитектура без декора. Опять опора на консоли.

Как решать угловую опору? Продолжение сторон или она будет меняться? У Б. Не меняется, а дальше будет замена колонны на столб (т.е. угол утяжеляется и получается замкнутая архитектурная тема) – идея гармонии, естественного хода архитектурной идеи.

Виа Ларга, на которой будет построен палаццо Медичи. Она утыкается в монастырь Сан Марко (на средства Козимо Медичи). Т.е. республиканская идея и идея герцогская.

**Площадь Сантиссима Анунциата (Santissima Annunziata).** Портик должен был повторять воспитательный дом, Но он был сделан позднее (боковой в 16м, а центральный в 17м). Республиканские идеалы уходят в сторону, в конце 16го века – статуя Фердинанду 1 (последняя работа Джамбалонья, отольет в 1708 г. поставит Пьетро Такка). Он же сделает еще два фонтанчика. Идея осевой линии от собора – к церкви – подчеркнута.

Портик – **Антонио да Сангалло** (центральная часть), дальше другие мастера. Он нарушает логику Б. (центральная арку чуть ниже – продолжение осевой композиции ансамбля), но ансамбля подчиняется логике важности главной оси. Вводит колонны с импостами. Идея портик церкви – господствующий на площади. От портика – вид на купол Санта Мария деи Фьори. Но задумка именно Бурнеллески.

Дворец на площади – **палаццо Грифони-Буддини-Гатани.** Бартоломео Манатти, заканчивают другие мастера. Типичная маньеристическая композиция.

Тема базиликального здания. **Сан Лоренцо.** Рядом с палаццо Медичи. Базилика 11 века (здесь был епископский трон), с нач. 15го века семья Медичи начинает эту церковь перестраивать. Начато в 1416м Джованни Медичи, Козимо подхватит и будет продолжать. В 1419 приглашает Брунеллески (между 21 – 42, достраивается до 69 по его плану и идее, хотя где-то нарушается логика:

* Хотел купол над средокрестием, но сделали какую-то башенку: не отвечает его замыслом
* Не смог решить проблему базиликального фасада для ранне-ренесансной базилике. Он остался недостроенной.

Сделал старую сакристию, МА сделает новую сакристию (капелла Медичи). Капелла деи Принчипи (капелла принцев), где будут хоронить великих герцогов Тосканских.

Купол сопоставляется с флорентийским собором. Идея власти Медичи.

* Церковь еще до Б. начинает строить приор Дольфини, который построит квадратную апсидальную часть. Б. будет вынужден учитывать этот построенный квадрат.
* Подкупольный квадрат – уже Брунеллески.
* Далее система квадратиков (боковые нефы, разделенные на отдельные сегменты – вспарушенные сводики).
* Прямоугольных капелл первоначально не было (за квадратными), возникают позже и значительно обогащают пространственное решение.
* Старая сакристия (слева)
* Новая сакристия (справа) – МА – капелла Медичи.

**Фасад** имеет 3 входа (главный и в боковые нефы). Повторяет желание вынести на фасад те решения, которые будут в самом здании. Арки, опирающиеся на пилястры (боковые фасады) – легкая графичная. Поздние достройки перетежеляют.

Передний фасад так и не был сделан, Брунеллески ничего не предложил Предложит позже Альберти, чьи идеи перейдут в 16 век, а потом и в барочный базиликальный фасад. Остались выделенные квадры камня, чтобы потом к ним приложить облицовку. В последние годы возникла идиотская идея, выстроить фасад по результатам конкурса начала 16го века (из новых материалов), но к счастью отказались.

**Стена**:

* арка и наложенная пилястра (римский принцип, но в легкой и спокойной манере). Арка не подчеркивается импостом.
* Замковые камни выделены консолями.
* А наверху горизонтальные еле намеченные графические членения.

**Внутренний двор.** Медичи собирали рукописи и книги. Частично было порушено при Саванароле, но многое сохранился. МА построит здание библиотеки Лауренциано.

**Интерьер.** Продолжение идей проторенессансной архитектуры:

* Трехнефная базилика, перекрытая плоскими деревянными перекрытиями. Легко сочетаются с нежными вспарушенными сводиками боковых нефов.
* Вводится импост – больший вертикализм – стройность, высотность.
* Сохраняет любовь к горизонтальным ритмам – спокойствие и обозримость.
* Штукатурка и пьетро серена.
* Антаблемент опирается на верхнюю часть арки
* Много окон (легкая стена) – светлый интерьер.

Гармоничное ясное понимание интерьера со спокойными ритмами (квадраты). Т.е. она предельно антропоцентрична и антропоморфна.

* Вводит на стене не консоль, а плоскую пилястру (это же было и на фасаде). Дальше прямоугольные плоские капеллы. Пропорция 5:3 (колонны – пилястры) – потом будет 1:1.
* Круглые окна – круглящиеся формы: арка – вспорушенный сводик - круглое окно.

Как оформить средокрестие? Колонны – пилястра, а при переходе к куполу – большая пилястра. Т.е. большой и малый ордер – в одинаковых формах.

**Старая сакристия.** Между 22 и 28гг. Заказ – Джованни Медичи – потом Козимо. Здесь Джованни и похоронят. Дальше там будет похоронен Джулианно Медичи, погибший при заговоре Пацци в 1478 г., брат Лоренцо. Т.е. это некий пантеон семьи Медичи. Козимо соединял умение единоличного правления, но сохранял все республиканские институты. Себя он погребет в центре Сан Лоренцо (но там будет только плита: Отец отечества, pater patria).

Стена – опять тектоника за счет декорации.

* Очень легкая архитектура (не смотреть на майлику). По этому поводу Брунеллески и поругался с Донателло: майолика, тонды и тимпаны над дверями и самые бронзовые двери. Слишком много цвета и рельефа.
* Антаблемент оставляет гладкой стену, в углах – четверть пилястры, по центру стены – помещает маленькую легкую консоль.

Зонтичный купол на парусах. Раннее введение купола на парусах. Это знала поздняя римская архитектура, широко использовала византийская архитектура. Усиливает момент каркаса. Каждый сегмент обладает двойной кривизной (большая жесткость), у основания – круглое окошко. Но без барабана. Графика, окулюс (пантеон) и система чередования куполов. Апсидальная часть тоже – куполок.

Т.о. Брунеллески развивает создание центрической постройки (сакристия – центрическая). Это наиболее гармоничная, совершенная и спокойная форма. Идея о человеке, поставленном в центре мира, который может развиваться к куполу и земле.

Но ключевым памятником центрической архитектуры раннего возрождения. **Капелла семьи Пацци при Санта Кроче**. Стоит в 1м монастырском дворе (утоплена вглубь двора и приставлена к телу собора). Сам фасад собора украшен портиком – отсюда портик самой капеллы. 29 или 30г – заказана. Работает между 42 и 46м. Потом будет работать целый ряд мастеров. Полностью прекратится в 1478г (заговор Пацци – убийство Джулиано Медичи). Одновременно капеллу использовали как здание капитула (лавочки по стенами – вписываются в общую тектонику).

1459 – закончен купол. 1461 г. – закончен куполок портика. Т.е. строили по модели Брунеллески. Единственное принципиальное изменение – портик (т.к. купол уже не так выделен и чуть затемняется идея центричности).

* Алтарная часть – квадрат.
* Перекрытие – зонтичный купол на парусах. Но вводятся две дополнительные формы (контрфорсы – два цилиндрических свода с боков, на которые опирается купол). Опять нет барабана – более спокойная вертикаль. Арки, на которые опираются – чуть удлинены – опираются на ордер. 12 долей – сошествие св. Духа.
* Пропорции: высота купола 20м 85см (удвоенная сторона подкупольного квадрата) – отсюда ощущение полной ясности и гармонии.

Фасад за портиком – организация фасада отвечает оформлению интерьера с выделенной главной осью (фронтончик), пилястры как внутри (из пьетро серена), что говорит о том, что скорее всего портика в изначальном плане не было. Графика чуть намечена.

Интерьер. Стена. Ниши между пилястрами. Очень легкий: больше штукатурки. Ордерная декорация. Угловая пилястра – четверть на одну стену, половина на другую.

Идея гармонического синтеза божественного и возвышенного человеческого. Героическое обожествление человека, очеловечивание божества Леон Батистта Альберти цитата о героическом человеке:

*Природа, т. е. Бог, вложила в человека элемент небесный и божественный, несравненно более прекрасный и благородный, чем что-либо смертное. Она дала ему* ***талант, способность к обучению, разум*** *- свойства божественные, благодаря которым он может исследовать, различать и познавать, чего должно избегать и чему следовать для того, чтобы сохранить самого себя. К этим великим и бесценным дарам Бог вложил еще в душу человека* ***умеренность****, сдержку против страстей и чрезмерных желаний, а также стыд, скромность и стремление заслужить похвалу. Кроме того, Бог внедрил в* ***людей потребность в твердой взаимной связи****, которая поддерживает общежитие, правосудие, справедливость, щедрость и любовь, а всем этим человек может заслужить у людей благодарность и похвалу, а у своего творца - благоволение и милосердие. Бог вложил еще в грудь человека способность выдерживать всякий труд, всякое несчастье, всякий удар судьбы, преодолевать всяческие затруднения, побеждать скорбь****, не бояться смерти****. Он дал человеку* ***крепость, стойкость, твердость, силу, презрение к ничтожным мелочам****... Поэтому будь убежден, что человек рождается не для того, чтобы влачить печальное существование в бездействии, но чтобы работать над великим и грандиозным делом. Этим он может, во-первых, угодить Богу и почтить его и, во-вторых, приобрести для самого себя наисовершеннейшие добродетели и полное счастье.*

Ощущение и переживание ясности и частоты форм – гармоничное пространство – полный покой и ясность и четкость мироздания и роли в нем человека. Архитектура, которая своими формами дает человеку понять гармонию бытия.

Портик. Был задуман или нет – сейчас не разрешимо. Но в любом случае, идеи Брунеллески учли (прозрачность и логика внутренней организации).

* Плоский антаблемент со свободно стоящими колоннами, а наверху – спаренные пилястры.
* Круглое окно по центру вынуждены были заложить, т.к. с портиком его не видно.
* Боковые части – цилиндрические своды с кессонами. А куполок совсем другой: тяжелый с обильной майоликовой декорацией. Получилась идея развития: купол в портике – главный – над алтарной частью.

Дальше между 32 и 34 гг. он уезжает в Рим. После Рима его архитектура принципиально меняется (хотя он уже довольно стар).

**Церковь санта Мария дельи Анджели**. Изначально это ораторий (для бесед и воспитаний) ордена комальдунцев – там часто собирались гуманисты. Пиппо Спано (Филиппо Сколари) – заказчик (кондотьер, который воевал в т.ч. и в Венгрии, он пригласил туда Мозалино и завещает, чтобы эту постройку сделал Брунеллески еще в 24 г.). Строил 34-37гг. Но не закончил.

Не вписывается в его другие постройки. Минерва Медика (нимфей лициниевых садов), мавзолей Елены. Брунеллески делает шестигранник по внешнему объему и восьмигранник по внутреннему. Внутри капеллы сложной формы. Обилие ниш, столбы с пилястрами (а не колонны). Утяжеление пропорций, повышенная пластичность формы. Все идет от Рима.

Интерьер не достроен. Восьмилотковый зонтичный свод с круглыми окнами в основании. Угловые пилястры.

Выводы:

* Санта Мария дельи Анджели будет подхвачено и Джулиано да Сангалла и Леонардо да Винчи.
* Идеи Брунеллески полностью исчерпают себя к концу 15го века. И ограничатся Тосканой. Только когда он сам обратится к римской традиции – его идеи окажут влияние на архитектуру 16го века.

**Санто-Спирито.** 100м в длину. 1436 начата. До смерти Б. в 1446 сделаны наружные стены и установлена 1 колонна. Строили Антонио Манетти (написал жизнеописание Б.) и Джулиано да Сангалло. В чем отошли от замысла:

* Заложили полукружия капел (Б. хотел выявить их объемы)
* Три входа на фасаде, но они не отвечают идеям Брунеллески. Предполагал 4 входа со спокойной организацией фасада (2 в центральный неф) – повторение темы квадрата.
* Купол тоже не такой

План. За основу кладется подкупольный квадрат. Вспарушенные сводики в боковых нефах. Тема квадрата: подкупольный, рукава и капеллы.

Более вертикальная, высотная, освещенная. Импосты на колоннах.

Декор: колонна – полуколонна – полукруглая капелла. Более пластично и больше движения. В центре тоже: колонны – полуколонна – большая плоская пилястра.

**Дворцовое строительство**

Медичи не хотел, чтобы его дворец выделялся и Брунеллески разбил свою модель. Единственную постройку **палаццио ди парте Гвельфа.** Было сильно перестроено Вазари.

* Четкое стереометрическое объемное построение. Двухярусная структура (третий только намечен).
* Контрастное решение: простота нижнего яруса и артикулированность второго (зал для заседаний гвельфской партии).
* Угловые пилястры 2го яруса.

Приставная лестница. Зал – деревянные пано в нижней зоне – штукатурка и ордерная декорация и пьетро серена. Были еще круглые окна, которые заложил Вазари, когда делал деревянный потолок. Завершается майоликовой декорацией.

Будут развивать другие архитекторы (3). Другая традиция – Альберти.

### Архитектура городского дворца

Башня, Торро дель Кастанья, палаццо Спини-Феррони (крепость, башнеобразная – сильно зареставрировано), палаццо Даванцатти

* Многоэтажность
* Четкое распределение по этажам
* Выделение горизонтальный и вертикальных осей
* Обязательные открытые лоджии, ниши в нижнем ярусе
* Внутренний двор, вокруг которого все группируется

Другая традиция. Римская инсула (инсула Остии). Новое понимание объема, новых решений, отличных от башнеобразных дворцов.

* Стереометрия объемов
* Выявленная поэтоажное членение – карнизы и др.
* Наличие двора – не просто функция, но и арх тема
* Обилие декоративных классических ордерных элементов, вкл пропорции
* Функциональное использование нижнего этажа - лавки

Новая ренессансная типология – микс. **Палаццо Медичи на виа Ларга** 1444 – 1464. Правая часть достроена позже.

Арх. **Микелоццо ди Бартоломео** (любимый арх Козимо Медичи). Он же вилла в Кареджи, во Фьезоле, Сан Марко.

У Медичи не было дворцов во Флоренции. После 1434, когда он де факто становится полновластным правителем, Козимо выбирает архитектора и сам принимал непосредственное участие в худ. концепции

* Четкое плановое построение, тяготеющее к квадрату
* Все вокруг внутреннего двора
* Лестница – внутри, а не приставлена к стене
* Дворик Лимонайо (лимонная роща) примыкает к задней части дворца
* Помещения, выходящие на главный фасад. Арки – сдавались внаем или сами использовались для хоз. Нужд: лавки, соц. Помещения и др. Т.е. связаны с городом.

Фасадное решение

10 окон и три открытых арок (сейчас 2 боковых арок заложены 1520 – МА: он предложил коленно-приклоненные консоли).

Традиция 1: крепостной фасад: суровая строгая. Вертикальная составляющая и рустованная декорация. Т.е. не вырывается из общих построек.

1549г. нужен был новый статус: де-юро герцоги Медичи. Они переезжают в палаццо делья Синьория. Там власть и они там живут. А жена Козимо 1 Медичи (уже 16й век) Элеонора Толедская покупает палаццо Питти, где они с того времени живут. Вазари предложит остроумный политический ход – крытый переход из одного дворца в другой – около 2х км. Этот дворец продают семье Рикарди ок. 1600г. и она достраивает все остальное.

* Четкое понимание объема, раньше не было. Стереометрия.
* Четкое членение горизонтали. Сохраняется не столько явное членение по вертикалям, дальше будет четче
* Окна – старый рисунок дворцов 14 и нач. 15го века
* Внутренний двор
* Фасад более структурно организован: горизонтальное членение этажа не совпадает с реальным членением внутреннего фасада, чтобы придать большую тектоничность (пол ниже, чем нижняя линия окон). Тяжело – постепенное облегчение яруса.
* Нет ордерных форм, но пропорционирование исходит из принципов ордерной архитектуры. Т.е. внешне не классическое, но есть классицизированный язык
* Руст. Восходит к традиции Фридриха 2 – символ власти, силы, величия имперской власти. Но и к палаццо дель пополо и палаццо делья синьория (т.е. сохраняем преемственность). Руст убывает по высоте (внизу грубый – 2й большая рельефность и определенность – 3яй только почти полное отсутствие руста - квадры камня).
* Венчающий карниз – четко артикулирован.
* Нижний ярус – прямоугольные окна (высоко с решеткой: в Риме не спокойно) – ритм.

Внутренний двор.

* Четкая трехэтажная структура. Теперь всегда будет во Флоренции до 17го века (иногда 4й – лоджия). Внутренний двор также 3 яруса: портики – главные парадные помещения семьи – 3й: открытая лоджия.
* Продуманная скульптурная антикизированная декорация. Тондовая. Техника граффити (до 16го века). Тема фестонов, т.е. триумфа. Темы подвигов Геракла (предания, что здесь он ходил, бродил и связан с семьей Медичи). 2 интерпретации: подвиги, мужественность, героизма, но также выбирает два пути: наслаждений или морального совершенствования. Т.е. героизация морального образа владельцев.
* Портики – арка на колонне – 2й закрытый – 3й открыт. Опять тектоника.
* Главная ось – там Аполлона (в глубине вход в Лимонариум). Коллекция античной пластики, монет, медалей. Антикизированный образ
* Именно в этом дворе стояла статуя Юдифи, побеждающей Олоферна – Донателло для позднего Медичи.

Лимонариум. Открытость дворца в садик. Важно для Флоренции. В 16м веке в палаццо Питти будет примыкать к садам Боболи.

Микелоццо был так доволен, что повторил к концу карьеры 51-69 гг. в **палаццо СтроццИно** – почти точная копия. Но с большей регулярностью.

**Палаццо Питти.** 58-66г. Лука Питти (из знатного флорентийского рода банкиров), участвует в заговори Пьетро Медичи подавляет и в 66 строительство прерывается. Автор не известен. Лукка Фанчелли – каменщик, но не факт, что автор проекта.

* Первоначально 3 оси, более вертикальное (башнеобразное), с усиленной вертикалью.
* Не предполагал внутреннего двора. Единый объем
* Повышенная пластичность, более грубый массивный руст. Амманатти его чуть усилил.
* Система пропорционального облегчения.
* Вместо сочного пластичного карниза – балюстрада (потом во Флоренции откажутся).

Т.е. по моде, но принципиально отличное (власть, но инаковость – банкир-конкурент).

1549 его покупает Элеонора Толедская, в 17-18 вв достраивается. **Барталомео Амманати** приходит после 66г. закладывает открытые лоджии и строит задний фасад – открытый в сады Боболи.

**Палаццо Пацци Кваротези** 60-72гг. **Джулиано де Сангалло** (приписывают – если да, то ранний).

* Руст нижнего яруса, 2-3 эт штукатурка (т.е. уже не такая сила как у Медичи), горизонтали, вертикальность.
* Укрепление угла (проявление стереометрического понимания объема, когда границы должны быть уплотнены) – здесь герб семьи.
* Внутренний двор – очень нежный. Архитектор очень любивший античность, почти археологический, что видно во дворе. Опять третий ярус – открытая лоджия.

**Палаццо Гонди.** Точно **Джулиано да Сангалло**. Рядом с палаццо делья Синьория. 1490-1501. Более компактный.

* Сохраняет трехчастную структуру и регулярность.
* Руст сохраняется, но он графический, тщательно оформленный, прорисованный. Нет массивности. Все спокойно и нарядно.
* Лестница приставлена к стене. Это отличие Джулиано де Сангала. Она очень классична, она оформляла фасад и была главным декоративным моментом внутреннего двора.

**Палаццо Строцци.** 1489-1503 (или 1506 – декорация интерьеров). Общее решение **– Джулиано де Сангала**, строил Бенедетто де Маньяно и завершал, вкл. карниз Симоно Палайоло (по прозвищу Кроноко). Для Филиппо Строцци, купец, банкир. *Сохранилась переписка. Деловая активная мама, но очень тактичная. Их семья была много в изгнании, Медичи их простил, жене, матери Филиппо, пришлось все выстраивать без мужа. Переписка касается выбора невесты для Филиппо. Можно много понять о людях и организации жизни*.

Филиппо сам принимал активное участие в строительстве. Сейчас там институт Ренессанса.

План

* Новое плановое решение. До этого все планы тяготели к квадрату или горизонтали к фасаду. Здесь он вытянут в глубину. Появляется драма и двор предельно динамизирован.
* Четкая симметричная структура.
* Явная ориентация вокруг внутреннего двора.

Фасад. Уже в конце 16го века фиксируется Джорджио Вазари-мл (сын). Сохранилась деревянная модель (делали сами архитекторы, т.е. они были замечательными плотниками – вплоть до интерьеров). Ее сделал Джулиано де Сангалло. Пластичность, драматизм – дальше только развивали.

* Сохраняются 3 этажа
* Еще более четкие вертикали и горизонтали. Тектоничность, пропорции (отступление/убывание этажей), пластика рельефа. Руст убывает, но не так сильно.
* Окна традиционные (квадратные на 1м – традиционные на 2м и 3м).
* Сохраняет крепостной характер

**Т.е. привнесение классической образности в крепостной характер дворца. Лаконичное завершение логичного развития формы, отвечавшее желанию заказчика и флорентийским вкусам.**

* Между карнизом и 3 ярусом вводится дополнительная аттиковая зона. Увеличиваем пластичность, силу верхнего яруса – драматический эффект.
* Карниз почти напрямую копирует храм Конкордии на Форуме Романо. Он будет на столько популярен, что когда МА будет достраивать палаццо Фарнезе в Риме он возьмет за образец именно эту интерпретацию (а не сам храм Конкордии).

Внутренний двор: 2й ярус: боковые стены закрыты – торцовые – открыты (драматичное движение в глубину). Арки и колонны очень пластичны. А 3й ярус – открытая лоджия по всему периоду.

2й этаж – ордерные элементы (пилястры, выделенные арки с круглыми окнами)

Сохранились бронзовые украшения конца 15го века – кольца для коней чуть готицированные

**Палаццо Гвидони. Симоно Палайоло (Кроноко).** Добавляется 4й ярус – лоджия. Т.е. или есть лимонария или открытая лоджия (где кадочки, зелень) – важна связь дворца с природой и воздухом.

## Отдельные мастера. Линия Брунеллески.

### Микелоццо ди Бартоломео 1396-1472.

Флорентиец, но сын портного. Был очень скромным. Когда Козимо изгнали Микелоцци поехал с ним в изгнание. Козимо этого не забыл.

Начинает как ювелир как и Брунеллески. Легко восприимчив к любым идеям (Брунеллески и Альберти).

Он не новатор.

Работает не только как архитектор, но и как скульптор. Отсюда пластичных решений. Начинает в Неаполе и Монте Пульчиано. В 1433 был в Венеции – декоративность. Выезжал в Прато, где вместе с Донателло делал наружную трибуну собора.

**Монастырь Сан Марко**. Был доминиканский, изначально был в Фьезоли, там пришел к власти Антоний Флорентийский, который значительно изменил устав монастыря. Он писал очень мистические религиозные трактаты (сильное влияние на Фра Беато Анжелико, который будет расписывать интерьеры этого монастыря). Монастырь переведен во Флоренцию и Козимо Медичи дает деньги на его строительство.

* Монастырские дворы. Все просто. Похож на кьостро верде, еще не Брунеллески (и ритм и пропорции и широта шага колонн). Все вполне традиционное. Идеи Б. – консоль на стене.
* Саму церковь внутри
* Библиотека. Удивительная. МА будет ориентировать на эту библиотеку при постройке Лоуренцианы. Использует типологию 3х нефной базилики на колоннах. Прибегает к домашней классичности (где-то непоследовательной, но очень умиротворенной и поэтической).

**Церковь Сантиссимо Анунциатто**. Портик еще проектировал Брунеллески. А церковь уже **Микелоццо**. Хор сделан в виде ротонды.

* Кьостро гранде (слева от фасада)
* Атриум (дворик оглашенных). Прямоугольный, но поперек (т.е. не динамика, а успокоенность). Потом его будут декорировать **Понтормо** (одна из ранних работ).
* Базилика. Передекорирована в маньеристических и барочных формах.
* Табернакль над иконой Мадонны. При входе. Огромное сооружение. Было маньеристически достроено и переделано.
* Ротонда – хор. Трибуна с обилием ниш, сложным решением, пластикой и декорацией. Минерва Медики – опять образец.

Большая классичность, римские влияния.

#### Загородные постройки. Новая типология ренессансной виллы.

Возникает в эпоху Возрождения, как тип арх. сооружения, который будет последовательно стремится к классическим формам. Традиции сельской жизни еще с Петрарки (понятие досуга ученого и классицизированного с античными одеяниями и т.д.). Т.е. явление раньше, чем архитектура.

Интересна судьба вилл Медичи, где видна эволюция.

* Ближайшие окресности (вилла субурбана). В Кареджи (2 мили).
* Район Муджелло (они происходят из этой области). Там замкообразные виллы – чтобы все видели, что он большой синьор, начальник.

**Вилла в Кареджи** 1417. Строительство 1430-50гг. Досуг и сельское хозяйство от 14 до 27 ферм (она росла). Но по сути уже полноценная ренессансная вилла субурбана. Сюда приезжали отдыхать, выздоравливать (здесь будет лечится и умирать Лоренцо Великолепный, здесь же отсиживался Пьетро Медичи во время заговора). Сюда приглашались друзья-гуманисты, здесь были антикизированные беседы, трапезы. Козимо сюда приглашает Марсилио Фичино (переводил для Козимо Платона с греческого на латинский).

* Явный замкообразный характер. Машикули, мало окон, закрыта, не связана с пейзажем (противостоит ему). Замок – феодал – владыка.
* Но она чуть на возвышенности, что важно для ренессанса.

Неправильный прямоугольник вокруг внутреннего двора (те же игры, что и в городских палаццо).

Пристроен садовый фасад. Новые идеи. Горожанин радуется природе на вилле, она для этого и предназначена. Ее нужно делать не отгороженной, а открытой, свободной, живописной и достойной. Отсюда открытые лоджии.

**Вилла Медичи в Фьезоле**. 1455 заказана Козимо для младшего сына Джованни (он умер еще до смерти отца). На склоне холма над Флоренцией. Вилла обращена к городу (ее видно из города). Место также связано с основанием Флоренцией. Там еще и нимфы бегают (Боккаччо). А еще там был этрусский храм. Т.е. весьма антикиизрованное место и здесь новые антикизированные черты.

На возвышенности, овевается ветрами, с прекрасными видами среди прекрасных серебристых оливковых рощ. Гирландайо будет ее изображать на фреске как пейзажный вид на вершине холма.

* Четкость, симметричность и рациональность
* Нет крепостного характера. Она огорожена (мир виллы выделен из окружающего мира и воссоздан как идеальный микрокосмос). Она открыта, но у нее есть граница. Столбики русских поместий: ограды нет, но граница определена. Противостоит городу с жуткой политикой, а здесь я сижу и читаю Петрарку. Именно здесь будет жить поэт Анджело Венециано и напишет поэму «Рустика»/досуг.
* Плоские стены по бокам, а торцовые – открытые лоджии (одна на Флоренцию, другая во внутренний сад).
* На холме – приподнята на субструкциях (спасение от воды и величие).

Построена владыками Флоренции, связана с природным ландшафтом, но главный ориентир (элемент пейзажа) – это город, которому вилла противостоит. А город-то какой? Мой! Эта идея потом будет повторена в Версале. Т.е. эта вилла правителя.

Микелоццо еще и архитектор малых форм. **Табернакль в Сан Миньято аль Монте**. 1423 г. Продолжает традиции инкрустационного стиля.

### Бенедетто де Маяно

Портик Санта Мария делла Грация в городе Ареццо. 80-90г. Классические элементы проникают все дальше и дальше.

Палаццо Строцци

### Джулиано да Сангалло

Работал и во Флоренции и в Риме (65-70 гг., т.е. в начале карьеры, где познакомился с Альберти). Был также военным инженером, фортификатором. Работал также в Милане, именно он консультировал Леонардо по отливке конной статуи. Был в Авиньоне (провинциальная античность). Также был в Риме 1605-6, 1613-15. Как раз во времена Рафаэля и МА. Но все равно останется мастером 15го века. Даже был несколько лет капа маэстро собора св. Петра.

Особенности:

Тонкое, блестящее знание античность. Он систематически изучал и зарисовывал подлинную античную архитектуру. И он умел эту античность претворить в ренессансную архитектуру.

Его искусство – это предчувствие 16го века.

**Палаццо Пацци-Кватротези, палаццо Гонди, палаццо Строцци (модель)**

**Вилла Медичи в Поджо-а-Кайано**. 1485 г. Вместе с ним строил и сам заказчик – Лоренцо Медичи. Лоренцо любил архитектуру и часто обращался к ней. Он заказывал описание архитектурных памятников, например, построек Альберти в Мантуе, специально просил, чтобы тома Альберти ему сразу присылали.

Большая зал перекрыта цилиндрическим сводом (Джулиано сделал это в своем доме, чтобы показать Лоренцо, что это возможно).

Политический подтекст. Жестко и грубо обращался с противниками (знатными семьями). Ручелаи обладал рядом виллой Амбра, Лоренцо выкупил и специально на месте виллы Ручелаи построил свою более великолепную виллу.

* На вершине холма. Альберти: польза, наслаждение, приятный вид, достоинство и величие. Приподнята на криптопортиках (о них писал Плиний-младший)
* Окружает ее крепостными укреплениями на некотором отдалении от виллы. Осевая композиция от ворот на виллу. Он хотел еще окружить водным рвом (проходить нельзя, а видеть можно).
* Простота квадратного плана. Лестницы ведут к главному входу, оформленного в виде портика.
* Выделен главный зал, перекрытый цилиндрическим сводом. **Понтормо** сделает удивительную программную декорацию.

Аналоги: вилла мистерий с ее криптопортиком.

Окончательно избавляется от замка и создает типологию, обладающая всеми элементами (высота, достоинство, место господина, криптопортик и обязательная лоджия).

Фасад

* Выделен центр, разнесенное пустое пространство и 3 окна по сторонам. Четкое трехчастное пространство и лоджия, которая их соединяет. Т.е. римский двухбашенный фасад с портиком. Классическая типология виллы.
* Лестница от входа, поднимается над криптопортиком в главный вход. Сан Себастьяно в Мантуе Альберти – для светской загородной постройки использует типовые элементы церковного здания (возвышенность – криптопортик – лестницы – фронтон). Еще альтарь Сан Миньято с лестницей над криптой – та же форма лестницы.
* Портик – это и часть здания (приставлен или углублен), но он и открыт в окружающее пространство. Т.е. это типический элемент виллы. Сама идея виллы, открытой в окружающее пространство.
* Фронтон – элемент храмовой архитектуры. Цицерон: «Не потребность в изяществе, а необходимость (чтобы вода стекала), оказалось, что он и величав, что если бы построили Капитолий на небесах (где нет дождя), то без фронтона он бы лишился своего величия». Т.е. вилла приобретает сакральный характер. Целое мироздание, космос. Державин «храмовидный дом».
* Фриз на фронтоне. **Бертольдо ди Джованни** (будет в садах Медичи учить маленького МА). Сюжеты: круговращение времени, день и ночь, времена года, труды и пасторальные темы. Т.е. идея и временное наполнение космоса.

Т.о. для 15го века Джулиано ди Сангало завершает формирование типологии загородной виллы.

Идея центрической постройки. **Сакристия и вестибюль для Сан Спирито** во Флоренции. Явно идет от идей Брунеллески:

* Больший вертикализм
* Ордер в двух ярусах, спаренный ордер на углах.

**Церковь Санта Мария ин Галла Карчери** в Пратто. 85-92гг. Наружная облицовка была в традициях инкрустанционного стиля. Он увеличивает опять ярусность (большая значимость и величие постройки). И на фасаде и в интерьере.

* Купол с барабаном – большая читаемость издалека. Вертикализм Опять величие.
* Больше капеллы Пацци, т.е. уже огромный центрический храм. Отсюда монументализация декорации: он спаривает ордер, заполняет изгиб пилястрами (т.е. каждый угол – 3 пилястры). Внутри на углах опять пилястры – т.е. внешнее выражает внутреннее.
* Выявляет греческий крест.

Его рисунки античных памятников. Театр Марцелла (ордер, наложенный на арочку). Базилика Эмилия.

Ему иногда приписывают панели с идеальной архитектурой. Ясной, спокойной, прозрачной, классичной. Пространство, свет, пропорции.

## Леон Батиста Альберти 1414-1472

Из знатной флорентийской семьи. Изгнали в 1378 г. Он родился в изгнании, а еще он был бастардом. 1432 приезжает впервые во Флоренцию.

Это его и угнетало и давало свободу. Homo universal (скульптор, литератор, архитектор, наездник, спортсмен и пр.). Такой человек мира, космополит. Республика ученых. Теснейшая связь с гуманизмом. Он гуманист, пишущий на архитектурные темы.

Его архитектура уже не тасконитА. Это уже романитА. Прекрасно знает римскую традицию и воспринимает ее как систему. Наиболее последовательно использовал главные конструктивные и декоративные особенности римской архитектуры

* Столбы, арка, опирающаяся на столбы
* Цилиндрические своды и полусферические купола
* Свод, опирающийся на стену
* Ордерная декорация
* Колонна должна завершаться антаблементом, а никакой не аркой.
* Идеи триумфальных арок
* Идеи ордерной декорации, наложенной на столб и арку
* Стена с нишами, сквозными проемами – появляется пластика стены (у Брунеллески они легкие, нежные, невесомые).

Декоративное понимание ордера. Вместо колонн и полуколонн – у него пилястры, как ордерная форма, организующая фасад. «Колонна для римлян – неотъемлемая часть стены и ее украшение». Арка – изогнутая балка и получает те же украшения, что и архитрав.

Альберти не практик – он дает идеи, проекты. Их реализуют другие люди (иногда даже и не вмешивается), но всегда снабжал обильным количеством писем, где поправлял и разъяснял свои замыслы. «Все, что ты изменишь, расстроит всю музыку».

Как и Брунеллески он опирается на раннехристианскую архитектуру. Использует инкрустационный стиль.

«10 книг о зодчестве». Не полноценный трактат, не ученое, а гуманистическое сочинение, замечательное повествование, литература, а не чистая наука.

* Заново решил новое понимание фасада городского дворца палаццо. Именно это решение доживет до 20 столетия
* Он решал проблему церковного фасада
* Разрабатывал новую систему архитектурного базиликального пространства. Иль Джезу во многом сделана и по фасаду и по плану опираясь на идеи Альберти.

Дружит с Джованни Ручелаи. Купец-писатель, гуманист. «Джеболдоне», дневник – есть на английском. Его банк – 2й после Медичи. Альберти, работая на человека не связанного с Медичи, мог свободно варьировать флорентийские традиции и создать новый архитектурный язык.

**Палаццо Ручелаи**. 1446-51, сейчас все больше 55-65. Строил **Бернардо Росселино** по проекту Альберти. Недалеко от Санта Мария Новелла, чей фасад тоже делал Альберти.

Все сделано по античной моде. Придерживается традиций: внутренний двор, флорентийское решение фасада (3 яруса и т.д.). Осевые и горизонтальные членения. Но новое:

* Входы – прямоугольный портал
* Руст – идея руста. Руст прорисован (выступает на 2 пальца, он плоскостный, не нарушает плоскости фасада). Улица очень узенькая и не возможно нагнетать пластические формы.
* Вводит ордерную декорацию. Накладывает римскую систему: арки-окна с выявленными камнями, пилястры, антаблемент. Сам рисунок окон -
* Окна – горизонтальные прямоугольники – успокаивает средневековую форму и придает классический характер. Тектоника.

Первоначально 1 портал и 5 осей, т.е. он был вертикальный. Потом был расстроен. Лавочки у фасада.

Источники: театр Марцела, рынок Траяна.

**Лоджия Ручелаи.** До этого лоджии – общественные сооружения, а здесь частная напротив своего дворца. На угол вводит пилястры – сочетание малого и большого ордера. На фризе – надутый парус – герб семьи Ручелаи.

**Сан Панкрацио.** Тоже Альберти. Редкий случай – еще в 19м веке сделали табачную фабрику. Частично остался фасад. Портал – портик, колонны, антаблемент, а над ним – термальное окно.

**Капелла св. Гробницы в сан Панкрацио**, где модель св. Гробницы. Здесь все элементы архитектуры Альберти и традиционного инкрустационного стиля.

**Санта Мария Новелла**. Тоже на деньги Ручелаи, как все выше. Из письма Джованни Ручелаи: «Слава города, память обо мне и отчасти слава Господу».

* Между завершающей частью и нижней вводит аттиковую зону (увеличивает нижнюю часть фасада) – вместо хрупкости – сила.
* Украшает фасад колоннами – идея портиков, пропорциональность квадратов.
* Оставляет круглое окно – сочетание самых устойчивых форм
* Вводит валюты. Новое решение – есть однобашенный, есть двухбашенный, а есть с валютами. Подлинная – правая валюта.
* Портал: арка с выявленным замковым камнем и т.д. Есть триумфальные арки и портал Пантеона. Повторяет логику портала Пантеона.
* Угловую часть от раскреповывает, укрепляя угол.

Работал во многих городах на севере Италии. Если во Флоренции его влияние было ограничено, то на севере его авторитет непререкаем. Будет работать В Урбино, Римини, Мантуе.

#### Римини

Тиран Сиджизмондо Малатеста. Возлюбленная Изольда. Была **церковь Сан Франческо** (еще 10 века, перестраивали много раз), он хочет ее перестроить, приглашает Альберти и дает свой проект. Здесь долны были погребены наиболее известные уроженцы Римини (в боковых нишах), а в самом храме Изольду и его самого. Еще его называют Темпио Малатестиано (т.е. храм Малатесты). Т.е. по факту это мавзолей. Он ее одевает в новую классическую одежду. Оценки современников: «Имеет вид не христианского храма, а скорее вид неверных, поклоняющихся демонам».

* Он хочет перекрыть ее цилиндрическим каменным сводом. Но понимает, что не выдержит – деревянный свод (разрушился, поэтому сейчас там плоское перекрытие)
* Хочет сделать завершение в виде ротонды по образу Пантеона (т.е. высота не в 2 раза выше, а равный). Т.е. опять противник Брунеллески.
* Решает фасад более свободно. Трехпролетная триумфальная арка с наложенной декорации. Портал – опять восходит к порталу Пантеона. А еще напрямую арку Августа в Римини он переносит на главный фасад Сан Франческо.
* Боковая стена – арки, опирающиеся на столбы с выявленными импостами. Равенна с мавзолеем Теодориха (ниши с завершенными арками).

Интерьер ясный и спокойный.

#### Мантуя

Тоже правят тираны семьи Гонзаго. Они рано узнали гуманизм. Людовико 2 Гонзаго (учился у Витторино да Фельтро) построил первое гуманистическое заведение «Дом радости» - за городом на вилле. Умственные и физические занятие, богатые и талантливые бедные.

Родина Вергилия. Замок Сан Джордио, где Мантенья будет делать свою декорацию.

Еще в 14 в поставили памятник Вергилию.

**Сан Себастьяно в Мантуе**. Строил местный Лукко Фончелли (по плану Альберти). Позже замысел Альберти исказили (лестницы – под сомнением). Был в Мантуе 3 раза 1365 (в свите Пия 2), потом в 63 и 70и.

* Центрическая постройка, греческий крест. Огромный вестибюль перед фасадом. Т.е. древнеримская центрическая архитектура. Кардинал Франческо Гонзаго «я так и не понял, должна у него получится церковь, мечеть или синагога». Т.е. классицизирующая составляющая уводит семантику в сторону.
* Есть реконструкция Витковера. Разорванный антаблемент, фронтон, портик, чередование ниш разного рисунка с выделением центральной оси. Эстетика пустой гладкой стены с наложенной декорацией. Санта Констанция в Риме (пуста стена и ниши), а разорванный фронтон – дворец Диоклетиана.
* Пропорционирование: квадрат и круг как у Б. Но получается масштаб и величие.
* Он хотел перекрыть куполом, но он обрушился. Сделали обычный крестовый свод. Внутри ниши – экседры (базилика Максенция-Константина).

**Сан Андреа в Мантуе**. Проект ок. 1470 г. Знаменита тем, что хранилась капля Крови Христовой. Отсюда огромный храм. Строилась долго, купол – 18 век, свод – 17 в. , полно воплотилось только в фасаде.

Альберти в письме: «Форма храма называлась у древних этрусским святилищем. Центром здания является просторный и величественный атриум с целлами, имеющими очертания того храма, который мы называем этрусским». Т.е. базилика, однонефная, с примыкающими квадратными капеллами, но со сквозными капеллами (базилика Максенция, только центральный свод – цилиндрический, а в базилике – крестовые).

Известный фасад не всей церкви – это маленький приставленный притвор. Соразмерные членения соразмерны площади. И решает базиликальный фасад:

* ордерная декорация с системой большого ордера (взгляд издалека), малый ордер (оформляющий членения) - более сложное решение.
* Членение стены нишами, прямоугольная сквозная – полукруглая глухая – полукруглая сквозная.
* Вводит зону антаблемента и увенчивает фронтоном

Источники. Арка Траяна в Анконе (недалеко от Мантуи).

Большой ордер на цоколе – малый на подиум храма. Большой более плоскостный – малый более пластичен. Гладь пилястры большого ордера накладывается на импост (небольшой уступчик, чтобы не разрушать пилястру большого ордера).

Главный портал – все темы интерьера.

* Цилиндрический свод. Тяжелые кессоны – опыт арки Тита.
* Боковые части – перпендикулярный цилиндрический свод (как и капеллы внутри). Система святилища Геркулеса Виктора. Или пока еще не перестроенный фригидарий терм Диоклетиана в Риме и базилика Максенция.

Трапециевидный портал как в Пантеоне. Система пропорционирования – круг.

Идеи Альберти разойдутся по всей Италии. Это будет и Мантуя и Феррара и Урбино. Но и в сам Рим. Наиболее классический пример – работы Барнардо Росселини (строил палаццо Ручелаи), который реально отстроит центр идеального города Корсиньяно, Пиенца. (там родился папа Эней Сильвио Пикколони, Пий 2 – от «благочестивого Энея» у Вергилия, т.е. Эней – Пий 1.).

15.03.16

Альберти окажет влияние на Браманте и вся римская архитектура 16го века, Палладио и все палладианство. А также на архитектуру картинного пространства (Мантенья в первую очередь).

#### Пиенца

Создание идеальной городской среды. 1459-62 (при Пие 2). Делал его **Бернардо Росселино.** Он был скульптором и архитектором. Он выполнял работы Альберти в палаццо Ручелаи. Т.е. и здесь мы видим конкретное воплощение идей Альберти.

План. Собор ориентирован на площадь. Площадь трапециевидного характера (успокоенный вид с главной точки из центра напротив собора). Палаццо Коммунале, Пикколомини, епископский дворец.

Площадь идеального ренессансного города опирается на собор (есть и в архитектурной ведутте). Его сопровождают дворцы разной типологии: частный (Пикколомини – папа Эней Сильвий ПикколОмини), это епископский дворец и народный (коммунальный).

**Собор Санта Мария Асунта** (Успения). Типология продиктована личными вкусами Пия 2. Очень много путешествовал, в т.ч. в Германии, где он познакомился с типом зальной церкви. Собор Пиенцы по образцу зальных церквей.

* Фасад – развитие идей Альберти: сочетание большого и малого ордера. Но у Альберти – цельная структура, не дробная. Здесь – пластичной фасада, большая дробность и проработанность. Двухярусная система – мелкомасштабная тема (более деликатная традиция Брунеллески и Сангало).
* Материал – травертин (не свойственен для Тоскана, но очень – для Рима) – дорого, но воплощение римской идеи.
* Альберти – прямоугольные окна. Здесь сочетание круглых и прямоугольных – опять большая дробность.

**Палаццо ПикколОмини.** Очевидны идеи палаццо Ручелаи. Но здесь прихотливо чуть искажается мысль Альберти. Дробность. Нет внутреннего двора (он не закрыт). На фасаде – пилястры, а на внутреннем – открытые лоджии (первые два этажа – полукруглые арки, а верхний – прямой антаблемент). Т.е. прихотливость кватроченто. Лоджия обращена на Монте Авиата (о ней писал еще Петрарка), а также долины Вальторча (идеальный рукотворный пейзаж), еще и на Сиену (откуда семья Энея Сильвия). Т.е. дань античному дому – загородной вилле. Гораций: «Природа победит пресыщенье больное»

**Палаццо Коммунале**. Сохранение старых типологических особенностей. На первом этаже – лоджия. Похоже на Пьячеце и Орвиетто: арочные лоджии в нижнем ярусе, наверху – главный зал, крепостной характер – башня (символ свобод, городского устройства). Но большая классичность и ясность.

**Епископский дворец.** Еще больше отказывается от предшествующей традиции. Предлагает стереометрическое ясное и гармоничное решение. Горизонталь-вертикаль. Мотив крестообразных окон – будут часто встречаться в городских дворцах.

#### Урбино

Локальный центр, которых много в культуре 15го века, со своей художественной школой и ярким лицом. Маленький городок в области Марчи. Станет очень ярким воплощением ренессансной идеи государства как предмет искусства и искусства, которое в этом государстве расцветает.

Правитель – Федериго да Монтефельтро - из не очень знатного рода Монтефельтро. Он был довольно мудрым кондотьером, умудрялся в условиях своего маленького государства служить тем господам, которые представляли силу, но напрямую не угрожали Урбино. Служил Венеции, папству, Милану, Неаполю. В одной из битв потерял глаз – повлияет на портретную характеристику Пьеро делла Франческо.

В 60-70е и возникает этот удивительный сплав политических и художественных сил. Гвидобальдо – сын (жена умерла при родах) – родился больным, очень умный, но удержать политическую силу не смог. *Описание у Буркхардта.*

Отсюда вышли: Браманте, Рафаэль (Джованни Санти, отец Рафаэля, был придворным художником Федерико и Гвидобальдо), Бальтасаре Кастильоне («Придворный»).

Пересеклись множество художественных традиций и составили синтез флорентийских, венецианских и собственных идей. Ясный стереометрический стиль делла Франческо. Легкая, изящная, но пуританская и строгая манера. Она «а-ля романо», но очищенная и спокойная (тяжелая масса Альберти облегчается) . «Классическое искусство подобно воде холодного горного родника» - говорил Винкельман именно про эту архитектуру.

**Лучиано де Лаурана** 20-79 из Далмации (Венецианское влияние). Живет в ПЕзаро, в Мантуе, а потом переезжает в Урбино в результате долгих дипломатических усилий: в Пезаро работает на Сфорца, Людовико 2 Гоназга переманивает в Мантую. Его жена с подачи Альберти пишет рекомендацию в Урбино.

У Брунеллески был «ученик, славянин, исполнивший много вещей в Венеции» - иногда считают, что это Лучиано де Лаурана. Т.е. он воспринимал не только традиции Альберти, но и Венеции и Брунеллески.

С 1466 – в Урбино. 1468 – смотритель всех работ.

**Палаццо Дуккале.** Начинают другие, строит Лучиано, а заканчивает Франческо. Большой ансамбль на разных уровнях без четкой продуманной структуры (вокруг внутренних дворов). Главный – парадный двор. Фасад двухбашенный.

* **Крыло Иолая** (правый нижний). За 20 лет до Лучиано с 1447 (Маззо ди Бартоломео, Флорентиец, мастер традиционных форм). Сотрудничал с Микелоцци, Донателло, т.е. открыт для мелких форм и декоративной архитектуры. Ему помогали много скульпторов из Флоренции и даже Венеции (нежная, строгая, классическая декоративность). Традиционное, не новаторское. Готическое по духу. Узкие окна.
* 67-77гг. Лучиано де Лаурана. Пристраивается фасад на пьяцо дука Фередика, парадный двор и двухбашенный фасад, парадная лестница.
	+ **Фасад Торичини** из двух башен: две башни и между ними лоджии (*Кастель Нуово в Неаполе – ренессансный портал между двумя крепостными башнями).* Легкая, изящная, не давящая, для человека. В этом городе все предназначено для жизни. Башни – обозначение идеи крепости, но очень удобные. Лоджии несут классическую образность (арочки опираются на колонки), облегчаются наверх.
	+ Главный фасад. Лавочки – здесь и сидел без лат и телохранителей Федериго и принимал жителей. Портал – развитие идей Альберти (прямоугольный, пропорционально выражен, но эта строгая форма украшена нежной кватрочентистсткой декорацией - гармония). Не случайно, здесь родился и воспитывался Рафаэль.
	+ Двор – прямоугольный, но близкий к квадрату. Двухъярусный, легкий. Арки опираются на колонну, пазухи заполняются тондовыми композициями. Опять крестовидное альбертиевское окно. Угловая опора – традиция не Брунеллески, а Альберти. L-образный столб с наложенной пилястрой. Т.е. 4 фасада, ясность и твердость, а не единая бесконечная лоджия. Единая вымостка двора (понижается к центру – двор приглашает и распахивает объятия) – кирпич, поставленный на ребро, а ключевые оси из того же материала, что и колонны (ритмика движения по двору – позже то же использует МА в площади Капитолийского холма). Капитель – изящество, все в меру, ремесленное мастерство. На стену будут переброшены крестовые своды и консоли. Но здесь они уже не великолепно проработаны, не скромненькие, как во дворе мальчиков. Антаблемент с прославляющей владельца надписью – останавливающий и успокаивающий всю композицию на каждом ярусе.
	+ Интерьеры. Главные украшения – порталы дверей, арки, камины. Чистые, светлые, просторные.
* 72-88. Франческо ди Джорджио Мартини. Достраивает и задумывается еще один двор, где Франческо задумывает круглый мавзолей Федерико.

**Франческо ди Джорджио Мартини**. Из Сиены, помешан на античности.

\*\*\*

Комнаты для занятий. Студиолы. Эволюция:

* занимаются – редко беседуют – общение с друзьями, собратиями по мысли. Декорация, как правило, знаменитые мужи, философы, писатели.
* Потом будут наполнены произведениями искусства с единой программой, осмысляющей роль и значение заказчика. Студиоло Д’Эсте.
* Герцогов Медичи Уффици. Всякие диковины: кости, камни, младенцев с тремя головами. Т.е. кунсткамера.

**Студиоло Федерико Монтефельтро**: всякие иллюзионистические трюки: музыкальные инструменты на полках. Аллегорические фигуры, книги и научные инструменты, случайно открытые двери с книжными шкафами. Наверху – портреты (сейчас в разных музеях). Т.к. было разорено, сложно составить полную программу. Данте, Петрарка, Пий 2, кардинал Виссарион, Альберт Великий, Моисей, Соломон, Иероним, Амвросий, Гиппократ, Эвклит, Солон, Цицерон, Сенека, Птолемей, Боэций и др. Т.е. это те авторы, с которыми здесь беседуют.

* Капелла отпущения грехов, где он молился после языческих досугов в студиоло ☺.

Дворец сильно разграбили в 16м веке. Муратов: «Естественно сросшиеся несимметричности». Кастильоне «кажется, что это город в форме дворца». Чудесные цитаты Муратова.

Одни из лучших пейзажей Италии в Умбрии.

#### Рим

Наиболее полно отразились идеи Альберти в Риме.

1420 – Рим настолько разрушен и опустошен, что он вообще не похож на город, население страдает от голода и нищеты. Из-за Авиньонского пленения пап. Борьба римских баронов с захватом крепостей (одна находилась в Арке Тита). Только с 1380х начала теплится хоть какая-то жизнь.

Николай 5 1447-55 и Пий 2 – папы гуманисты. Идея «renovatio Roma». Но местных традиций нет. До конца 16го века искусство в Риме будут делать приезжие художники, Рим их всех переламывает и делает их римлянами.

Уже при Николае 5 начинаются первые градостроительные работы (получат завершение в конце 16го века при папе Сиксте 5 с его трехлучевой планировкой).

* Появляются первые прямые улицы. Идеи Альберти, который живет в Риме. Уже тогда появляется идея организовать движение по городу больших масс паломников: от одной паломнической базилики к другой. Одновременно вписывают в память города и преданий. Т.е. это шествие по пути великого города и его истории. Идея вечного города (столица империи, потом столица папства). Новый масштаб.
* Создание района Борго (крепость вокруг базилики св. Петра и замка св. Ангела) – в 1527 она спасет папу во время sacca di Roma
* Первые попытки придать новое значение базилике св. Петра. До этого главной была базилика Сан Джованни ин Латерано (до возвращения из Авиньонского пленения папы были именно в латеранском дворе).
* Николай 3 – Николай 5 – Александр 6 – Юлий 2 создание ватиканского дворца.

Т.е. возникают школы, мастера.

Гравюра 15го века. Выделяет базилики и античные памятники.

В церковной – только пристройки базилики св. Петра. Бернардо Росселино – лоджия св. Петра к базилике (рисунок Мартина ван Хемскерка). Ордерная аркада в 3 яруса с уменьшающимся размером. Уже есть площадь перед собором.

Дворцовая архитектура – получает свое развитие. Меняется роль и значение кардиналов и в курии и в системе выбора пап. Кардиналы начинают отстраиваться. **Палаццо КапрАника** (Доменико Капраника – патрон Энея Сильвия – будущего Пия 2, он и отвез Пия в Германию).

* Совмещает жилище и учебное заведение (учит церковнослужителей для церкви и мира)
* Нет своей традиции, очевидно влияние Флоренции. 3х этажная (приблизительно) структура дворца, масштаб. Но не приживаются: нет структуры, стереометрии, нет четкости в организации фасада. Гораздо четче выражен крепостной и замкообразный облик.
* Плинфа – основной строительный материал. Потом штукатурится. Выделение: карниза, портала, окна (крестообразные альбертиевские) - из травертина. Контраст.
* Единый блок, отгороженный и господствующий над окружающим пространством. Размер даже больше, чем во Флоренции.
* Обязательно – башни. Служат в т.ч. как бельведер.

**Палаццо ди Венециа.** 1455. Рядом с капитолийским холмом, та часть города, которая была заселена. На улице Корсо (виа Лакка – продолжении виа Фламинии на территории города – с севера все попадают так в Рим) и улице виа Пополо (Виктора Эммануила) дорога на Ватикан. Именно на этой улице стоял алтарь Мира, колонна и т.д.

На капитолийском холме – система зданий городского самоуправления Рима. Т.е. это образ города как самостоятельной ценности. Преемственность с античной властью. Т.е. пересечение власти нового, старого Рима.

Много споров, кто строил и сколько

* 55-64 гг. кардинал Пьетро Барба (еще не был папой) из Венеции. Титульная церковь Сан Марко. Потом здесь будут традиционно жить кардиналы венецианцы.
* 65г – кардинал становится папой Павлом 2. Активно достраивает.

Павел 2 – племянник Евгения 4, который переехал в Рим. Кардиналом стал в 24 года, боролся с папами, но как стал – сам стал бороться с кардиналами. Он не знал латыни, не был гуманистом, весьма грубоватым. Любимая забава – конские бега. В палаццо – трибуна для наблюдения за бегами по виа Корсо до дель Пополо (есть на картине у Жерико). Он даже посадил двух гуманистов в тюрьму. Именно он создает первую типографию в Риме (в монастыре Бенедикта Нурсийского, основоположника римских скрипториев).

Фасад на пьяццо Венеция. Фасад церкви и внутренний двор. Несколько точек зрения:

* Франческо дель Борго – местный мастер – делает модель и стоит два фасада.
* Было 3 мастера. Первый архаик – строил до 64 года. Второй сделал фасад, окна, фасад церкви – этот мастер отчасти находился под влиянием Альберти. 3й мастер – самый прогрессивный делает лоджию внутреннего двора.

Отличительные особенности

* Использование плинфы и штукатурки. Углы, порталы, окна оформлены травертином.
* Имеет башню (возможно по первоначальному плану – 4 башни), т.е. полноценная крепость.
* Но здесь ясный легко читаемый четкий объем
* Четкие горизонтальные членения (карнизы, ряды окон). Полукруглые (весьма большие) – крестовидные – квадратные маленькие – венчающая мощная пластика карниза на машикулях.
* Крепостной характер: башни и машикули. Но отходит в сторону – и лоджия двора – первый памятник римской ренессансной архитектуры.

В полной мере реализована идея трехярусного фасада.

Церковь включена внутрь дворца (не стояла рядом). Эта черта сохранится.

Парадные интерьеры, выходят на пьяцца Венеция – тема Геракла – гризайль, пластичная оскульптуренная декорация.

Садик, палацетто Венеция, обнесенный крепостной стеной (отсюда папа наблюдал за конными бегами). При постройке памятника Виктория Эммануила – был перенесена.

В центре окно расширили – для Бенитто Муссолини, он любил отсюда выступать. Очень мощная артикуляция пластики.

Лоджия. В двух шагах – театр Марцелла с его фасадом с наложенной ордерной декорацией. Очевидны влияния, но в русле интересов Альберти: столб и наложенная декорация (полуколонны, выделенные импосты, раскреповка антаблемента между первый и вторым ярусом, выделенный цоколь – сочетание выделенных вертикалей и горизонтальных ритмов). Подчеркнутая ясность классической мысли. Огромный размер (в лоджии на машине можно разъехаться). Угол – опять L-образный столб.

Фасад церкви Сан Марко. Язык с одной стороны тяготеет к новациям (столб, раскреповки, карниз и т.д.), но сами пропорции, масштаб, пластика – выдают архаичную руку. Суровая пластичность травертина – это не нежный флорентийский пьетро серрена. Первый ярус – полуколонны, второй – облегчение, пилястры.

Такие лоджии будут в титулярных базиликах кардиналов-пап. Лоджии благословения (Росселино построил такую же у собора св. Петра).

Внутри замечательный классический прямоугольный портал.

**Палаццо Риарио или делла КанчелерИя** (канцелярия пап и территория папского государства). Реализация всех идей Альберти и новые идеи 16го века

* 87-98 гг. строили местные римские мастера. Возможно, Андреа Бреньо (ломбардец, испытавший влияние Альберти). Возможно, Франческо ди Джорджио Мартини из Урбино. Или Баччо Партели (тоже работал какое-то время в Урбино).
* Папа Сикст 4 71-84 гг. (он построит Сикстинскую капеллу, он проведет ), построил для кардинала Рафаэля Реарио (сам Сикст 4 умер от переживания, что установили мир). Реарио был титульным кардиналом церкви Сан Томазо ин Дамассо, ее снесли и построили заново внутри дворца.
* Место: виа Папале (направление к Ватикану – новая дорога) и виа Пилигринни (по ней к Ватикану шли паломники).
* Порталы – 16 век, возможно, Виньола.

Особенности:

* Римское трехэтажное палаццо. Он впервые получает ордер (идеи палаццо Ручелаи). Все сухо, графично, плоскостно, неартикулировано.
* Огромный масштаб (римское грандэццо). Не хватает изобразительных средств для его организации и создания единства для такого протяженного фасада. Использовали выступающие ризалиты (но они такие небольшие, что почти не заметно)
* Полностью ушли замковые элементы, элементы крепости.
* Полностью травертиновый фасад (повышенная пластика и массивность).
* 1й ярус: Полукруглые окна и тондовые композиции в углах (гербы рода Реарио). Белый каррарский мрамор чудесно сочетается с травертином (контраст фактурный и цветовой внутри одной тональности).
* 2й ярус – весьма плоский, но это потому, что архитектор еще не может мыслить пластичным языком. Везде орнаментика, интерес к деталям, что неизбежно ломает единство образной системы.

Внутренний двор. Строится позже и он гораздо более совершенен и типологически интересен и продуман. Вся суховатость ушла:

* Двор в Урбино. Очень похож! Только там было камерное деликатное, а здесь – 3й ярус (без арок с плоскими пилястрами). Меняется также и материал: травертин вместо мрамора.
* Сочетание римской неоштукатуренной плинфы и травертиновой декорации.
* Единство решения: 3 яруса фасада и двора, повторение рисунка окон.
* Двор чуть вытянут вглубину (дополнительная динамика). Вымостка, брущатка с единым рисунком, сливами.
* Постепенное облегчение формы стены и обогощения его ритма
* L-образный угловой столб.

Лестница внутри объема.

Церковная архитектура в Риме 2й половины 15го века. Идеи Альберти опять ведущие.

**Санта Мария дель Пополо.** 70е – нач. 80е. **Паччо Партелли** (он был в Урбино и он же возможно строил Палаццо Реарио). Принадлежит большому августинскому монастырю (здесь жил Лютер, когда он жил в Риме и увидел все те безобразия, которые привели к его тезисам).

Вся из травертина.

Проблема базиликального фасада решается в русле интересов Альберти. Правда несколько рудиментарно. Это пока двух ордерная система (два яруса), появляются валюты, порталы с треугольными фронтончиками. Продуманная пирамидальная система.

Внутри – суровые строгие формы. Взвешенная зрелая пластически артикулированная форма.

**Сан Агостино** недалеко от Пьяцца Навоны. Кон 70- сер. 80х. **Якобо да Пьетро Санта**, местный мастер. Новый уровень пластичного решения. Обилие деталей при сохранении плоскостей.

Римское понимание купольной базилики. Столпы, пропорционирование и т.д. Сложное решение базиликального фасада: есть огромный фасад и небольшая площадь перед ним. Он делает фасад двухслойным: один наложен на другой. Аттик со скошенными углами.

Поиски более простого, лаконичного и анти: выделение центральной части, необходимость артикулирвоать всех деталей членений.

**Сан Жакомо дель Испаньоле или Мадонне де Сакро Куоро.** Выходит на Пьяцца Навона. Центральная ось. Еще одно решение фасада, более антикизированное. Желание создать простое ясное решение, завершающееся фронтоном. Т.е. сочетание классических форм и традиций, идущих от 14го века. Раскреповка, удвоенные пилястры на углах.

**Сан Пьетро ин Монторио.** Соседствует с тем местом, где по преданию был распят апостол Петр. Именно для этой церкви было написан последний образ Рафаэля (Преображение). Напрямую приводит к 16му веку. Нет почти ничего, кроме окна-розы. Развиваются идеи Мадонне де Сакро Куоро. Желание отказаться от портика, лестница выполняет функцию опоры, основания. Тяжелого, нерасчлененного, грубого.

## Архитектура раннего возрождения на севере Италии

Не собственные тенденции, а влияние тосканские мастеров. Мантуя – Лука Фончелли. Милан - Антонио Оверлино, Филоретто и Микелоццо ди Бартоломео

Север Италии был гораздо сильнее привязан к готической традиции. Именно на эту традицию будет накладывать раннеренессансный архитектурный стиль. Т.е. это будет синтез.

1. Другие материалы. Стихия кирпича, а не камня. Отсюда дробность и графичность стены. На кирпич накладывается или белый известняк или желтоватый песчаник (как пьетро оринарио Флоренции). Камень в сложных местах и в декоре. Хотя декор также бывает терракотовый. Т.е. это в первую очередь декоративная, а не структурная архитектура.
2. Конструкции легче, чем в Тоскане. Меньше масштаб. Деревянные балочные перекрытия, которые иногда сочетаются с крестовыми сводами лоджий, а иногда даже там – деревянные своды (например, в палаццо Диаманти Ферраре).
3. Города низкорослые, там двухэтажные сооружения, отсюда иная организация стены и ритмика. Обилие аркад, организующих структуру города (т.к. север – дожди и даже снег бывает). Совсем другая роль улиц и зданий.
4. Ордер на севере – декорация, а не структура и характер мышления. В Венеции – ордер как гармошка: растянул-стянул, сдвинул-раздвинул… Т.е. мышление не ордерное, а декоративное по сути.
5. Долго будет жить и романская система, мышление, с другими пропорциями (верхняя аркада в два раза ниже и в два раза чаще).
6. Боязнь пустоты – все нужно заполнить орнаментом: фактурным, цветовым и т.д. Сосредоточение в отдельных элементах: порталы, окна, фризы, стволы колонн и пилястр. Много скульптуры. Использование стиля аль-антико как декорации. Это будет и в северной Европе (поставил классический портал на постройку – сразу все модно и ок).

### Болонья

**Сан Петронио** начинает получать декорацию на фасаде (именно здесь будет новаторская скульптурная декорация Кверчи. Здесь работает **Аристотель Феорованти**. Работает с отцом Феорованте Феорованти. Там же будет работать Филорено (из Милана). Кроме того проникают

**Палаццо дель Подеста** (напротив Сан Петронио). Не завершена. Новый мотив: аркада с ордерной декорацией, переходящая на 2й ярус. Т.е. соединение двух языков: старая типология палаццо комунале и ордерной декорации. Идет отказ от прямоугольных порталов Альберти – опять арочные. Но нет новаторства и классичности в самой типологии и структуре – в целом провинциально.

**Палаццо Санути Бевилаква** (Sanuti Bevilacqua), строили Марсилио Инфранжипане и Таммазо Филиппи, присоединяется скульптор флорентиец Франчеко Феруччи (он делает портал).

* Фасад – двухъярусный. Паладио при всем своем классическом духе не сможет отказаться от этой традиции, его дворцы тоже будут двухярусные.
* Нет аркад нижнего яруса – южная черта.
* Оформление фасада – руст не тектоничный, а деликатный и декоративный. Грановитый характер (будет палаццо Диаманти в Ферраре).
* Ассиметричный характер фасада (характерно для Севера). Окошки льнут к порталу.
* Тектонический карниз, останавливающий динамику.
* Портал предельно классический
* Двор: арки второго этажа в два раза чаще, чем на первом – это старые романские традиции.

Получается промежуточная компромиссная система.

**Оратория Санта Спирито** 1497г. Идея украшения, а не идея организации фасада. Каждый элемент несет классическое звено, но оно второстепенное.

### Феррара

Наиболее классический пример классической тирании. Семья Д’Эсте. Родовая аристократия, что весьма редко. Утонченная рафинированная рыцарская культура придворного центра с сохранением феодальной структуры. Герцоги проводят последовательные большие перестройки города (возможно

Борсо 1450-71 (строит на западе города) и Эрколе 1 1471-1505 (строит на севере) и делают Феррару регулярным городом.

**Пьяджо Россети** работает на Эрколе (с 85 года носит титул герцогского архитектора). Его язык – последовательная эклектика. Продуманный ясный спокойный органичный город. Но более скучного города найти довольно сложно, но за этими скучными фасадами кипели нешуточные страсти (Муратов).

Строит город, стены, башни. Широкая улица – легко подавить мятеж.

Корсо Эрколе 1: одинаковая застройка, фасады, красная линия улицы.

**Палаццо Скифаное.** Завершает Пьяджо Россети. Дворец радости беззаботности, радости. Довольно унылый барак, а декорацию портала сделал уже Пьяджо. Т.е. на эту старую структуру делаются ренессансные порталы. Ходили листы со всей античной орнаментикой – отсюда антикизирующие декорации.

Здесь же будут великолепные интерьеры – главный зал с системой месяцев.

**Палаццо Диаманти.** Полностью строит Россетти. Для сына герцога Николо Д”Эсте – Сиджизмондо. Стоит на углу – проблема выделения угла: очень сложная буковая пилястра, а также помещается балкон.

* Бриллиантовый руст (как в грановитой палате) – символика бриллианта – символа рода Д’Эсте.
* Пилястра лишается тектоники. Она вся перенасыщена, перетяжелена орнаментом, сюжетами.
* Лоджия – деревянные плоские перекрытия. Потом эта же примитивная архитектура будет и в Венеции. Главное – как я украшу фасад

**Палаццо Людовико Моро.** Больше ( 3 этажа), сложно поддается. Только один классический момент – аркада.

**Палаццо Роверелло** 1508г. Рваный ритм в организации оконных проемов, кирпичная кладка, терракотовая декорация. Еле намеченный карниз. Есть только некие классические элементы.

**Сан Франческо**. Кон 15- нач 16 в. Не ордерное мышление: разные размеры частей, выделенные пилястрами. Валюты – не естественный язык, некая непропорциональная несуразность, но очень притягательная, живописная и красивая.

### Ломбардия. Милан

1450. Власть Висконти исчезает и захватывает успешный и умный кондотьер Франческо Сфорца. Позже власть захватит не прямой наследник, а узурпатор – Людовико Моро 80-99.

1я половина – готическая эпоха и перемены только с приходом нового рода. Особенно это важно будет для Людовико- лигитимность новой продуманной логично выстроенной художественной политикой.

Своих мастеров нет (готическая традиция). Приглашают. Микелоццо, Джулианно де Сангало, Леонардо.

**Миланский собор.** Башня над средокрестием (Тибурия). Приглашают Франческо ди Джорджио Мартини (из Урбино), Леонардо, Браманте – для консультаций. Да, башня будет готическая, но эти мастера общаются и несут классические веяния.

**Антонио Верлино (по прозвищу Филоретто)** 1400-1469. Флорентиец, учился у Гиберти (компромиссный). 33-47 жил в Риме, где сделал декорацию бронзовых дверей базилики св. Петра. Работал в Венеции и Флоренции, по рекомендации Пьетро Медичи приезжает к Сфорци в Милан. Трактат по архитектуре «Сфорциндо»/ Сфорцесско? - идеальный город Сфорци. Очень структурное начало, хотя есть элемент новеллистического характера.

Верлино 1455 и 1470м угловые башни **Кастелло Сфорцесско.** 3 двора: армии, ракетта, герцогский (дуккали). Структура – тема римского каструма (лагеря). В центре города – целый замок для правителя – только при тираническом правлении.

Антикизирующий мастер сталкивается с традицией (материал – кирпич, декорация - терракотовая и т.д.). Тогда он декорирует – руст. Двор ракета – самый антикизирующий.

**Оспидале Маджоре.** 1460-65гг. Начал строительство Верлино. Источник: Госпиталь Санта Мария Нуово (недалеко от Сан Марко).

* Абсолютно рациональный план: система открытых дворов (9).
* Фасад уже решен по-другому. Сохраняются стрельчатые арки – заключают в полукруглые (1й ярус), прямоугльный (2й ярус). Все обильно украшено: тондовые скульптуры, навершия окон, сочетание разных материалов.
* Внутренние дворы – то же впечатление. Прихотливое живописное произвольная трактовка ордерных форм.

**Банк Медичи в Милане.** Был разрушен и существует в рекоструции Верлино, возможно Микелоццо ди Бартоломео. Та же декоративность. Но в мотивах и темах – ренессанс (триумф, профильные портреты, беломраморные порталы, и все сопровождают аллегорические композиции).

**Архитекторы - семья Солари. Джованни Солари, Гвинифорто Солари, Пьетро Солари.**

**Павийская чертоза**. 1429-81 гг. Проникновение из жизни разных вкусов. Фасад оформлял **Джованни-Антонио Амедео**, скульпторы - братья Монтегаццо. Все очень живописно, красоты неимоверной, но есть что-то от угасающей традиции. Перегруженность – это всегда признак угасания. Готические черты очевидны на фасада, а двор – более спокойный.

Бергамо. Работа Амедео (и скульптор и декоратор и архитектор) – **Капелла Коллеони при Санта Мария Новелла** (был кондотьером Венеции), т.е. это по сути мавзолей Коллеони. Т.е. нужно было с учетом идей античного мавзолея, но в своих возможностях. Хаотичность, обилие деталей (хотя они и антикизированные).

#### Донато Браманте 1444-1512

70-99г. до того времени, когда город захватывают французы и он и Леонардо из Милана бегут. Стиль – ясный продуманный, основанный на классической системе строгих, но ясных форм. Накладывает повышенную миланскую декорацию.

Развивается стиль грандессо – масштабный.

Будет работать вместе с Леонардо и Джулиано де Сангало – будут вместе читать Витрувия.

Сам он из Урбино, откуда привез классическую составляющую Альберти. Но знал и работы Пьеро делла Франческо, на чью традицию опирался в Милане. В Милане добавляет декоративную составляющую. В Милане начинает как живописец.

**Декорация в палаццо Панигароло в Милане**. Сняли со стены фрагменты (сейчас в Брере). Классицизирующий характер – украшательская манера, но антикизирующая тема. **Гераклит и Демокрит** (смеется над тем же, над чем плачет Гераклит на человеческая толпа – животное безрассудное и ничтожное).

**Христос у столба**. Человек – решение тектонической задачи. Цветовая гамма усложненная от Пьеро делла Франческо (много декора, но удивительное чувство света).

Миланские работы как архитектора лишены стилевого единства: есть и массивные как у Альберти, но есть и легкие, идущие как от Тосканы, так и от местной декоративности.

19.03/16

Браманте в Милане

Готические и северные влияния. Тирании Сфорца –Людовико Моро (его продолжатель, но узурпатор). Важна легитимность. Власть, сила, величие. Поэтому сюда был привлечен Леонардо.

**Санта Мария прессо сан Сатиро.** Сан Сатиро – до-романский тетраконх. Достраивает ораторий 1479-81 (из тетраконха – ротонда), братство прикупает часть земли и достраивается до базилики 1482-86.

* Мужественный язык Альберти, Пьетро делла Франческо – тяжеловесность конструкции, скупость декорации, римская идея ниш фасада.
* Накладываются местные традиции: обилие декорации из терракоты: пилястры и скульптуры (экспрессивные головы). Полихромность, графичность.

Т.е. получился компромисс.

Улица определит сложность организации внутреннего пространства. Апсида выступает только на полметра (ничего сделать нельзя). Большой ордер, суровый, пластичный (урбинская школа). Аттиковая зона (усиливает масштаб). Включает круглые окна (потом будет широко использовать) – характерные для Милана.

Фасад по его рисунку, но закончен в 19 веке.

Интерьер:

* пониженные пропорции. Позже приподнят пол – еще больше усилило. Тяжелые пилястры, темные боковые нефы, центральный – цилиндрический светлый (контраст). Свет – важна характеристика, подчеркивающая архитектуру.
* Усиливает пластику: стук, живопись.
* Апсидальная часть: цилиндрический свод (но оно малюсенькое, неглубокое). Эффекты живописи с ее перспективными сокращениями – выстраивает сложное перспективное пространство алтарной части. Видно в ракурсе, но осевая композиция главная и оно там выдерживает. Очевидный чисто ренессансный живописный трюк. Потом это продолжат барочные архитекторы: Бернини, Борромини. Но там – это драматичный эффект, здесь – спокойная сбалансированная композиция исходя из невозможности сделать это в реальности.
* Сакристия (потом стала баптистерием) – центрическая постройка. Дворец Августа на Палатине. Октагональный план, вписанный в квадрат (полукруглые ниши по главным диагоналями, квадратные по диагональным). На эту классическую структуру опять накладывает очень эффектная скульптурная декорация Агостино ди Фондутти. Делает из гипса, который раскрашивается. Обилие ракушек в конхах, соединение большого ордера внизу и малого в верхнем ярусе. Структур удвоения арок (наверху).

**Санта Мария делла Грация хор**. В это время Леонардо в трапезной делает Тайную Вечери. 1463-67 строил Солари. Брамате делает новый хор для мавзолея всей семьи Сфорца и самого Людовико Морро. Потом хотели всю базилику перестроить, но в 97 кончилась работа над хором, а в 99 году приходят французы (Моро бежит, а через 2 года попадает в плен).

Игра с центрическими формами. Квадратная центральная часть с экседрами, с восточной стороны – еще один квадрат удлиняет апсидальную часть. Структурная ясность: куб увенчанный куполом с тремя экседрами по сторонам.

Внешний облик: Солари – компромиссная постройка с классицизирующими деталями (мелкая пластика 14 в). Джованни Антонио Амедео – обильная терракотовая декорация (пилястры, тондовые композиции). От Браманте – римские пластические ниши, мощная классическая составляющая, база, на которую накладывается ломбардский декор.

Интерьер. Хор освещен значительно лучше, чем остальная базилика. Он высокий, светлый. Много круглящихся форм: круглый хор, круглые медальоны, круглые окна. Вся наложенная декорация внутри более хрупкая, графичная, как бы нарисованная. Такая скорлупа, которая окружает светлое пространство хора. Легкие вытянутые пропорции. Нежная, ясная декорация, характерная для Браманте. Но классичность никуда не уходит: центрические постройки, единое пространство.

Дворик церкви Санта Мария делла Грация. Вплотную примыкает к трапезной Леонардо. Четкое пропорционирование (колонные, арки…), сдержанная терракотовая декорация. Очень классична.

**Дворы базилики Сан Амброджио**. Не закончил, т.к. уехал в Рим. Проектирует 3 двора.

* При нем строится 1й коринфский двор (каноники). Потом после него ордер поменяли. Вполне в русле 14кой традиции. Только в Риме будет новое в Санта Мария делла Паче. Но тем не менее рафинированность классических форм важна. Замкнутость.
* Ионический двор в 1513 завершает Кристофоро Солари. Другой пропорциональный стой. Обилие импостов. Отходит от хрупкости Урбино к масштабу Милана.

Сан Лоренцо – классицизм местной традиции (еще во времена, когда Милан был столицей Римской империи), т.е. классика не только от урбинской школы. Нельзя не упомянуть общение с Леонардо, совместное чтение Витрувия.

Браманте – 2 этапа.

* Миланский (урбинская школа плюс миланский классицизм).
* Рим. Несколько лет занимался продолжением изучения теории (Витрувий), обратится к античным памятникам (зарисовывает город и окрестности). Масштаб Рима и заказчиков (Юлий 2). Становится другим мастером – уже мастер Высокого Возрождения, архитектуру которого он и создает.

#### Леонардо да Винчи как архитектор

В его архитектурной ипостаси 1482 г. Учится во Флоренции в мастерской Андреа Вероккьо. Здесь начинается его активная работа как ученого-естествоиспытателя и архитектурного теоретика. Автора архитектурных утопий.

Идеальный город. Есть Сфорцино Филоретто. Но Лео волнует структура организации городского пространства.

* Внимание к социальной организации пространства города. Много ярусов. Нижние: привоз товаров, вывоз мусора, каналы для воды.
* Новые архитектурные формы. Ориентируется не на гуманистические науки, а на естественнонаучную традицию. Подчеркивал, что якобы не знал древних языков. Возрождение типа античной постройки: двухбашенный фасад с лоджией в первом ярусе (садовый фасад городского дома). 214а. Именно сюда подвозятся продукты питания и т.д. По главным улица – ходят люди чистые, привилегированные.
* Улицы – не только фасады, но и портики с классицистическим звучанием.
* Активно разрабатывает центрические здания (крестовокупольные храма, ротонды с экседрами/купольными компартиментами). Отсюда идеи Браманте. И для Санта Мария делла Грация, а потом воплотит в соборе св. Петра.
* Участие в археологических изысканиях. Зарисовка интерьера этрусской гробницы.

### Венетто

Связана с Венецией. Верона, Бреше, Падуя. В 15м веке часть Венецианского государства.

Верона. **Лоджиа дель Консилио на пьяцца деи Синьори.** Дворец принадлежал семье Скалигеров (правителей до Венеции).

* Классический язык. Триумфальные арки. Замкнутая, но открытая на ключевые архитектурные доминанты. Классическое оформление (триумфальные арки – идея триумфа). Лоджия – продолжение этой триумфальной архитектуры площади.
* Ордер – прихотливое понимание. Декорация, а не структура. Обилие декорации (скульптура, живопись – прямо на стене).
* Пилястра (вся покрыта классицизированной орнаментикой, в центре – тондовая композиция с перепевами тем императоров из Светония) укрепляет углы плюс идет по центру. Между ними – колонны. Лестница с одной стороны – нет симметрии.
* Скульптурная декорация разрывает объем фасада.
* Окна – старая романская идея (окно с колонной) и обилие украшения

**Санта Мария деи Мираколи в Бреше**. 1508 г.

Обилие классических деталей, но не выявлена классическая структура.

### Венеция

Море, Византия. Удивительный прагматизм венецианских патрициев. Последовательная верность своей республике и желание всеми силами ей служить. Да, были заговоры, но строй был настолько устойчиво сконструирован, что он просуществовал до 18 века. Ее сломить смог только Наполеон.

Транзитная торговля. 1453 (с турками уже не сторгуешься), 1492 (открытие Америки – начинают расти другие торговые города на Атлантике: Антверпен, Амстердам, Бордо и т.д.). Венеция это поняла и стала завоевывать terra ferma (твердая земля). Отсюда материалы: Истрийский камень.

С т.зр. архитектуры:

* Все парадные фасады воспринимаются с воды. Мы сейчас входим в венецианские дворцы с задних дворов. Отсюда: фасад выходит из воды, отражается в ней. Вода может менять свой цвет, она бликует. Ощущение зыбкости архитектурной формы. «Италия наполовину создана господом Богом, а наполовину архитекторами. Что же касается Венеции, то Господь дал ей только море и небо».
* Никто не может похвастаться совершенным знанием Венеции, сколько бы ты там раз не бывал и сколько бы ты времени там ни был.
* Венеция – царство цвета, полихромия. В отличие от пластики Флоренции. Муратов: (46:30) о воде и стихиях в приложении к искусству Венеции.

Венеция развивалась с квартала Кастелло. Сначала собором города был Сан Пьетро ин Кастелло. Все кварталы – ориентируются на Лагуну или канал Гранде. Острова.

Ок. 1500 Якобо де Барбари создает удивительную огромную гравюру «Вид Венеции». Миф Венеции – образ города, идеального и совершенного. Именно здесь совершенные граждане, которые служат своей родине, своей республике. Это воплотиться в живописи, ведутах, а потом и в архитектуре, когда в 16в возникнет ансамбль пьяцца Сан Марко.

Названия. Канал только один, остальные – рио. Нет виа, есть кале (улицы, кале ларго (большие улицы), сализато (торговые улицы). Калетто или рама (переулочки). Важный элемент – мосты и набережные (делятся по назначению и масштабу: фондаменто: дорога вдоль канала, где можно нести товары, рива (узенькие) и дзатторо – куда выходят торговые склады). Портики – сото портего (проход под зданием). Площадей нет – только пьяцца Сан Марко. Есть 2 пьяцетты: рядом с палаццо Дукале и за собором Сан Марко. Остальные – кампо или кампиелло.

Лагуна, море, выделенные вертикали. Плоскость и вертикали – главные доминанты всей архитектурной идеи Венеции. Мадонна дель Порто. Парадный фасад Венеции – лагуна, баччино (бассейн) ди Сан Марко (лагуна перед палаццо Доджей). Именно здесь карнавалы на воде, обручение с морем и т.д.

Главные доминанты города. Купол Сан Джакории, Сан Джордио деи Гречи, Пьята, колокольня Сан Антонио, колокольня Сан Франческо де Лавиньи. Рио де сквиони (славянская набережная). Городская тюрьма прямо рядом с палаццо Доджей – символ власти и силы Венеции. Палаццо Дуккале, библиотека, тюрьма, Дзетта (монетный двор), башня. Напротив – складская Венеция (торговые склады соляные, хлебные).

Ритмы: черепичные крыши, вертикали колоколен, мощные объемы куполов и больших дворцов, неожиданно открывающиеся площади.

Всегда город трогаете руками: беретесь за борт лодки, перила и стены дома, стены узких улочек. Удивительная фактура города, которую всегда ощущается тактильно.

Город вырастает из воды. Загадочность города: возносилась над собственным отражением, удвояя свою архитектуру…

Главный мост – понте Реальто. Будет замечательный проект Палладио (Царское село – трансформация именно моста Палладио). Мост трех арок…

Зелень. Предельно урбанизированная Венеция с огромным пиететом относится к зелени. Карре Дзонико – огромный сад по венецианским меркам. 219l.

Особенности венецианской архитектуры:

* Ранние и постоянные связи с Византией. Сначала через равеннский экзархат, потом прямое подчинение Византии. Но всегда напрямую с КН.
* Связи с архаичной северной Италией.
* Связи с северной Европой. Влияние Германии и в живописи и в архитектуре
* Торговля с Востоком. Мощное влияние не просто типологии, но и принципов формообразования мусульманской архитектуры.

Укоренённая романская традиция, связанная с Византией. На это будет накладываться венецианская прихотливая готика (орнаментальное и декоративное начало), от мусульманской архитектуры – тоже орнаментика.

Тип венецианской конструкции: кирпичная коробка с деревянными балками перекрытия. Тонкие стены (1-2 кирпича), внутренние деревянные столбы, несущие перекрытия.

* Планы всегда вытянуты в глубину (длинная кишка, которую трудно архитектурно устроить)
* Ориентация на фасад, выходящий на воду. Огромное влияние отделке порталов (камень, мрамор из Истрии, Греции, Италии).
* Любовь к мраморной, красочной, полихромной облицовки (мусульманские корни)
* Последовательная атектоничность и арх системы и оформления фасада.
* Антиклассическое понимание несущих и несомых, венчающих и вообще всех элементов фасада
* Стена всегда иммотериальна, подобна живописной декоративной плоскости. Она не имеет пластики, тяжести, весомости. Ислам: восприятие стены как ковра. Главное развлечение праздников – вывесить из окна, лоджии и т.д. ковра. Нет глубины, пластики…
* Рождена из воды, каналов, влажности воздуха, плоского рельефа местности.

Этапы развития венецианской архитектуры, связанный с Византией

**Сан Марко.** В окружении садов, садков для рыбы. 828 г. два венецианских купца тайно вывезли тело св. Марка из Александрии и привезли в Венецию.

Первая церковь – трехнефная базилика по типу базилик Равенны. Хотя возможно крестово-купольная по образцу КН.

11в. начинают строить по образцу церкви св. Апостолов в КН. Доменико Контарини. Строительство: 11-13 в. (купола). Кирпичные стены. Первая романская каменная декорация.

Фасад – мраморная и скульптурная декорация уже готизирующая. 15в. Развитая, полихромная, яркая готизирующая. Колонки – из античных областей. Ажурная готическая декорация. Статуя св. Марко – Николо де Пьетро Ламберти из Флоренции.

Интерьер – золотая мозаика, покрывающая все поверхности. Опять бликующая яркая сочная колористическая световая декорация.

**Пьяцо Сан Марко.**

* **Колокольня.** Кон. 9в. Завершена в сер. 12 в. Навершие Бартоломео Кон (?) мл. 1511-1514г. Сейчас – новодел (есть текст у Блока). 1912 г. было разрушено землетрясением. Умение замыкать ансамбль.
* Пространство площади ограждено **двумя столбами: св. Теодоро** (из античного торса имп. Адриана к которому приставлены другие античные части) **и св. Марка** (лев св. Марка – из множества частей: есть персидские, сирийские и даже есть китайские элементы). Вот такой сплав и есть символы Венеции.

Готическая архитектура Венеции

* Готика в Венеции кладет предел романской и византийской традиции после 1204 г.
* Титул доджей – владыка четверти и полчетверти византийской империи. Т.е. они наследники Византийской империи, они претендуют на имперский статус. Венеция разбирает с Генуей и становится единоличной участницей восточной торговли.
* Все христианские святыни КН они заключили в специальную сокровищницу собора св. Марка. Они их усвоили и узаконили. Т.е. теперь они были их частью.
* Антикизированные памятники они выставили на пьяцетто и тоже включили в свой багаж. Это отличалось от всей остальной Италии: если там поклонялись Античности, то здесь они включили их в свою собственную традицию. Поставили же коней на собор св. Марка и они там прижились, не профанировали храм! Это символ имперскости и наследия Венеция. Стиль – нет ни предков, ни подражания.

**Столбы из Акры** (Сирия. 5-6 вв). **Статуи Тетрахов** (скорее всего сделали в Египте и хранили в КН, откуда и привезли в Венецию). Все 13 столетия – переломное, двойственное: Романика и Византия уходят, нарастает западное, готическое влияние.

Уменьшается почитание византийских святых, приходят местные. Приходят французские мастера. Огромная роль нищенствующих орденов. Они меняют архитектуру, приносят свои влияния. Византийская традиция становится архаикой и национальным прошлым.

Яркий пример готических традиций **Палаццо Дукале**. Южный фасад на лагуну 1343-1404 гг. **Пьетро Басседжио.**

* Ориентация на воду – символ власти и государственного устройства Венеции.
* Фасад имеет готическую структуру. Нет карниза, венчающих пластических элементов
* Сознательно плоскостный характер. Нет тяжести, структуры, регулярности. Декоративная, нарядная, живописная архитектура. Ковер, который мы повесили. Не тектоника: не организация структуры здания, а одевание здания в некую колеблющуюся ткань.
* Окно не имеет обрамления (дырка в ковре). Нет структуры
* Тякучесть линий от готики. Верхняя плоская часть фасада имеет не опору, а бахрому. Свисает, а не опирается.
* Готические стрельчатые арки, повышенное внимание к декорации лоджии 2го яруса. Полифории.
* Капители – сложную пластическое и программное звучание (идея власти, мудрость правителя, сила власти, включенной в систему мироздания).

Западный фасад к пьяцетто 1424-1442. Повторяет более ранний южный фасад. Та же ритмика.

Скульптурная декорация делалась долго.

* Юго-восточный угол – группа «Опьянение Ноя». Над ним «Архангел Рафаил» - покровитель пилигримов и путешественников. Не из мрамора, а истрийского камня (фактурный известняк).
* Южным и пьяцетты – угол – грехопадение, над ним Архангел Михаил. На капители – зодиакальные знаки (Водолей, Сатурн, Сотворение Человека, Луна).
* Угол пьяцетто и порто делла Карта – «Суд Соломона». На капители: Аллегории Моисей, получающий скрижали, аллегория справедливости. Траян и вдова (попросила о заступничестве: я занят – повоюю, потом разберусь, но действительно судит сразу. В средние века Григорий Великий слышит голос Траяна, молился за его душу, был знак, что Траян перестал быть язычником и стал христианином и спасся). Т.о. форум Траяна входит в систему мифологем христианского Рима.
* 1430-40е. **Джованни и Бартоломео Бон**. Готические ворота между палаццо Доджей и Сан Марко (аллегории справедливости, правосудия и группа, где Додж перед львом св. Марка (Наполеон специально разрушил эту скульптурную группу – памятник воспринимается как символ власти, города, идеи – новая власть должна разрушить этот памятник, чтобы разрушить идею).

Готическое влияние на церковную архитектуру. Ордена – готические тенденции.

**Санти Джованни э Паоло** Доминиканская. Пантеон – погребались знаменитые венецианцы (как в Санта Кроче). Памятник кондотьеру Коллеони (конный монумент – гробница). Почва рыхлая – предельно облегченная конструкция – кирпич. Отсутствие интереса к сложным конструкциям. Кирпичная кладка и истрийский камень.

* Широта опор, простая спокойная амбаро-подобная постройка.
* Отдельные капеллы – позже.
* Обилие окон, света.
* Базилика купольная. Византийская традиция.
* Фасад – поздний. **Барталомео Бон**. Именно здесь в специальных нишах гробницы. Декоративность, сложность, прихотливость, полихромность использования разных сортов мрамора и кирпича.
* Свод – нервюрный (часто бывает из дерева в виде килеобразного днища корабля). Обилие деревянных связей (укрепляют конструкцию не готическими структурами – контрфорсы, а привнесенными).
* Круглые столбы усиливают обозримость внутреннего пространства.

**Францисканская Санта Мария Глориозо деи Фрари** (для нее Джованни Беллини будет делать алтарную композицию, а Тициан –Ассунта и Мадонна семьи Пезаро) 1443. Простота внешнего декора, отсутствие массивных контрфорсов.

Ориентация фасада на канал. Опять орнаментальный портал. Простой четко организованный боковой фасад.

Интерьер – круглые колонны: обозримость и четкость. Акцент на главные святыни (алтари Тициана и Беллини).

**Дворцовая архитектура**

Двухбашенная вилла с лоджией – позднеантичный типаж. Есть revival, а есть survival (в латентном виде античность сохраняется в средневековых памятниках до подлинного ренессанса, когда она получит уже подлинно античное перерождение).

Обилие мусульманского влияния с Востока. Первые сооружения, которые потом становятся дворцами - дома Фондаго (фодук – араб. Торговая точка). Огромное сооружения, куда выгружаются товары, где они хранятся). Постепенно на вторых этажах появляются жилые помещения.

**Фондаго деи Турги** (принадлежал турецким владельцам). Дальше – реконструкция современная.

* Изначально двухэтажная. Большое здание с внутренним двором.
* Фасад опять на воду. Двухбашенный, связанный лоджией (античная, византийская и мусульманская традиция). 2й этаж – тоже лоджия.
* 1й этаж, **главный зал за ним - андрОне. Т-образный план. Лоджия – курия.** Вокруг андрое – торговые помещения.
* 2й этаж тот же план. Тоже лоджия (полифорий – декорация),
* Фасад уязвимый, т.к. он соприкасается с водой. Его нужно укреплять, но и украшать.
* Сквозная структура (открытые решетки, колонны и т.д.)

Принадлежал семье ПЕзаро. Потом перешел к турецкой общине и стал турецким складом. Сейчас музей натуральной истории. При реставрации сделали огромный центральный двор (такого как правило не было).

Развитие: **палаццо Донни. 13** в.

* Трехчастность остается. Уходит курия (портал, откуда проход в анрон).
* Украшение 2 и 3го яруса – балконы (не лоджии) – это и есть главный декоративный момент. За ними портего.
* Возрастает ярусность 3-4, иногда и мезонино. Т.е. вертикальность.

Готика через декорацию. **Палаццо Канторини Фазан. Дом Дездемоны**. Рядом цепь, которая перегораживала в случае необходимости канал. Обилие каменных элементов, украшающих балконы. Декоративный акцент смещается от курии наверх. Балконы: 2 типа:

* поджиоли (сквозная ажурная стеночка)
* плутеи (каменная плита)

Фасады имеют симметричную композицию. Главный элемент декора – 2-3 этаж. Плоскость стены украшается (наложенная мраморная декорация или орнаментация).

Эволюция – изменение стилевых форм этой декорации, но суть типологии не меняеся.

**Палаццо Канторини. Ка Д’оро.** 1422-1440. **Матеи деи Роберти, Джованни и Бартоломео (сын) Бон**. Последние – 2й этап. Декорация. 225.

* Очевидная асимметрия фасада. Т образный план, андроне (1 эт), портего 2эт. Т.е. сам план – симметричный. Внутренний двор по сбитой оси.
* Влияние палаццо Доджей. Меняется рисунок арок – декоративный подход к усложнению архитектуры. Подчеркнутая ажурность стены. Стена – для украшения, а не организации.
* Курия сохранилась на 1м ярусе.
* Декорация боковой части: вся из цветного мрамора. Была еще и золотая краска на фасаде, т.е. очень живописно.
* Одно время им владел князь Трубецкой, который подарил возлюбленной балерине Тальоне, которая начала раскурочивать его как могла (пассаж у Рёскина, как растаскиваются камни дворца). Итальянские бароны выкупают в 20м веке, реставрируют и передают городу. Здесь живописная галерея, Св. Себастьян Мантенья.
* Через узкий двор – маленький узкий дворик. Нет двора с лоджиями. Лестницы всегда приставные, они имеют показательную декорацию – чаще всего Лев св. Марка. Обязательный фонтан/бассейн/колодец.
* Андроне 225i. Полихромная мраморная декорация стен и пола. Очевидные мусульманские мотивы.

**Палаццо Фоскари** 226. (для дожа Франческо ФОскари) **Барталамео Бон**. 1428-37. Одна из ярких политических фигур, 30 лет дож даже претендовал на единовластие.

2й этаж – один сын, 3й – другому сыну. Или две ветви семьи. Входы и лестницы были разные для каждого этажа. Основной – угловой.

Фасад – известная структура:

* Вместо курии – портал
* Лоджии на балкончиках на 2-3 этажах. Трехчастная структура.

Но: фриз над 3м ярусом из истрийского камня. Антикизированный с гербом рода Фоскари и несущими геральдические знаки ангелочками. Т.е. ренессанс – не более, чем элемент декорации.

Последняя четверть 15го века – проникают ренессансные веяния. Хотя приехали явно не первые архитекторы. Но начинается вызревания и внутри собственной традиции.

Палаццо Доджей. Организация пространства и фасадов внутреннего двора. **Порто делла Карта** 227 а – уже была (переход в Сан Марко). **Арка Фоскари** 227 b(внутренняя часть порто делла Карта). Рядом позднее будет лестница Гигантов (на нее выходит Арка Фоскари) и фасад. 227. Это главная лестница – где дож предстает всем.

**Портал к лестнице дожей.** Желание создать триумфальную арку. Но вместо ясных спокойных структур – дробная структура из нескольких ярусов, разных арок (стрельчатых, приплюснутых), обилия скульптурный декорацией (Антонио Риццо – бронзовые Адам и Ева). Только отдельные ордерные элементы в декорации. Ниши – ракушка. Верхняя часть вся убрана аллегорическими фигурами, разрушающими общую структуру.

**Лестница гигантов.** 1485. 228b Приставная (лоджия деи Ланца – та же функция). Центральная арка – это полное отсутствие повторяющихся форм, отсутствие симметрии. Здесь появлялся в момент парадного выхода дож. Над ним лев св. Марка, он на вершине лестницы – тема восхождения, славы и триумфа. Главное украшение – плиты разноцветного мрамора.

Символика числа ступеней, все продумано: по ним легко подниматься, просчитанные пропорции. Здесь все по-другому. Ступени очень низенькие – пример неструктурной декоративного подхода (откосы украшены орнаментом).

Наверху – Марс и Нептун. Сансовино, 16в.

**Восточный фасад внутреннего двора** – многоярусная система, большая регулярность (карнизы). 229. Орнамент покрывает все стены. Встречаются ордерные элементы (пилястры с покрытым декорацией фуста). Но нет последовательности организации оконных проемов (полностью живописный принцип). Рваный ритм. Хотя есть облегчение тектоники.

**Башня часов.** Архитектор **Моро (Мауро) Кадусси.** Укрепление угла, четкая структура. Но полихромное звучание, декоративное понимание и обилие скульптуры. Основная тема – опять лев св. Марка.

Исполнительная власть – прокураторы (дож – пожизненный глава), выбираются из знатных семей (золотая книга с патрицианскими фамилиями: вписали и закрыли. До конца 18го открывали дважды). Отсюда мера ответственности, знатности рода и причастности к управлению, гордости за свой город, которым моя фамилия управляет). Северная часть пьяццо Сан Марко – **здание старых прокураций**. 230. Начинает оформляться трапециевидный план площади (16 век – новые прокурации – напротив, 17й век – замыкает здание напротив Сан Марко). Основная идея- выделение фасада Сан Марко.

* Видим естественный подход к организации фасад: тиражирование южного фасада палаццо дукале. Ордер вытянутый, структурный, декоративный.
* 1й ярус – одна арка, 2й – уже две (уже было в Болонье – здесь продолжается).
* Карниз есть, но главное украшение вертикальные пинакли как на фасаде дожей. В результате опять получается, что архитектура свешивается сверху вниз. Главное – ритм, организующий движение по площади.
* Нижний ярус – отдельная форма вполне классична. Но все вместе – нарушает структурную логику и дает ее в более легкой форме.

**Дворцовая архитектура ренессансная**

Два главных типа:

* Безордерный – т.е. старая система сохраняется.
* Ордерная сетка.

**Палаццо Дарио** 1487 232. **Пьетро Ламбардо** (много работали в Венеции как архитекторы и скульпторы). Именно эти мастера привносят ренессансные веяния. Принцип как в Та Д’оро. Симметрия, а потом сбитая система фасада. Чуть меняется рисунок арок (более облегченный), принцип декоративности никуда не уходит. Основа та же, просто меняется принцип декорирования (не нарушающий структуру фасада).

**Палацо Корро Спинели**. Кон 15 в. Моро Кадусси. Фасад более симметричный, ордер украшает боковые части. Портал получает ордерную 14кую декорацию. Руст в 1м ярусе. Дальше – тоже: балконы 2-3 яруса. Плоскости стены почти нет. 233.

**Ка Вендрамин КалерджИ (Ca’ Vendramin Calergi)** 234. 81-99. Заканчивает Пьетро Ломбарджи. Фасад сохраняет идею приставленности и декоративности. Но уже четкое деление горизонтали, четкие оси. Повторяющийся рисунок окон. Массивный карниз. Трехярусная структура. Опыт другой Италии. Ренессансные вкусы на конец 15го века.

Надписи на фасаде: «Не наше, Господи, не наше». Вся красота это ест временное состояние, как временное его пребывание на земле. Это не вечно. Да, знать суровая, циничная и даже жадная, но религиозное сознание никуда не уходит.

Задний фасад – портал во внутренний двор. Внутренний двор – подсобное помещение. Нелогичное, неструктурное.

**Палаццо Кантарини дель Боболо.** Кон 15 в. Архитектор **Джованини Канди.** 235. Приставленная лестница и является элементом украшения (она не внутри и не связана с его структурой). И динамика роста и криволинейная составляющая и куполок. Есть и малюсенький садик.

Вытянутые пропорции арок и лоджии. Большии арки внизу, в два раза меньше вбок (сочетание масштабов как палаццо прокурций).

**Сакральная ренессансная архитектура**

**Санта Мария деи Мираколи**. Пьетро Ламбарди и Моро Кардуси. 71-89 гг. Однонефная. Опять примитивная коробка. Главное украшение – наложенная мраморная декорация, но уже ордерная. Полукруглый фронтон – цилиндрический деревянный свод.

Красота еле-еле выступающих членений. Все очень тактично и нежно. Цветовая полихромность мраморных фасадов. Очень жизнерадостная архитектура.

Но второй ярус – разный размер арок, получается ордер как гармошка.

Светлый ясный интерьер с тонюсенькими стенами. Цилиндрический свод из дерева, т.к. другого эти стены не выдержат. Светлая нарядная уже ренессансная в венецианском смысле архитектура.

**Сан ЗакарИя.** Алтарный образ Сакра Конверсионе Беллини. Антони ди Марко Гамбела. Фасад – **Моро Кадусси**.

Те же валюты на базиликальном фасаде, но насколько по-другому. Здесь раскреповки, выделение центра за счет портала и оконных проемов, опять знакомое полукруглое завершение. Хотя отдельные детали предельно антикизированы. Опять мотив ракушек в нишах (были в обилии в Ломбардии, Алевиз Новый привезет его к нам из Северной Италии).

Интерьер. Полная свобода, обозримость, легкость ордера. Легкость сочетания цвета и разных фактур. Крестовые своды. Обилие куполов.

Все пространство Венеции было разбито на территории братств (скуоло), они опекали бедных, больных и т.д. **Скуоло Гранде ди Сан Марко** (примыкает к Санти Джованни ин Паоло). Начинали **Пьетро Ломбарди**, завершали **Антонио Рицо и Моро Кадусси**.

Фасад – весь приставленная декорация. Имеет все элементы ордерной декорации, но они имеют выверенные детали (семантически, программно), но общая организация сохраняет венецианскую традицию живописности, необязательности, свободы, несимметричности. Усиливается перспективными скульптурными рельефами: лев выходит из глубины – только если смотреть прямо по фасаду.

Нижний ярус – ритм, верхний – полная свобода решений, хотя все детали очень-очень классичны в т.ч. по пропорциям, сочетаниям элементов. Скульптуры на филантропические темы (благие дела апостола Марка). Живого места нет, но все очень классично.

**Скуоло ди Сан Джованни Еванжелиста.** 1498 г. Скуол много, строят в одно время, но типологии нет. Главное украшение – забор. Сколько денег было, то и построили. Орел, и все великолепные классические орнаменты, но весьма плоскостные.

29.03.16

# 02.02 Скульптура Раннего Возрождения

## Основные черты

Связана в первую очередь с Флоренцией. До середины 15го века и ограничивается Флоренцией:

* Лидерство художественной атмосферы творчества
* Влияние флорентийских мастеров: они много ездят (Донателло в Падуе в 1443 и вся ситуация на Севере Италии меняется кардинально: вся готическая скульптура меняется в ренессансном отношение, причем влияние и на живопись). Иногда они там и остаются: Николо ди Пьетро Ламберти приезжает и остается в Венеции

**Этапы:**

1. 1я половина 15го века. Донателло и все остальные, которые влияют на всю художественную жизнь Италии. Огромные важные для славы города монументальные коммунальные заказы: Собор, Колокольня, Баптистерий, Орсанмикеле.
2. В самой Флоренции во 2й половине ситуация меняется: 2е поколение (Донателло уезжает, а старики умирает): братья Антонио и Бернардо Росселино). Мино да Фьезоле и Бенедетто де Мафьяно. Формируются новые вид и жанры: портрет, гробница, рельеф.
3. Последняя треть кватроченто: Вероккьо (живописец и скульптор), Антонио Палайолло. Опять взлет.
	1. Формируется придворная культура, рыцарские идеалы, интерес к красоте, изотерике, сложным придворным идеалам при дворе Медичи.
	2. Теряют значение большие монументальные заказы, основные – частные приватные заказы.
	3. Возникают и новые школы.

**Основные художественные черты и проблемы:**

* Ведущая роль Флоренции в формировании языка раннеренессансной скульптуры
* Идеологические изменения: перелом в общественном сознании: укоренение во флорентийской среде гражданских идеалов. Флоренция вынуждена выдерживать сильный и страшный напор миланского герцогства. В борьбе за независимость и вырабатывается этот гражданский идеал. Политический гуманизм: духовный и политическая власть Флоренции. Рождается гражданский гуманизм с ее классической образностью.
* Нарастание олигархической составляющей. Частная жизнь, ручейки, творчество, писатели – идеал созерцательной жизни Петрарки меняется на активную жизнь (вита актива, а не вита контемплатива).
* Флоренция пропагандирует себя как наследница Рима, но не имперского, а республиканского (с его культом сильного гражданина своего рес публика (общего дела)). Гражданский пафос.
* Отсюда пластика переживает интерес к классическому наследию. Аль-антика. Последовательное желание создания классической образности. Именно творческое использование классической традиции.
* Вместо имато, симулато, фигуро возникает латинизированная идея статуа. Это новые художественные требования – свободно стоящий объект.
* Новые идеал человека сильного, гордого. Героического, обладающего идеалами стоической философии в ее гуманистическом варианте. Пафос борьбы с мужественностью. Вирту (доблесть), дигнито (достоинство).
* Связь скульптуры с архитектурой. Но и с живописью.

**Социологические аспекты развития скульптуры:**

Монументальные коммунальные работы, но и возобладание частных. Важная роль семейства Медичи: и общественный пафос (они властители Флоренции), но и заказ семьи с их представлением о мире. Возобладание пластики, ориентированные на приватность: портреты детей в майолике, небольшие мадонны, портреты, медали.

**Жанры:**

* Старые: Скульптурный алтарь, певческая трибуна, кафедра.
* Надгробия как самостоятельная форма (пристенное надгробие получает иное осознание)
* Возникает скульптурный портрет и медаль (всегда связана с античностью, физическое ощущение тяжести – дополнительный тактильный момент – героическая значимость и весомость)
* Новый тип рельефа (живописный как рельеф-картина), т.е. использующий открытия в перспективе, принципы картинного построения, формальный опыт языка античного низкого рельефа, работает ракурсами, сложными сокращениями в пределах очень низкого.

**Памятники переходной эпохи:**

Заказывали и принимали комиссии из лучших граждан.

* 1401 конкурс на 2е (северные) двери баптистерия: Брунеллески, Гиберти, Якопо делла Кверча. Уже не история Иоанна Крестителя, а ветхозаветные. Форма – квадрифорий. Тема – жертвоприношение Исаака
* Порто делла Мандорла. 1391-1400-1420. Северные двери Флорентийского собора.
* Статуи для фасада Собора. 4 мастера: Николло Пьетро ди Ламберти, Бернарндо Чуфани, Нанни ди Банко и Донателло.
* Орсанмикеле.

Изживание готики, натурализма. Синтез готической традиции и манеры аль-антико – из этого рождается новая манера.

* **НиколО ди Пьетро Ламберти. Поздноготический** мастер. Рубеж 14-15вв. После 1416г. уже не может найти работу во Флоренции и уезжает в Венецию
* **Лоренцо Гиберти.** Традиции интернациональной готики. Он помнит о прошлом, но и чуткий к новациям. У него была одна из лучших во Флоренции коллекций античной скульптуры. Будет развиваться постепенно, эволюционно, плавно. Сохранит от готики стилистику, изящество.
* **Нанни ди Банко.** Подражал античной традиции вплоть до имитации (потом отойдет): тем и образов.
* Самая мощная фигура – **Донателло**. Все жанры, все материалы. Сложная линия развития – но это будет синтез (не стремительное бросание вперед, не копирование, а именно синтез, который приобретет ренессансное звучание).
* 5е направление, использовавшее традиции проторенессанса. **Якопо делла Кверча**.

**Материалы**

Обилие материалов. Каррарский мрамор (активная разработка каменоломен в Карраре). Пьетро серрено (Благовещание Донателло) – флорентийский известняк. И вообще местный известняк. Венеция – камень из Истрии (не такой плотный как пьетро серрена, более рыхлый и фактурный).

Бронза. Не всегда получается (требует особого навыка, новой технологии). Именно бронзовая скульптура чаще всего антикизированная (исключение - Гиберти).

Дерево – готические традиции позднего Донателло.

Майолика – терракота, покрытая глазурью и вновь обожженная.

**Основные памятники начала 15го века:**

**Порта делла Мандорла (Porta della Mandorla)**

1391-1420е. Левая (северная) сторона Санта Мария дель Фьоре. Сначала нижняя зона, потом тимпан (потом ее позднее заменили мозаикой), потом над тимпаном и рельеф Вознесения Мадонны Лоренцо ди Джованни Амброджо, Пьетро Тедеско, Николо ди Пьетро Ламберти. Развести их почти нельзя. Сознательное копирование античности. Традиции Николо Николли. Геракл, листья аканфа, цветы – очевидная копия античных рельефов (портал здания Евлахия в Помпеях).

Обрамление Антонио ди Банко и его сын Нанни ди Банко (само вознесение Мадонны). Компромиссность, но и новые более пластичные трактовки (повороты, движения, одеяния).

Группы в тимпане – Благовещание. Может быть и «мастер Благовещания» или Ламберти или Нанни ди Банко (очень уж сильна сознательное копирование античности).

**Конкурс на северные врата Баптистерия**

Рельефы 1401 года (в музее Барджело). Сохранились работы Брунеллески и Гиберти.

Брунеллески отходит от частности в сторону утрированного драматизма. Язык – непринужденность и свобода в выделении ключевых моментов. Фигуры (одеяния, повороты, движения) – антикизированны. Но реалистичная струя сохраняется. Брутальная экспрессия, энергия (ангелы, движение Авраама, изгиб Исаака). Не боится пустого пространства, фигуры в нем естественно существуют (!)

Гиберти. Совершенно другой язык. Не драма, а изящество и деликатность. Нет такой экспрессии и брутальности. Завораживающая радость от любования формой, изгибами. При этом пластика – сползающая, тяготеющие к низу объемы. Но при этой готичности: Исаак – обнажен, поворот фигуры и т.д. Контраст: античность как прихотливая деталь и общий готизирующий язык. Нет контраста и драмы.

Побеждает более архаичный мастер, более связанный с традициями. Т.е. на рубеже веков вкус popolo grasso еще не новаторский.

**Скульптурная декорация Собора**

Другие мастера – рисунок недостроенного Собора. 4 ниши. Бернардо Чуфани (Мафей), Николо ди Пьетро Ламберти (Марк), Нанни ди Банко (Лука), Донателло (Иоанн).

Покой и его трактовка – у всех фигуры сидящии – проблема в ходила в задачу.

* Матфей – полное отсутствие весомости, пластичности и объемности. Орнаментальная и декоративная фактура (и лицо и одежда)
* Марк – большая тектоничность и глыбообразность. Но он все это облегчает, для него важнее прихотливая игра складок, складочек, складеночек. Не пластика, а прихотливый, орнаментальный мотив.
* Лука – полное владение пластической формой: сидит, развернулся, держит руки. Весомо, естественно, физически наполнено ниспадают складки. Насколько сложный поворот фигуры. Сознательная классицизированность за счет внешних приемов. Нет внутреннего пафоса Иоанна
* Иоанн – новый пластический идеал ренессансной культуры. Пластически выявленная тектоника, подчеркнутый пафос и сила образа. Нет никакой орнаментальности, она ему не нужна.

**Орсанмикеле**

Покровители цехов. Здание постепенно обращается от готической к полуциркульной арке, но сами ниши вполне готические с готическим завершением.

* Гиберти. Иоанн Креститель. Очень естественно существует – орнаментика готическая. Нет ясной постановки статуи, она продолжение и украшение архитектуры
* Нанни ди Банко – 4 римских святых (они отвергли язычество за что и погибли). Объем ниши – реальное физическое пространство, которое нужно заполнить самостоятельным пластическим объемом, который там живет сам по себе, поворачивается и живет. Головы – явная копия римского скульптурного портрета.
* Ап. Марк Донателло. Пропорции (размер ниши и фигуры). Как фигура стоит – она не орнамент, она там стоит и ее замыкает. Альберти: «Ниша создана в архитектуре только ради того, чтобы поместить туда скульптуру»

## Донателло 1386 - 1466

Настоящее имя Донато ди Никколо ди Бетто Барди. Основоположник ренессансного стиля в культуре. Дружит с Брунеллески. Возможно, они вместе ездили в Рим в 1402 году. Потом дружба расстроится. Дружит и с Гиберти. Тесные отношения с Микелоццо ди Бартоломео (архитектор Медичи), работали совместно, тот был великолепным бронзовых дел мастером. Многие ниши для скульптур Донателло делал именно Микелоцци (его спокойная мягкая, нежная классика прекрасно дополняла скульптуры Донателло).

Работал в Риме 1430-1433. В Сиене с 1423 по 1434 и с 57-61 гг. Падуя 1443-1452 (работал там и посетил Мантую, Феррару и Венецию). Отсюда влияние на эти города (их живописная школа очень сильно зависела от его влияния).

Широко работал в любых жанрах: статуя, большой монументально-декоративный ансамбль, гробница, свободно-стоящий монумент, конный монумент. Все материалы.

Один из наиболее цельных, честных, порядочных и удивительно интеллигентный мастер. При этом настоящий ремесленник, он не хочет выделяться и как Мантенья говорить на равных с властителями. Он с ними дружит, его связывала тесная дружба с Козимо Медичи. Сочетание цехового мастера и друга правителя – знаменательно.

В мастерской Донателло лежала корзиночка, где лежали все его деньги и любой ученик и мастер мог оттуда взять.

**Ранний период 1405-1415гг**

**Мраморный Давид** из Барджело. 1408-09 (дорабатывался чуть в 1416). Круговой обход, контрапост, идеал человека. Ощущение юности, хрупкости, нежности. Но еще в старых формах (Давид одетый). Подвиг не благодаря героизму, оголтелой смелости, а в силу хрупкости, нежности, деликатности – по силе божественного участия. Об этом говорят и ниспадающие складки.

**Евангелист Иоанн с фасада Собора**. Смотрим снизу-вверх, неизбежно выявляется нарушение пропорций и ракурс. Тогда Донателло вынужден это корректировать (центральная часть более вытянутая чтобы визуально она была пропорциональной). Выделяет нижнюю часть, основание – меньше складок, более цельный объем – идея тектоники, построения. Светотень вместо орнамента. В образе – энергия, сила, доблесть.

**Орсанмикеле. Апостол Марк** – чуть выдвигает из ниши – прямое воздействие. Усиливает точку зрения снизу-вверх, усиливает тектонику. Предполагает обязательный обход по дуге: изменение звучания ритма и пластики. Доблесть и добродетель (вирту), «добрый муж». Сила и энергия в лице – идеалы стоицизма. МА (острый на язык) «если бы апостол Марк был таким человек, которым изобразил его Донателло, можно смело верить его писаниям»

**Период зрелости 1415-1443**

**Св. Георгий тоже для Орсанмикеле**. 15-17гг. Национальный музей Флоренция (Барджелло). Для цеха оружейников. Полная свободная естественное использование хиазма. Подчеркивает вертикальные членения, все члены тела в одной плоскости, желание все выдвинуть не переднюю плоскость. Чувство блока камня, в его границах двигается скульптура (барочный мастер разрушает идею цельности камня). Все цельно, спокойно, ясно и мужественно. Статуя уподобляется колонне: замкнутость контура, колоннообразность фигуры. Абсолютно свободно существует в пространстве ниши, совершенно не подчиняется рисунку ниши. Свободно висящая рука- проблема пластики. Он ее утяжеляет и подчеркивает внутренний покой, в которой она пребывает. Сильный драматический эффект – его же использует МА в своем Давиде.

Еще для Орсанмикеле – **св. Людовик Тулузский**. Уже в бронзе из музея Санта Кроче. 23-25 гг. Ниша уже другая по рисунку. Микелоццо делает классическую нишу для своего друга Донателло – самый сильный эффект. Но впоследствии статую достали и туда поместили группу Неверия Фомы Вероккью (совершенно будет все решено по-другому).

**Статуи для ниш колокольни флорентийского собора.** Первые два яруса уже заполнены, остается 3й. Донателло (2 статуи) – **пророк Аввакум (Цукконе** – тыквочка из-за формы головы) 21-25 гг. Он стеснен готической нишей. Статуи высоко, детали не прочтем и не увидим нюансов – важна цельность объема и фиксирование моментов, позволяющих определить образ. Увеличивает верхнюю часть, форсирует пластические моменты, выносит их на переднюю плоскость – отсюда сильный наклон головы к зрителям. При этом не смотря на высоту он прорабатывает каждую отдельную деталь – веризм в создании лица, еще римский! Донателло – чтоб ты лопнул, да говори же! – статуя заговорила (образ подобен жизни, он живой).

**Пророк Иеремия.** 27-35 гг. Движение в сторону драматизма, усиления экспрессии, мощи. Наклон головы и движения рук более выявлены. Нет покоя Аввакума.

Статуарная пластика

**Бронзовый Давид** в Барджело. 30-32 гг. Заказана Козимо Медичи, до 1469 г. стояла во дворе дворца на колонне. Т.е. типология статуя на колонне. Проблема абсолютно круглой статуи. Бронза обыгрывается по-разному: явно сохраняет текучесть жидкой бронзы, ощущение динамики, тяжести. А дальше застыв бронза становится упругой, звонкой с деталями, материальной и тяжелой.

Важнен контур и силуэт. Он рваный, сквозной, вибрирующий. Ощущение внутренней готической формы. Но обнаженность и хиазм – классическая образность и законченность. Отсюда ренессансный синтез.

Статуя не нуждается в архитектурном дополнении (пророки только на фоне ниши наиболее эффектны. А здесь статуя живет сама по себе).

Обнаженность как характеристика героизма и стоического идеала. Но с другой стороны это нежный, хрупкий еще не определившийся юноша. Бог вложил в юношу свою мощь, но вместе с тем он победил, потому что он античный герой. МА Давиду Бог не нужен, он всех победит и сам станет героем. Здесь этого нет! Здесь нравственная внутренняя сила и классический идеал, который помогает ему совершить подвиг. Нравственная сила и сила античной красоты – цельный синтез. Свобода и сила человека возрождения. Новая окраска религиозного чувства.

Жуткая голова – база колонны-Давида, которая имеет хиазм и капитель – замечательная шапочка все успокаивает, как и на колокольне флорентийского собора.

Ренессансная гробница

**Гробница (анти)папы Иоанна 23.** Баптистерий Санта Мария дель Фьоре (доброго слова сказать нельзя) – совместно с Микелоццо (нижние добродетели и архитектура), Донателло – саркофаг, тело папы и изображение Мадонны. Она помещается между колоннами – типичный образец будущей ренессансной гробницы (пристенная, ордерная декорация, добродетели/аллегории, лежащая фигура умершего, Мадонна или Христос и балдахин над всем.

Без эпитафии гробницы не существует (написана классическим шрифтом, гуманистом, будет связана с перефразой античных текстов, несет идею славы).

1440 **Атис Амурино** (Амур Атис). Барджелло. Мальчик в варварских штанах. Ренессанс связанный с магическими изотерическими явлениями. Крылья, хвостик, пояс с гирляндой из фруктов и цветов, полуспущенные штанишки, крылышки на ногах, змея вокруг левой ноги – скорее всего статуя сделана с учетом трех творческих индивидуальностей: заказчик, творец программы и сам художник. Здесь пример как раз разнообразного сложного ренессанса, соучастия гуманистичски образованного заказчика в творчестве художника. Здесь мы видим дионисийского Донателло (после Падуи это еще больше усилится). В литературе: Меркурий, Амур, Фавн, Айон, гений домашнего очага или сада. Очень сложное экзотерическое искусство, игра, обман, шутка, радость и озорство.

### Рельеф в творчестве Донателло

**Рельеф нижней части статуи св Георгия.** Битва с Драконом. Новации:

* Обращение к античности, чтобы воссоздать технику сплющенного рельефа
* Рельеф обращен к проблемам живописи
* Делается с использованием сложных ракурсов (фигур, пейзажей, постановки здания). Нужно при небольшой глубине создать иллюзию пространства

Принцесса – образ вакханок (известно, что такие были в коллекции Лоренцо Гиберти).

Развитие темы. **Вознесение Христа и передача ключей ап. Петру.** Музей Виктории и Альберта. Больше фигур, глубины. 1-1.5 см. **Вознесение Марии.**

Один из самых показательных: **Мадонна Пацци** из Берлина 1422г. Мрамор.

* Проблема трехмерного изображения и границы – рамы. Он эту раму изображает, что помогает ему создать иллюзию глубины. Объем подчиняется передней плоскости.
* Возрастает роль линии.
* И опять сложность ракурсов: один объем заходит за другой. Это еще и эмоциональное влияние: нерасторжимая связь Мадонны и Христа. Важно для Донателло, а потом и для МА.

Купель сиенского баптистерия. **Бронзовый рельеф пира Ирода**. Золоченная бронза: определенность, фиксацию объема и ломкость бронзы. Сочетает высокий и сплющенный рельеф – удивительное ощущение: движение, которое есть одновременно и время. Эффект протяженности, времени и динамики этого времени. Трагизм и пафос звучания подчеркивается еще и мощной альбертиевской романизирующей архитектурой (масштаб и пафос архитектуры соединяется с пафосом драмы).

**Мраморный пир Ирода.** Спустя 10 лет. Музей изящных искусств. Лиль. Насколько разнообразнее пространственная игра, персонажей, ракурсы. Введение мотивы со сложной семантикой: лестница как тема движения, восхождения, связи небесного и земного.

**Благовещание Кавальканти для Санта Кроче**. Серед 1430х.

* Пьетро серрена, раскраска и позолота. Наверху – путти из терракоты – эффект разницы материалов.
* Еще один вариант рельефа – ящикообразный рельеф с средневековыми, но и античными корнями. Более монументальный, естественность фона, фигур, лиц, строй. Массивность. Тонкое сочетание плоскостного рельефа дверей и трона Мадонны. Возможно связано с посещением Рима в 1433 году. Отсюда и его мажорное звучание.
* Работает не только объемом, но и пространственной паузой (ранний Леонардо – его пауза дает ту драматичность, которая нам важна).
* Обилие деталей.

Заказ на **певческие трибуны в Санта Мария дель Фьоре** 1433-39 гг. Влияние позднеантичных саркофагов.

Сочетание архитектурной темы (колонки и сама форма) и сюжет (ликующие пляшущие смеющиеся путти – вакхические саркофаги).

Донателло архитектурную тему выносит вперед (система картинных пространств, но бег путти сквозной). Танец путти имеет разные направления – перебивка ритма, движения в разных направлениях.

Отказывает от классической образности: удаление пластической образности каждому отдельному элементу. Один мотив заходит за другой – композиция едина.

**Трибуна наружная кафедра в соборе г. Прато** (15 минут от Флоренции). Важность собора и его реликвии (пояс Богоматери), с этой трибуны он демонстрировался в праздники. Необходимость выделить новый объем (помещается на углу собора). Традиция довольно старая (Фома Аквинат проповедовал с похожей). Опять работает с Микелоццо – бронзовые капители, которые должны были поддерживать (сделана только одна).

Колонны меняются на пилястры, пространство делается более сплющенным, каждый сюжет отделен от другого.

**Декорация старой сакристии Сан Лоренцо во Флоренции** (рассорило его с Брунеллески).

* Паруса – меняет традиционную иконографию: помещает подробные повествовательные композиции с изображением эпизодов истории Иоанна Евангелиста. Композиции очень пространные, тяжелые по пластики и сложные по пространственным эффектам. Скорее всего это воля заказчика: Козимо обращается в декорации капеллы своему отцу Джованни Медичи:
	+ Видение на о. Патмос (развитие пейзажа в глубину, обилие деталей), воскрешение Друзианы (опять альбертиевские архитектурные мотивы, эффект чуда и его реальность), освобождение из котла с кипящим маслом (опять тема лестницы, он обрезанная как и фигуры – утрирование экспрессии – сложные планы, из закрытых несется летящая фигура ангела) и Вознесение Иоанна Евангелиста (капелла Барди и Перуцци – Иоанн буквально втягивается на небо. Выделение фигуры зрителя, он стремится к событию, подтягивается на ручка, эффект активно переживающего действия зрителя). Т.е. берет наиболее драматические эпизоды, связанные или с пейзажными изображениями или с изображением чуда.
	+ Связь с архитектурой – усиление центральной линии в тондо.
* Над дверями – св. Стефан и Лаврентий. И св. Козьма и Дамиана. Все являются патронами Медичи. Более спокойная тема. Стоят, беседуют, но это не духовное Сакра Конверсионе, это реальное общение, но оно еще спокойное. Козьма и Дамиан – очевидная римская тема. Отдельные рельефы алтаря мира были открыты (полностью только во 19м веке) – характер одеяния – явная классическая топика.
* Сами двери украшены квадратами и прямоугольниками в бронзе (до этого камень и терракота). Т.е. опять усложнение языка. Показывают спорящих (опять драма) Евангелистов, отцов церкви, мучеников – т.е. церковь триумфирующая. Именно в это время происходит Флорентийский собор, где была принята уния. Персонажи полны страсти, разнообразные позы, индивидуальные характеры, темпераменты (от страстной до весомой и убедительной). Истина бурлит и понятна не сразу и очевидна. Экспрессия сложной внутренней духовной жизни. Скромное обрамление – ярче выделена эмоция.
* В люнетах показывает самих Евангелистов. Обращается к византийской иконографии: евангелист сидящий и с атрибутом. Седалище, трон, стол в разных ракурсах, сложные пространственные эффекты, мы их не сразу считываем. Включение антикизирующих тем – рельефы.

Т.е. все тяжелые, сложные перспективные эффекты, пространственные прорывы, разные материалы, в разных типах рельефах (низких в парусах, выше в люнетах, низких дверей и высокий над ними).

Свободная манера – эскизная, прием нон-финито (эмоциональная возможность продолжения).

Т.е. от ясных масштабных форм к большей экспрессии и намечающемуся внутреннему трагизму.

**Поздний период**

Уезжает в Падую. Типичный североитальянский город с типичной тиранической формой правления, но уже принадлежит Венеции. Есть падуанский университет (естественные науки). Большая коллекция антиков. Это город Тита Ливия. Город очень медленно и постепенно выдавливает из себя готическую традицию. Нет собственных больших мастеров.

Кенотаф в виде конной статуи **кондотьера Гаттамилате** (прозвище – сладкий льстивый котяра). Действительно можно с полным правом сопоставить с Федериго де Монтефельтро: великодушие, величие, ответственность, римская стать и гордость.

Истоки:

* статуя Марка Аврелия (еще перед латеранским дворцом), бронзовые кони Сан Марко. Были еще в два конных монумента Теодориха (не сохранились): один перенесен в Аахен, другой в Павию, где она в конце 18 веке погибла (уничтожали идею правителей). Хотели снести клодтовского Николая 1 (Бенуа отстоял). Еще была конная статуя Юстиниана, пока еще стояла в КН перед св. Софии (еще 1443).
* Конные надгробия, существующие в пространстве церкви. Были также живописные изображения, подобные (Палаццо Публико в Сиене – Симоне Мартини – изображение Гвидориче де Марьяне), а еще Паоло Учелло в Дуомо (Джон Хоквуд или Джованни Дахутто, шотландский кондотьер, воевавший в Италии – живописное изображение, подобное конному монументу).

Но это не совсем конный монумент. Вдова и сын получили завещание и хотели сделать конных памятник, но культуры не было и его самого похоронили внутри собора Антония Падуанского, а снаружи поставили кенотаф (Бамбергский всадник, т.е. конное надгробие). По типологии конная гробница, но по тому как трактована – все элементы конного монумента. Т.е. импульс сознания – античная гордость.

Как установлен:

* Как архитектурный объем связан с церковью: повторяет движение шага арок фасада.
* Отнесен настолько от собора, что огромный собор не подавляет, а оттеняет его своим масштабом и поднимает его монументальную значимость.
* Он отъезжает от собора. Рядом находилось кладбище, от которого он тоже уходит. На эту площадь сходятся главные улицы, т.о. памятник включается в пространство города.
* Он высокий, парит над городом

Героизм, уверенность в себе, спокойствие и великодушие. Всадник парит над лошадью, организует ее движение. Он останавливает ее движение (копыто опирается на ядру – энергия движения и статики, не разрушающая рисунок постамента). Отсюда пафос героизма и доблестной личности. Родина Тита Ливия – античная героизация. Одет в римские одежды. Слава, обращенная к потомкам,

Без шлема – город покорен, ты не завоеватель, а триумфатор. Старая традиция. Коллеоне в шлеме, а этот без шлема.

Опять конечности пропорционально (особенно те, которые читаются на просвет) усилены. Опять визуальный эффект.

Гении смерти на постаменте держат герб героя.

Подпись: Donatello FL (т.е. флорентиец).

**Создание алтаря Иль Санте** - самого значительного собора города – Антония Падуанского (Иль Санте – главная святыня города). В 19м веке собрали неправильно. Его фигуры стоят на разном уровне и на разной глубине – пространственная структура с символическим подтекстом и новой ренессансной системой перспективного построения. Отсюда возникнет новое понимание алтарной композиции – Sacra Coneversatione. Первый отклик – Сан Зено в Вероне. Поэтому на основании него и других и реконструируется то, что сделал Донателло.

Центр – Богоматерь (черная Мадонна, где Христос как бы во чреве – типичная экспрессивная северная иконография), над ней Распятие. Ее сопровождают Антоний Падуанский и св. Франциск. Видим, как Донателло отходит от ясного взвешенного языка в сторону готики, экспрессии, напряженности, драматизме. Деатериализация образа.

4 рельефа нижней зоны алтаря с основными чудесами Антония Падуанского.

* Чудо с сердцем скупого. После смерти стали вскрывать, а там нет сердца. Антоний – где сокровище ваше, там и сердце ваше. Тогда сердце нашли в сундуке с сокровищами. Вроде анекдот. Но трактовка монументальная: центрированная сбалансированная композиция с огромный количеством эмоциональных зрителей. Почти трагический эффект (зрители почти залазят на колонны). Но все это в ясной композиции и с напряженным эмоциональным фоном.
* Чудо с говорящим младенцем. Отец заподозрил, что ребенок не его. И тут младенец сказал, что он его отец. Но здесь опять вместо анекдотичности новеллы – монументальность. Выделение аркой главного, архитектура и эмоциональное выплескивающее действие. Золото и т.д.
* Чудо с мулом. Хозяин не кормил мула, ему принесли сено и облатку, мул склонился к облатке. Архитектура становится более монументальной и масштабной, число персонажей еще больше увеличивается.
* Чудо с гневливым сыном. Сын ударил ногой мать, потом полностью раскаявшись отрезал себе ногу, а Антоний понимая искренность его раскаяния пришил ее назад. Театральность, действие уходит в глубину, еще больше драмы.

Влияние севера, готики, но и целенаправленные поиски мастера более выразительных живописные средств.

* Задняя створка алтаря. Положение во гроб. Очень сильно воздействие северной готики. Тема смерти не только религиозный, но и личный характер. Искусство стариков, обостренное понимание смерти, которая уже здесь, а не там. Она более насыщенная, образная и реалистичная.

**Поздний Флорентийский период**

1453 приезжает назад во Флоренцию, ему уже около 70 лет. Переживание взятия КН. Возникает идея нового крестового похода, нового религиозного подвига. В самой Флоренции все больше усиливается роль мистических проповедников. Аскетические веяния, идеи мученичества и отшельничества. Такая «ре-готизация», но от готики берут не систему, а отдельные

Козимо уже тоже не мальчик заказывает скульптурную группу **«Юдифь и Олоферн» для двора Палаццо Медичи.** Сейчас в Палаццо Веккьо. Политический цинизм. 1456-60гг. Делает статую и надпись: Государство рушится от распутства, а благодаря добродетели поднимаются города…»

Олоферн – символ похоти, а Юдифь – святости и чистоты. Вся его фигура не нагая, а с ног до головы задрапирована. Триумф смирения над гордыней, триумф подлинной добродетелей над пороком и похотью. Вакхическая тема на пьедестале продолжает эту тему. Общий смысл: символика смирения. Это ответ Козимо его критикам. Но одновременно это и тема тираноубийства. Т.е. он сразу снимает обвинения в том, что он тиран. История распоряжается хитро. В 1494 Медичи изгоняют из Флоренции, а в 1495 флорентийцы перетаскивают его на площадь перед Синьорией (где сейчас Давид).

Это ведь еще и фонтан. Кровь хлещет, пропитывает подушечку, из которой вода и течет.

Удивительная способность создать в этой сложной динамической композиции замкнутый контур. Это не два объема, соединенные действием (античность), а внутреннее соединение (готика). Слитность движения.

**Мария Магдалена** 1465 г. Дерево. Еще более последовательная антиклассичность мастера. Общая линия флорентийского искусства. Безобразная оболочка не исключает внутренней духовной красоты. Грубость, убожество старости, показанные предельно откровенно и открыто, не снимают высоты духовной силы.

**Сан Лоренцо. Проповеднические кафедры.** Помогают ученики, в т.ч. Бертольдо ди Джованни, у которого будет учится МА.

* Северная (страсти Христовы)
* Южная(от сошествие во Ад до сошествия св. Духа)

Предвосхищение того, что будет делать Боттичелли через 20 лет. Савонарола уже близко с его сжиганием «суеты». Абсолютный отказ от симметрии, нарушение тектоники, удивительный драматический пафос. Динамика самой бронзы, она прорывается и стекает с самих кафедр. Но они все равно классические саркофаги, эта классичность обогащена экспрессивными приемами.

Огромный творческий путь: 80 лет.

## Нанни ди Банко 1384-1421

Сын скульптора, вместе с отцом работал над Порто делла Мандорла. Евангелист Лука для фасада собора

Последовательное желание создать античные статуи. Иногда почти прямое копирование. Т.е. не за счет внутреннего понимания структуры античного образа, а за внешними приемами. Нет драматического пафоса Донателло

**4 римских святых (архитекторов)** Орсанмикеле. Внутренне объединение и духовное горение. Индивидуализированный облик – разные характер, что позволяет их объединить. Объединяет движение: фланкирующие группы, движение в глубину. Рассказ и повествование. Внизу на рельефе – работа скульптора – разъясняется профессиональная деятельность героев, что позволяет самим героям дать максимум монументальной героики.

Антикизированность – головы и драпировки.

## Лоренцо Гиберти 1378-1455

Будучи мастером компромисса в зрелые годы Гиберти доходит до того же понимания ренессансной образности.

Ювелирная выучки – отсюда декоративность и чувство материала. Это позволяет легко заимствовать готические составляющие. После создания 2х дверей, он без всякого конкурса получает сразу заказ на создание 3х дверей. Огромный общественный масштаб уважения и популярности как и Джотто. Не всегда соответствует его художественном масштабу.

В его мастерской обучались: Донателло, Микелоцци ди Бартоломео, Паоло Уччелло.

Мастер «теоретических работ» (совсем небольшие), написанные уже в конце жизни. Дает историю античного и итальянского искусства до себя, но и пишет свою автобиографию. Его трактовка искусства:

* Рисунок это база и основа. Флорентийская черта. Рисунок – пластика – светотень – тактильная ценность.
* Концепция развития искусства вписывается в то, что потом разовьет Вазари.

Компромисс (механическое соединение), не синтез (внутреннее глубокое соединение принципов). Коллекция классики в сочетании с готическими линиями и орнаментикой.

**Иоанн Креститель, а позже св. Матфей для Орсанмикеле**. Нежность, декоративность, изгибы.

**2е северные двери Флорентийского баптистерия.** Двери Андрея Пизано переносятся на юг. Предыдущие двери были хорошие, нужно их оставить. Разбивка квадрифорий.

* Есть гуманистическая подоснова, меняется тема: история Христа
* Меняется характер общего композиционного решения: снизу-вверх (а не сверху-вниз) – идея восхождения.

Что меняется.

* У Андреа Пизано уже была полочка: структурное начало, которое показывало землю, полочку. У Гиберти она становится более артикулированной.
* Количество фигур, персонажей и действий – больше. Сложности в композиционном решении. Но не приводит к ясности классического архитектурного языка Сложность – часть образа.
* Жанризм есть, но он не важен. Архитектура скорее оформляет глубину пространства. Мастерство рассказчика (въезд в Иерусалим).
* Удивительная тонкость выделки и не всегда удачно ему удается в сложную форму вписать
* Бичевание Христа – античная древность (коринфский портик – семантика символа силы и победы). Античный обнаженный торс, но сам изгиб, заходящие друг за друга ноги.

Орнаментика – очевидно связана с античными образцами. Одно удовольствие рассматривать эти птички, собачки. А разве интернациональная готика не полна этих же натуралистических деталей.

**3 двери флорентийского баптистерия. Золотые врата в рай** (МА). 1425-52 гг. Программу пишет гуманист канцлер флорентийской республики Леонардо Бруни. Меняется формат: не квадрифорий, а большие (10) квадратных панно. Нет дробности, обилия клейм.

Изменение вкусов – более спокойная классическая форма. Т.е. возобладает в компромиссе классическая тенденция. Как станцы Рафаэля, как капелла Бранкаччи Мазаччо, так и эти двери**.**

Есть головы (автопортрет Лоренцо и его сына Витторио Гиберти) и аллегорические фигуры. Самосознание флорентийского художника.

* Особенность программы позволяли введение в одной композиции разных сюжетов. До этого Джотто разделял архитектурой. Мазаччо будет решать пейзажем (тоже не ренессансные основы). Гиберти еще на старых основах – разные кусочки пейзажа (т.е. и выделяет отдельно, но не до конца).
* Полны эффектного рассказа, полного деталей. Открытие мира и человека. Умение выстроить пространственную композицию (Каин и Авель).
* История Исаака, . 67. Выстраивает перспективу (путь не до конца). Продуманная система соотношений высокого и сплющенного рельефа. А архитектура не такая масштабная как у Донателло. Т.е. он ближе Брунеллески.
* Встреча царицы Савской с Соломоном. Центричность. Здесь все-таки внешние проявления важнее внутренней сути (потом Уччелло).

Мадонна из музея Виктории и Альберта. Терракота. Чувство объема и пластики.

## Якопо делла Кверча 1374-1438

Будет конкурировать с Донателло. Обладал более беспокойным характером. Хорошо известен из судебных протоколов, похитил замужнюю женщину, убежал с ней и учеником, за что был изгнан. Будет работать в Сиене, Болонье и Лукке.

Его искусство – анахронизм? Сохранил старое среди нового. Но по работам в Болонье – он опережает многих. Он мастер искусства силы и мощи пластического языка, понимания материала, умение работать с масштабными формами, легко схватываемом взглядом. Иногда даже Донателло по сравнению с ним будет выглядеть мелковатым. Он будет напрямую важен для МА. Использует тречентистскую традицию.

**Надгробие Илларии дель Каретто**. Лукка, собор св Гварди. Жена правителя Паоло Луиниджи, когда его изгнали, надгробие тоже попортили. Затеяли в 1980-90е гг реставрацию, что привело к не очень хорошим результатам. Живое дыхание, последние штрихи – скульптура и живопись становится ободранной и неживой.

Платье как будто она стоит – традиции северные, бургундские. Над ней стоял балдахин. Но одновременно мы видим классических путти с фестонами. Да и сама проработка выдает мастера классической формы с умением проработать объем, складки. Мраморное тело давит на подушечку, которая чуть прогибается.

Собачка – верность.

**Фонтан Источник Радости в Сиене на Кампо**. 1408-1420. В 9м году форма меняется и из трапеции становится прямоугольником (новый договор). Культ воды в городе, где воды почти нет. Спец постановление сиенской синьории, что здесь нельзя поить лошадей.

* Программа: Мадонна с двумя ангелами и 8 добродетелей. По краям два сюжета: изгнание из рая и создание Адама. А также фигуры Рея Сильвия и Акка Лоренция (кормилица Ромула и Рема). Тема воды (их нашли в воде, кормилица – тоже питание водой). Сиена основана сыном Ромула – Сенисом. Рея и Акка еще и символы христианского милосердия.
* Сейчас на площади – копия. Подлинники сохранились не очень хорошо (они в Палаццо Публико).
* Аллегория мудрости. Небольшие ниши, объем статуи выходит наружу, камень выталкивает другой и выплескивает его наружу. Для него важна пластика, а не пространства. 074g Микеланджело и потолок Секстинской капеллы.

**Сиенский баптистерий. Рельефы основания. Благовестие Захарии**. У Донателло пир Ирода там же. Вроде бы то же самое: архитектура есть (но она оформляет движение на переднем плане – все вываливается на зрителей – принцип из глубины на переднюю плоскость – противоположность Донателло).

**Главный портал церкви Сан Петронио в Болонье**. 1425-1430е. Особый характер самой церкви – огромный масштаб (идея Рима). Несколько проектов, они менялись. Шли по пути упрощения, уменьшения числа сюжетов, придания больше силы, пластики и энергии. 10 ветхозаветных сцен - к новому завету (архитраная балка) – явление Христа в мир (Мадонна с св. Амвросием и св. Петронием) - Вознесение и Распятие (не было реализовано). Портал не окончен.

* Точка зрения и ракурс – адаптация. Близка успокоенность и классичность романской скульптуры. Динамику готики не воспринимает. Петроний – хиазм, движение к зрителю.
* Сотворение Адама. Лапидарность (скупо, скромно, взвешенно, ничего лишнего) в сочетании с мощью пластического языка. 1-2 фигуры, больше не нужно. Поэтому сильнее воздействует. Избегает рассказа. Само мышление тяжелое, весомое – скульптурное.
* Тело – это камень, как у МА. Метод работы – освобождение уже существующей в материале идеи (как у МА – освобождение идеи, которая уже в самом блоке камня присутствует).
* Грехопадение – понятно, откуда пойдут Мазаччо и МА. Движение осуществляет Ева, МА нарушит традицию – они оба будут тянутся.
* Изгнание и рая. Отчаяние, скорбь в полной мере явлены.

## Лукка делла Роббиа 1400-1470

Активность 30-50е гг. Есть нечто от обаяния Лоренцо Гиберти: мягкая, нежная, удивительно поэтичная натура.

**Певческая трибуна** (одновременно с Донателло). Отдельные панели, нет движения. Чувство классического не педалировано, спокойный язык классического знания, которое у него есть.

Сочетание классического языка с жанризмом. Мальчики, которые поют на клиросе, бегают, шалят и веселятся. 79. Изображение конкретной человеческой мимики. Вазари*: «На цоколе этого произведения Лука поместил несколько историй с изображением хора музыкантов, поющих на разные лады, и вложил в эту вещь столько труда, и она так хорошо ему удалась, что, хотя она и расположена на высоте шестнадцати локтей от земли, можно различить, как напрягается горло певцов, как управляющие музыкой ударяют мальчиков в такт по плечу, словом, различные виды звука, пения, пляса и других удовольствий, предоставляемых приятностью музыки. Над карнизом этого обрамления Лука поставил, кроме того, две металлические позолоченные фигуры, а именно двух обнаженных ангелов, отделанных весьма тщательно, как и вся работа, которая считалась произведением исключительным. Впрочем, Донателло, сделавший позднее обрамление другого органа, расположенного напротив, завершил свою работу с гораздо большим вкусом и мастерством, чем Лука, как об этом будет сказано на своем месте, ибо почти всю свою работу он выполнил как бы начерно, без окончательной отделки, чтобы издали она была видна гораздо лучше, чем видна работа Луки, и так оно и получилось, ибо последняя хотя и выполнена с хорошим рисунком и тщательностью, но настолько гладкая и отделанная, что издали глаз ее как бы теряет и плохо различает не в пример скульптуре Донато, которая, однако, кажется не более как наброском»*.

Главное изобретение делла Роббиа – **техника майолики**. От арабов в Испанию, а потом в Италию. Удивительно сглаженный рельеф: нежный, ласковый, спокойный. Можно и для монументальных целей (не подвержена порче). Легко вписалась во флорентийскую архитектуру (**тондо в воспитательном доме Брунеллески**).

**Для Санта Мария дель Фьоре. Воскресение.** Обжигается частями. Отсюда некая аморфность движения и композиции. Главное – чистота, нежность и свет. Отсюда внимание к образам Мадонн

**Декорация лоджии ди Сан Паоло** (напротив Санта Мария Новелла). Рельеф делает его сын Андреа делла Робиа. Рельеф: встреча Франциска Ассизского и Антония Падуанского.

02.04.16

## Скульптура середины и 2й половины 15го века

Ситуация меняется когда к власти в 1434 приходит Козимо Медичи и флорентийская республика становится по сути тиранией.

Меняется и ситуация социального заказа. Большие коммунальные заказы завершаются. Остаются только 3и двери баптистерия – там Гиберти. Над Сан Лоренцо работает Донателло – это уже частый заказ (старая сакристия).

Возникают новые жанры: надгробия, скульптурный рельеф и портрет, включая конный.

Мастера:

Братья Росселино: **Бернардо Росселино** 1409-64. Из города Сеттиньяно, архитектор практик – палаццо Ручеллаи, фасад Санта Мария Новелла – все с Альберти. С ним же работает в Риме: лоджия Благословения при Сан Пьетро. А также город Пиенца для Пия 2. Занимается также скульптурой, но потом его младший брат становится самым заметным и ярким.

**Антонио Росселино.** 1427-79. Скульптурная декорация капеллы кардинала Португальского в Сан Миньято аль Монто. Скромность и духовная красота. Нежность, деликатность, закругленность, поэзия – все важно

**Дизидерио да Сеттиньяно,** тоже из Сеттиньяно как и Бернардо. Город известен своими каменщиками. МА: «все свое ремесло скульптора я впитал с молоком своей кормилицы» (она была из Сеттиньяно). Чувство формы, пластики, совершенства человеческой фигуры. Мягкость, нежность, деликатность. Важны мягкие поэтичные женские образы.

**Мино да Фьезоли**. 1430-1484. Мастер декоративных работ и монументальных, но сохранивших поэзию, хотя манера суховатая и жесткая, но его портретные бюсты одни из лучших во Флоренции.

**Бенедетто да Мояно.** 1442-1497. Только в раннем творчестве примыкает к нежному искусству середины века. Он более сухой, скупой, прозаичный, жанрист. Похож на жанровое искусство Доменико Гирландайо.

В конце века работают еще 2 мастера: **Андреа Вероккьо. Антонио Палайолло.** Были также живописцами. Они более грубые, важны моменты психологизма, динамики, экспрессии и драматического языка. Оба начинают свою карьеру как ювелиры. Работают много в бронзе.

### Надгробная пластика 2й половины 15го века

Ренессансная гробница

Жанр всегда был развит, напрямую зависит от решения проблемы смерти. Сочетаются разные традиции, разные образы смерти, образы человека в смерти, важные и для Ренессанса и для античности.

* Будет использоваться идея греческого надгробия. Поэтизация смерти, растворение души умершего в Елисейских полях – гробница Гегесо. Орфей видит как тени утрачивают телесные черты и постепенно растворяются – такая метафора человеческой памяти. Сначала помним все, постепенно скорбь становится нежной грустью и остаются лишь зыбкие воспоминания.
* Римское надгробие – это портрет-биография, а не просто образ умершего. Это эпитафия его жизненного пути. Форсирует момент личностный, его личные подвиги, доблести, гражданские добродетели. Панофский «**ретроспективный образ гробницы**», т.е. обращаемся не к будущему, а к прошлому. Идея дидактики и славы – потомки могут мне подражать. Отсюда художественные приемы: образ старости с шрамами, морщинами и т.д. Принцип веризма – доскональное перечисление черт лица – это и есть реальная биография.
* Идея христианского саркофага: умершие или в образе умершего или спящего (сон есть смерть). Умерший ждет будущего воскресения. **Перспективный образ гробницы.** Христианский аспект не покидает ренессансную гробницу, к нему добавляется личная слава и образ римский.

Проблема славы – одна из важнейших в эпоху Возрождения.

Типы:

* Пристенная с севера – самая популярная: наверху горний мир
* Свободно стоящая граница
* В виде алтаря, на котором будет стоять саркофаг

**Гробница кардинала Гийома де Прейя. Арнольфо ди Камбио**. 86b. Орвьетто. Еще 13 век.

**Тино де Комайино. Гробница Кардинала Рикардо Петрони.** Сер 14в. Еще в готизирующих формах. 86с.

**Гробница кардинала Райнальдо Бранкаччи.** 1428. Неаполь. Архитектура – Микелоццо, скульптурная – Донателло (сделали в Пизе, собрали в Неаполе).

* Идея триумфальной арки – аналог триумфа.
* Занавес – тема видения Богоматери.

Именно здесь рельеф Донателло «Вознесение Марии». Часто их делают еще при жизни. Авто-эпитафия. Даже у наиболее продвинутых людей откровенная трата денег, материалов для прославления себя вызывала настороженность. Леонардо Бруни: «Суетность и далекость от поисков вечной жизни, себе хочет спокойного тихого упокоения в виде простой надгробной плиты и сделали огромную гробницу (он был канцлером)».

**Гробница Леонардо Бруни** в Санта Кроче. Бернардо Росселино 46-47 гг. Леонардо начинает в кружке Николо Никколи. Будет до 44 года канцлером Флорентийской республики. На его похоронах его приемник Джаноццо Манетти произносит речь (панегирик, написанный по всем правилам античной речи). Его ценили за его гос. деятельности и за его гуманистические труды, ему принадлежит «История флорентийского народа» (этот том и будет у него лежать под руками на его надгробии).

* Триумфальная арка, антикизированный саркофаг (он показан спящим – нет трагизма – лицо повернуто к нам), он в арке (там раздвигается балдахин, которая и есть залог будущего воскресения канцлера).
* Эпитафия – большая, антикизированный шрифт, перефразирует эпитафию для Плавка и античного автора Нерия. Он прославляется в первую очередь как гуманист, эпитафия обращается к людям знающим, которые должны понять эти скрытые цитаты.
* Лицо сделано по маске, это фиксируется в документах. Т.е. образ достоверный, сознательно сняты моменты смерти, лицо идеализировано, но индивидуальные физиогномические особенности сохранены. Нет реализма севера.

**Гробница Карло Марсулини** (тот, кто писал эпитафию Бруни). Дизедерио да Саттиньяно. Гробницы сопоставляются, идея их общего вклада во флорентийскую историю. Не столь ясная: вычурная форма саркофага, больше персонажей. Но идея та же, имеющая классическое звучание.

**Гробница Беноццо Федериги, еп. Фьезоле в Санта Тринита**. Ок 1455х. Майолика с мраморной декорацией. Лукка делла Роббиа. Тип гробницы-рокосолия (помещается в нишу). Вместо Мадонны – Страждущий Христос (уже северная традиция).

**Гробница кардинала Португальского в Сан Миньято** 60-69гг. Синтез искусств. Нежное, но обостренное чувство смерти. Архитектура – Антонио Манетти (ученик Брунеллески, и автор его биографии) – деликатная графическая манера Брунеллески. Живопись – Алессо Бальдавинетти. Алтарный образ – братья Палайолло. Скульптура – Антонио и Бернардо Росселино. Была майоликовая декорация – Лукка делла Роббиа. Вместе – удивительно единое и продуманное впечатление.

Сам умерший: умер мальчиком: 34-59 (25 лет). Двоюродный брат португальского короля и был связан родственными узами с Бургундскими герцогами. Жизнь не очень простая: после заговора, в котором погибает его отец, он попадает в плен, где к нему не очень хорошо относятся. Освобождают благодаря герцогам Бургундским. Стал кардиналом. Дружил с Джованни Медичи, был близок Пию 2, который посылает его легатом в Австрию. По дороге заезжает во Флоренцию, где он и умирает. Он умер невинным, что было очень странно для этого времени, это и будет обыграно в его гробнице.

* Квадратная в плане – гармония архитектурных форм: 5\*5, высота 10. Перекрыта куполом (символ неба, тема гармонии). Вся архитектура очень деликатная, полихромия не нарушает идеалов брунелесковской архитектуры. На фасаде прочитываем структурные моменты интерьера. Круглые окна подхвачены круглящимися формами мраморного пола.
* Гробница справа от входа, прямо – алтарный образ, слева – трон (над ним сцена Благовещания (темпера на доске), а над ним – закрытый сад с кипарисами (фреска). Кипарис – дерево кладбищ (отсылка к античности). Окошко между кипарисами – свет Благовещания. Мадонна – залог спасения, но и намек на кардинала-девственника.
* Алтарный образ братьев Поллайоло.
* Сама гробница: над ним Мадонна (залог грядущего спасения), на которую также падает свет из круглого окна напротив. Много мотивов античных memento mori: череп, фестон, много копийных античных рельефов (сражение Мирты с быком – победа доброты над грубостью, невинности над похотью – античные образы входят в христианскую гробницу). Появляется то чувство деликатности, нежности. Уже не dignitas и virtu.
* Купол – аллегории: Сила, Умеренность, Мудрость, Правосудие. В центре – Святой Дух.

**Гробница Франческо Нери в** Санта Кроче. 1478. Антонио Росселино. Он погибает во время заговора Пацци. На колонне – тема славы, триумфа, величия.

Рельефы

Огромное количество рельефов, хранящихся в разных музеях мира. Огромная популярность – предельное художественное качество и нежность образов – поэтому так много. **Мадонна из ГЭ. Антонио Росселино. Следующая – Дезидерио ди Сеттиньяно**. Мотив постепенного растворения мрамора в плоскости – забкость, дымка – Леонардовское сфумато. Частное искусство, эти мадонны часто в домах.

**Св. Иероним в пустыне.** Тоже Дезидерио. Контуры не выявлены, растворяются в воздушной среде. Максимально используется светоносность мрамора.

Алтарь Сакроменто. Дезидерио. 1561.

Декорации проповеднических кафедр.

**Кафедра в Санта Кроче** – св. Франциск и францисканский ордер. Бенедетто да Мояно 72-75гг. Видим значительное отличие. Много деталей, пафос пластической проработки усиливает драматизм образов: стигматизация св. Франциска. Успение св Франциска.

### Скульптурный портрет 2й половины 14го века

Признание ценности человеческой личности, открытие мира и человека. Проставление славы человека. Портрет возникает не сразу. Он будет в первую очередь связан с Севером Италии и их тираниями, т.к. придворная культура нуждается в портретах, там важна идея славы и величия. Т.е. во Флоренции он возникает с приходом к власти Медичи (1434).

Принципы/тенденции:

* Подражание природе и проблема сходства. Портретируемый должен быть похож сам на себя
* Но в этих природных формах нужно увидеть и идеализированный образ homo virtuoso

Ренессансный портрет как и римский обладает мемориальным характером, культ предков. Благородство может быть наследственным, а может быть достигнуты. Ощущение доблести именно этой личности, которая своими деяниями, а не предками достигла величия – оно важно. Идеал силы, противостоящий злобе, пошлости и тщете мира.

Истоки:

* Игры с автопортретами. Гиберти на золотых вратах
* Медали. Пришли с севера. Делал Пизанелло (Леонелло ДЭсте): латинская надпись (шрифт латинский) – профиль четкость фиксированность – напоминает римских персонажей
* Портреты по маскам с надгробий
* Римский скульптурный портрет. Их знали, собирали, реставрировали, зарисовывали и т.д.
* Римские тексты. Перевели «портреты на досках» как «портреты над дверью». Они их там и помещали, он вторгается в классицизированный интерьер и композицию порталов.

**Антонио Росселино. Джованни Келини да Сан Миньято**. Врач и профессор флорентийского университета. Музей Виктории и Альберта.

* Отличает от античного портрета: форма: это не бюст, это обрезанная фигура. Т.е. использовали традицию христианской дароносицы (входит христианский смысл).
* Но от античности – гражданская героика, тщательная фиксация деталей лица. Плоть от плоти гражданского духа Флоренции (5й элемент вселенной) – удивительная сила, энергия, масштаб человеческого характер. И все-таки торжество человеческого духа, человек не молится, самодостаточность.
* Делались по маске – ушки сдавлены (маска придавила).

**Портрет Маттео Пальмери.** Барджело. 1479. Грубоватая крестьянская, совсем не аристократическая внешность. Некая брутальность лица. Яркая индивидуальность, которая сама творит свою судьбу.

**Пьеро Медичи Подагрик. Мино да Фьезоле.** 1453. Барджело. Умные скуповатые скромные отцы, а детей радовали кони, женщины, рыцарские турниры и т.д. Именно он будет заказывать рыцарским мир палаццо Медичи. Это уже элемент аристократизма крови. Еще одна концепция – слава от власти и знатности. Уже не сила духа.

**Джованни Медичи,** который умер еще до смерти Козимо (с ним дружил кардинал Португальский) – гуманист. Власть и богатство, идея доблести воинской – в доспехах.

**НиколО Строцци.** Выступал против Медичи, жил в Риме. 1464. **Мино да Фьезоле.** Неприкрытая, ничего не боящаяся трактовка неповторимого человеческого облика. Да я такой! Часто их выставляли не в фас, а в профиль – он всегда более определенен.

**Диотисальви Нерони.** **Мино да Фьезоле.** Участвовал в заговоре Питти и других. Его простили и отправили в изгнание в Венецию. Желание создать портретный образ, носящий явно антикизированный характер. И материал и трактовка лица и одежда.

**Портрет Цицерона.** **Дезидерио ди Сатиньяно.** Николо Даудзано (раньше думали). Обычный флорентийский бюргер.

Женский портрет. На основании текстов Цицерона: два типа красоты: в одном прелесть (женская красота), в другом достоинство (мужская). Т.е. женский портрет почти всегда идеализирован, украшен. Пусть нет глубины, но есть очень важная мера нежности и поэзии. Но как только идем в придворную ситуацию – опять достоинство.

**Антонио Росселино** (?). **Портрет Мариэтты Строцци** (хотя на самом деле – неизвестный персонаж) – жена Лоренцо Великолепного. Идеальный образ.

Дезидерио. В профиль. 108. Великолепно сделана прическа, но одна прядь выпала – жизненная мягкость и лиризм и жанризм

Парные портреты. Джованни Бонни и Камиллы Марсупини – на каминной доске. 109. Не столько образ единства семьи, сколько классицизированные образы а-ля антика.

Приписывают Дезидерио. **Портрет девушки с обнаженной грудью**. Скорее всего идеализированный образ или аллегория или исторический. Динамичный романтизированный образ. Ботичелли, Пьетро ди Козимо.

Детские портреты. Вся нежность и сопли – именно здесь. Но одно НО! Во время праздников ставят на алтарь. Они делались после смерти. Они часто трактовались как образ Христа. Есть смеющиеся (есть у Бернини портрет кардинала Шапиона Боргезе – который не просто смеется, а ржет). Здесь смех – выражение внутренней эмоции.

1470е.

* Суховатость, жанризм, детали. За всем этим теряем само лицо.
* Поиски иной пластической выразительности – психологичность образа. Эмоции, чувства. Более сложный, нежный тип.

**Пьетро Меллини. Бенедетто ди Мояно.** Одни морщины, орнаментальность и механистичность – и лицо и материя (рыхлый бархат). Портрет как документ.

**Филиппо Строцци.** Бенедето ди Мояно. Из терракоты и мрамора.

**Бюст Джулиано Медичи** (которого закололи при заговоре Пацци). Андреа Вероккьо. Сделан в связи с турниром 1475 г. в честь Симонетты Веспуччи. Это уже не банковский работник, а рыцарь! Экспрессия.

**Портрет Лоренцо Медичи.** Тоже Вероккьо. Желание заказчика было четко определенным. Экспрессия соединяется с натурализмом. Отражает вульгарный облик. Заказчик как и его дед Козимо из политических целей показывает себя не в рыцарственном придворном образе или утонченного гуманистического человека, а грубым вульгарным бюргером.

Вершина – **дама с подснежниками (гвоздиками). Вероккьо**. Барджело. Поясной срез (меняется иконография) – есть руки и грудь. Композиция очевидно ассиметрична. Наклон головы, чуть выпяченный живот и плоская грудь. Напряженное позирование. Есть что-то плебейского, нет той нежности, и лицо-то не красиво, но появляется естественность, интимность и внутренняя духовная красота. Психологизм трактовки.

Южная Италия – придворный центр, Арагонская династия, испанский двор. Другое значение портрета. Франческо де Лаурано. Батиста Сфорци – жена Федериго де Монтефельтро. Это ее посмертный портрет, она умерла родами, родив наследника. Видим, что от посмертной маски, но идеальная нежная поэзия.

Он делал обильное количество принцесс этого арагонского дома.

### Флорентийская скульптура конца 15го века

### Андреа Вероккьо

Огромная мастерская. Могут быть мелкие работы, монументальные, живописные, скульптура. Золотой шар над фонарем купола Флорентийского собора, конный памятник в Венеции. Из его мастерской вышли Боттичелли и Да Винчи. Т.е совершенно разные мастера, разные заказы, разные стили.

Работает в т.ч. на двор Медичи. Гробницы Сан Лоренцо:

* Гробница Козимо Медичи (под алтарем в крипте) – в самом храме – в самом центре храма мраморная плита (в главном нефе под главном куполом). Надпись «Отец отечества (Pater patria)». Вписывается в спокойный гармоничный интерьер, но и во флорентийскую традицию инкрустационного стиля (материалы).
* Слева от входа в старую сакристию – арка, где похоронены два его сына Джованни и Пьетро Медичи. 70-72 гг. Надпись: «Лоренцо и Джулиано отцу и дяде». Преемственность власти. Интерес к проработке деталей

**Фонтан** во внутреннем дворе Палаццо делла Синьория 65-70 гг. Первоначала был **на вилле Медичи в Кареджо**. Т.е. вилла воспринималась как идейный мир. Эрот с дельфином. Заказ Пьетро Медичи. Круглая форма, движение, драма. Очевидно классицизированный образ.

**Бронзовый Давид для Медичи.** До 76г. Барджелло. Назначение не известно. Лоренцо и Джулиано продали его за 150 флоринов Синьории и поставлен в Палаццо делла Синьориа. Символ победы и свободы. Потом МА поставит этот же мотив уже перед фасадом. Медичи играют на грани политических смыслов, показывая свободу и победу над внешним врагом, а также их демократические идеалы

Изменения по сравнению с Донателло:

* Уже не хрупкий юноша, а рыцарственный персонаж. Одетый в доспехи
* Угловатое начало, четкой, резкость, определенность. По сравнению с тякучестью Донателло.
* Сразу после подвига – экспрессивность.

В нишу Микелоццо для статуи Людовика Тулузского (для гвельфской партии) в Орсанмикеле, нишу отбирают и передают гальдии Мерканция (флорентийская торговая палата) – **неверие Фомы.** Сложная скульптурная задача: уже несколько фигур. Сознательно усиливает объем, пропорции. Она не вписывается в это скромное и рафинированное пространство Микелоцци. Пластическая масса выплескивается. Фома помещается перед нишей – сознательное нарушение художественного и реального пространства. Очевидный натурализм раны Христа и пальцев Фомы. Драма!

Главный памятник – **конный памятник кондотьеру Бартоломео Коллеони**. 79-88. Отливка 92 год, установлен в 98 г. Коллеони оставляет все свое состояние Венецианской республике с одним условием: установить конную статую на пьяцца Сан-Марко. Установят перед Санти-Джованни ин Паоло – венецианский пантеон (как Санта Кроче во Флоренции).

Верроккьо прорабатывает и сам постамент (очень высокий). Контраст между вознесенным над площадью памятником и динамикой самой статуи. Верроккьо видел в Падуе статую Донателло. Церковь и конный монумент. Это уже не надгробие, он похоронен не в Венеции. Если Гаттамелата едет от церкви, то Коллеони едет параллельно церкви. У Донателло замкнутый контур (опирается на ядро) – здесь памятник чуть выходит за границу постамента. Более сильный разворот, он не покойно едет как победитель. Он приподнимается на стременах, лицо напряжено, современные доспехи – перед нами кондотьер, воин, брутальный военноначальник. Именно это решение будет лежать в основе решений Леонардо для памятника Франческо Сфорца в Милане.

### Антонио Поллайоло

Как скульптор. Начинает как ювелир, потом работает как живописец и только в конце карьеры работает как скульптор 75-98гг. Немного во Флоренции, а с 83 в Риме (рекомендовал Лоренцо Великолепный).

Главное – движение человеческой фигуры, работа его мускул, костяка и т.д.

Он брал античные образцы и не копировал, а ставил в позу античной статуи живого натурщика. Т.е. живое движение через видение античного скульптора.

Жесткий, прямолинейный, корыстолюбивый. Вкладывал деньги в землю, в конце жизни оказался таким малым феодальчиком.

**Геракл и Антей.** Делал и живописные композиции – должны были украшать Палаццо Медичи.

Приезжает в Рим – другие масштабы. Хорошо знал античные памятники. Делает **гробницу папы Сикста 4** (для базилики св. Петра). 89-93г.

* Свободно стоящая гробница. Отказывается от пристенной – гуманистических образов Флоренции. Но сохраняет многое для понимания программы и личности папы.

Сикст 4 был известным теологом. Многое писал в поддержку власти папы. Именно он помер от слова «мир».

* Обилие сложных программных моментов. Все аллегории: 7 добродетелей и 10 наук (т.е. папа – профессор теологии, гуманистическая составляющая личности). Напрямую копирует античные образцы. Папа был обладателем хорошей античной коллекцией (с одной из монет Антонио напрямую копирует фигуру).

**Гробница папы Иннокентия 8.** Тоже для св. Петра. Собирали после смерти Поллайолы, но собрали с нарушение замысла. Он хотел благословляющего папу поставить снизу, а тело – наверху. Сделали наоборот. Мадонна, аллегории и портретный образ.

## Скульптура на юге и севере Италии

**Юг**

После середины 15го века к власти приходит Арагонская династия. Они будут очень озабочены лигитимностью своего правления, что будет облекаться в антикизирующие одежды. До этого был опыт Фридриха 2го.

**Кастель Нуово** – для Альфонса Арагонского. **Главные проездные ворота** – включая идею триумфальной арки. Пусть она не очень логична (из-за реального места), но развитая программа: добродетели, статуя Альфонса, декорации фестонами. Главное: триумфальная процессия самого Альфонса – правитель уподобляется античным императорам. Иллюзионистический трюк Арки Тита: триумфальная процессия входит внутрь самой же арки (изображенной на рельефе).

**Север**

Николо дель Арте (левый ангел и пророк). **Арка св. Доминико в церкви сан Доменико в Болонье**. Потом ее завершит МА, который сделает св. Петрония и ангела.

**Создание групп Оплакивания** (иногда поклонение младенцу Христу). Не в каких-то особо выделенных местах, а часто внутри нефов церкви. Усиление момента соприсутствия и соучастия. Находятся вместе с нами (они чуть больше нас).

Болонье. Санта Мария делла Вита. Группа Оплакивание. Николо дель Арка. Северное экспрессия и натурализм лиц.

Оплакивание из Модены Сан Джованни Батиста. Гвидо Маццони. Усиливается натурализм за счет полихромии.

# 02.03 Живопись Раннего Возрождения

Окончательное завоевание картинного пространства и создание новой картины мира новыми художественными средствами. Живопись начинает возрождаться между 20 и 25годом, т.е. позже всех остальных искусств.

Сталкивается с мощной традицией интернациональной готики с Северной Европы.

## Основные тенденции и этапы

**Этап 1. 1425-1450**

* Несколько путей развития нового живописного языка. Продолжают работать Джоттески (традиции капеллы Барди и Перуцци) – в сторону жанризма и дидактики.
* Традиции интернациональной готики. Изящество линий, декоративность. Заказчики: церковь и монастыри (джоттески – коммунальные заказчики), но интересно, что это те же люди, которые были в комиссии коммунальных заказов. В одном месте он требует пафоса, классической образности. А если для себя – ценитель изысканной и декоративной живописи
* Наиболее революционное завоевание: то, что делает Мазаччо. Он сразу отказывается от всего, что было до него.

На севере это торжество интернациональной готики. Выбьется из этой традиции только Пизанелло. В живописи – он последователь готики, а в медалях – он последовательный художник классического направления all'antica.

Сиена как замерла после черной чумы 1348 года, так и продолжает традиции Симоне Мартини и братьев Лоренцетти.

**Этап 2. Середина 15го века**. Значение Флоренции отходит чуть в сторону. На севере возникают огромные масштабные фигуры:

* Пьетро делла Франческо (готический колорит и светоносность, но вместе с тем блестящий мастер перспективы и объема) «перспективный синтез формы и цвета» - Роберто Лонги.
* Падуя, потом развернется в Мантуе – Андреа Мантенья. Воспримет всю обостренную и оскульптуренную традицию от готики, но вместе с тем даст наиболее яркий пример реализации традиции all'antica. Он не просто знал классическую традицию, он мыслил этими категориями, он был патриотом древнего Рима.
* Из этой интернациональной готики в Венеции вырабатывается удивительное искусство. Там возникнет – Джованни Беллини. Разные жанры, спектры, тонкая эволюция.
* На юге тоже появится уникальная фигура. Казалось бы юг это художественная дыра и провинция. Он будет связан и с Испанией и с Бургундией. Будет много памятников нидерландской ars nova – удивительный символизм, пантеизм и итальянское чувство формы – Антонелло да Мессина. В 74 году окажется в Венеции, что изменит всю венецианскую традицию.

**Этап 3. Последняя треть 15го века.** Вновь оказываемся во Флоренции. Возникнут два мастера, которые начинают одинаково, но потом разойдутся:

* Сандро Боттичелли. Эстетика неоплатонизма, сложное линеарное искусство. Но это мастер очень религиозный и будет наиболее наглядным примером «реготизации», как и поздний Донателло.
* Доменико Гирландайо. Многометровые фресковые циклы. Торжество жанрового начала, торжество бытовизма.
* Постепенно вызревает фигурка пока еще маленького, а потом великого Леонардо. Именно здесь он выработает и апробирует свои принципы. В 82 он уезжает в Милан, где окончательно и сформируется.

**Особенности живописи**

Нет бурного развития как это было в скульптуре и архитектуре.

Дает новую картину мира, основанную на следующих принципах:

* Окончательных переход от иконы к картине
* Окончательно формируется новое отношение к реальности и его отображение на картине. Полное открытие мира и человека. Как же показывать это трехмерное пространство на плоскости – интерес к перспективе
* Влияние скульптуры и архитектуры на живопись. Мазаччо будет напрямую связан с Брунеллески и Донателло. Новая перспектива – единое пространство, художественный организм, архитектура и человек – единый синтез

**Основные проблемы:**

* Гуманистические идеи
* Сакральная составляющая – никуда не уходит, получает более индивидуальное звучание. В количественном отношении картин на светские сюжеты на порядок меньше, чем на сакральные.
* Живопись 15го века всегда некое идеальное, типичное отражение картины мира.
* Реализм, но символизм никуда не уходит.
* Перспектива – реальное пространство и объемы. Это и средство идеального построения мира. Этот мир существует по четким законам единства пространства и времени.
* Пространство выстроено по законам гармоничной пропорции. Исчисление, выверенный математический анализ пространства
* Влияние театра, мистерий

Перспектива – единая художественная концепция, которая соединяет пространство и время. Обобщенная картина – преображенная реальность, возвышенная, гармоничная, обладающая архитектоникой.

**Особенности формирования/истоки:**

1400-1420е – господство готической традицией.

Нивелировка местных национальных особенностей. Предельная условность целого и удивительный натурализм отдельных деталей. Предельный религиозный спиритуализм сочетающийся со сказочностью, рыцарством, романтизмом придворной рыцарской культуры. Связана с декоративным звучанием поверхности, обилием орнаментального стилизированного ритма.

**Джентиле да Фабриано** Бреда. Милан. Коронование Марии. 1400 Золотой фон

**Лоренцо МОнако.** Благовещание. 003. Поклонение Волхвов. Уфицы. 004. Апофеоз линейного готического стиля: плоскостность, трактовка архитектуры, готические навершия. Встречаем то здесь, то там – жанровость, что разрушает цельную структуру готического языка. Т.е. не только Мазаччо все взял и разрушил

**Стефано ди Вероно.** Поклонение волхвов. 005. Волнует одежда, театральность, обилие деталей, орнаментальное прочтение. Такая драгоценность.

**Мадонна в саду роз.** Музей Кастельвеккио. Верона. Искусство для долгого созерцания.

Вершина **Джентиле да Фабриано** 1485-1527. Исколесил всю Италию. Его специально приглашают во Флоренцию. Он расписывал палаццо дожей в Венеции и дворец пап в Риме.

**Поклонение волхвов. Уффици.** 1423. Для Паоло Строцци для фамильной капеллы Санта Тринита во Флоренции. Клан противников Медичи – семьи Альбино. Живет в Падуе (Медичи его изгоняют), знает древние языки, общается с гуманистами, человек новой культуры. Он сам на свои деньги выписал из Византии учителя греческого языка для флорентийской школы. А для своей собственной капеллы приглашает мастера готики. Модная живопись. Она светская, праздничная, поэтическая, сказочная, наивная, обилие золота. Все звучит, звенит. Ощущение карнавала, восточного праздника.

* Очень высокий горизонт – уплощает композицию
* Шествие со всеми своими охотниками, кречетами, собаками. Декоративный контраст с крупными фигурами на переднем плане.
* При этом натурализм

Пределла: Бегство в Египет. Красочность, холмы, городки – пленительное ощущение красоты – готический пейзаж. Нет только пантеизма, который принесет Ренессанс.

## Мазаччо 1401-1428

Родился в небольшом городке Вальдано. Начинает у художника Мазолино. В цех аптекарей и врачей его запишут в 22м году. Ненадолго уезжает в Пизу, потом возвращается в Флоренцию для декорации капеллы Бранкаччи. В 28м году уезжает в Рим, где и умирает. Римских работ не осталось.

Он отвергает всю готическую традицию. Хочет отбросить ее одним ударом. Он не замечает того, что делают эти мастера. Живет в своем собственном мире. Его можно сопоставить с Донателло. Как удалось за 27 лет? Брунеллески пишет для него перспективу для его Троицы, с Донателло он дружит.

Он обращается напрямую к Джотто (капелла дель Арена, капеллы Барди и Перуцци), на основании этого он и формирует свою систему. Но решает те же задачи на другом уровне.

Художественная система: эпическая, простая, ясная, цельная. «Его искусство чистое, строгое и не украшенное». Суровый скупой мужественный сильный.

Первая работа чудом найдена в Сан Джовенале в Каша диреджелло. 22г. **Мадонна с младенцем и ангелом и святыми**. Тяжеловесная тречентистская пластика, масштаб и простота. Нет сплющенности, декорации. Фигуры объемные, тяжелые, занимают место в пространстве.

Младенец испачкал руки в винограде и облизывает. Но пальцы сложены в благословляющий жест – жанровая деталь становится монументальной.

**Св. Анна, Мадонна с Младенцем,** Уффици. Возможно принимал участие Мазолино (ангелочки вокруг). Глыбообразность, очевидно под воздействием скульптуры. Иконография – единое пластическое целое. Слитность, пуризм, грубоватость. Младенец – тяжелый как каменная скульптура.

**Пизанский полиптих для Санта Мария дель Кармине** в Пизе (кармелитская церковь – потом капелла Бранкаччи в церкви Санта Мария дель Кармине во Флоренции).

* Мадонна с младенцем и ангелами (ЛНГ) – центральная часть. Младенец уже не скульптурка – это живопись, которая обладает пластическими ценностями. Нет отвлеченности, есть естественность движения. Они естественно двигаются в естественной глубине. Цвет подчинен форме, объему и рисунку.
* Распятие. (Музей Кападимонте. Неаполь). Учитывает точку зрения снизу вверх. Сознательно отказывается от деталей и окружения. Каждая из фигур обладает своим объемом и местом в пространстве, а также законченностью эмоций через движения. Это уже не знак, а естественное появление предельно напряженного трагического переживания чувств – через пластику. Его фигуры отбрасывают тень.
* Пределлы (хранятся в Берлине): поклонение волхвов. Есть глубина. Суровость. Распятие апостола Петра и казнь апостола Павла.

По заказу Феличе Бранкаччи капелла в Санта Марии дель Кармине во Флоренции. 27-28 гг. **Капелла Бранкаччи**. Сам Бранкаччи – дипломат, ездил от Каира до Марокко. Как противник Медичи был посажен в тюрьму, где быстро умер. Сохранность фресок очень плохая. Все фрески горели в 18м веке. Все работы Мазолино сгорели. Была череда реставраций, объемность потеряла значение.

Здесь была икона Мадонны дель Пополо, она входила в общий флорентийский момент поклонения. Здесь были размещены трофеи пизанской войны – т.е. общественная значимость.

Истоки иконографии/программы:

* 1414-18гг Констанский собор. Новый папа – Мартин 5 (из рода Колонна). Собор принял ряд постановлений: решение собора доминирует над мнением папы, собор нужно собирать регулярно. Как только он приехал в Рим он сразу отказался от этих решений. Отсюда – идея прославления Петра. Орден кармелитов – из Иерусалима. Петр – основатель церкви в Иерусалиме и Антиохии, отсюда важность Петра для кармелитов.
* Есть аллюзии на современные события: введенный новый кадастровый налог 27г. Война с Миланом (изображен герб Висконти).

Программа:

* Правая стена:
	+ наверху – **исцеление калеки и воскрешение Тавифы** (и Мазаччо и Мазолино) – 27г
	+ Ниже – Филиппино Липпи – ап. Петр и спор с Симоном Волхвом, а также распятие ап. Петра.
* Торцовая стена (низ Мазаччо):
	+ Справа: **крещение неофитов ап. Петром** (Мазаччо) и внизу – **раздача имущества ап. Петром** (Мазаччо)
	+ Слева: ап. Петр проповедует 3000 (Мазолино), внизу - **исцеление тенью** (Мазаччо).
* Левая стена (вся Мазаччо):
	+ Наверху – **чудо со статиром (**Мазаччо)
	+ Ниже – **воскрешение сына антиохийского префекта Теофила ап. Петром** (через 12 лет после смерти) – вместе Мазаччо и Липпи. После этого **кафедра для ап. Петра.**
* Боковые лопатки:
	+ Правая: верх – Адам и Ева (Мазолино), ап. Павел посещает ап. Петра в темнице (Филиппино Липпи)
	+ Левая: верх – **грехопадение** (Мазаччо), освобождение ап. Петра (Филиппино Липпи)

Мазаччо отказывается от дробности, характерной для Джотттесков. Мазаччо вновь делает единое картинное пространство. Каждая композиция – замкнутое изображение, для этого вводит изображение пилястры (идея важная для Джотто)

Один источник света – он совпадает с тем светом, который изображен на самой фреске.

* Грехопадение. 27г. Мазолино. Готизирующая манера. Отсутствие глубины, внимание на частности. Не совсем понятно, что здесь происходит.
* Напротив Мазаччо. Изгнание из рая. Изокефалия. Флорентийская пластика и античная пластика. Драма стыда и отчаяния. Венера пудико (стыдливая) и Адам за счет жестов показывает эмоцию (как в античной драме) – сильнее, чем у Евы.
* Исцеление калеки и воскрешение Товифы. Сюжет из деяния Апостолов. Явно сохраняется старая традиция совмещения в одном картинном пространстве разнесенных во времени сюжетов. Это делается за счет разности архитектурного оформления. Архитектура – Брунеллески. Наверху – можно показать большая глубинность, хотя замыкает пространство (нет разлома стены). Видим обытовление (вывешено белье из окна – явно от Мазалино)

**Чудо со статиром**.

* Прием снизу вверх – в сокращении, что усиливает масштаб и значение фигур.
* Характер рассказа: в центре спор (а что делать?) там больше всего людей, больше страсти. Он разрешает этот конфликт в разные стороны: Петр ловит рыбу, Петр отдает охраннику статир.
* Разворачивает событие во времени: озеро – горы – архитектура. Единый пейзаж, но разные моменты.
* Опять принцип изокефалии. Античная образность.
* Пейзаж как у Джотто. Он не идеальный (это конкретный пейзаж Вальдано, откуда он родом), но пейзаж вообще, без деталей
* Лица грубые, плебейские, конкретные. Но полны силы и выразительности. Аристократизм духа, силы (Альберти, Цицерон), благородное плебейство, понимание своей роли в истории. Дигнитас и вирту как в статуях Донателло.
* По сырой штукатурке (синтетическая сила и умение обобщить).

Остальные фрески:

* Проповедь ап. Петра трем тысячам (Мазолино) – видим, что он явно находится под влиянием своего ученика. Но группа невнятная – слишком много насовано, перетяжелено, объемы сбиты воедино. Объемы более дробны.
* Крещение неофитов (Мазаччо). Другой характер рассказа, понимание глубины. Передний план – пространственная цезура – средний план – пейзаж. Сила, энергия и определенность жеста.
* Исцеление тенью. Идет к нам, движение остановить нельзя,. Энергия взгляда и постановки головы таковы, что даже не он сам, а его тень исцеляет. Таков объем, что тень от этого объема совершает чудо. реальный и иллюзорный свет совпадает. Левая и правая фреска (с раздачей имущества) имеют одно городское пространство.
* Воскрешение сына Теофила, антиохийского префекта. Известно, что все персонажи – портретны. Конкретика реального образа, а не отвлеченные персонажи.

05.04.16

**Троица. Мазаччо.** 1425-1428г Это фреска из Санта Мария Новелла, потом перенесена на холст. Визуально 2 части: внизу гробница со скелетом Адама, вверху распятие, его поддерживает Бог-отец, по сторонам Мария и Богослов, на ступень ниже молящиеся донаторы. Кто конкретно донатор не понятно. Это одно из главных произведений, которое повлияло на европейскую живопись. Полностью иллюзорная архитектура, причем люди ей соразмерны. Обрамляется сцена 2 коринфскими пилястрами (поддерживают антаблемент), в них вписана арка, которую поддерживают гладкие ионические колонны, дальше развивается цилиндрический кессонированный свод. Мария смотрит на зрителя, на зрителя, указывает на Распятие, а донаторы на ступени, на которую опираются пилястры, перекрывают их основание. Нижняя часть несколько шире, оформлена по 2 ионическими колонками. Архитектура воплощает законы перспективы Брунеллески(единая точка схода: гвозди, нити, линии, вот и перспектива).

## 02.03.02 Флорентийская живопись второй трети 15 века

Окончательный переход от фресок и икон к картине. От имаго к пиктуро.

А дальше также как и с Джотто – ученики и последователи не смогли удержаться на том же уровне, что и создатель системы.

2я четверть 15го века. Развитие отдельных элементов системы Мазаччо. Укоренение, развитие, совершенствование и придание дополнительных эффектов раннеренессансной живописной системе.

* Перспектива. Мазоллино – интересный, забавный прием, нет последовательности применения. Паоло Учелло – самодовлеющая игрушка
* Оскульптуренность формы. Андреа Кастаньо – пластика превалирует. Фигуры уподоблены скульптурному телу. Это специальный прием. Грубый, экспрессивный, простонародный. Пластика –сознательная эффектная игра.
* Последовательность рассказа. Филиппо Липпи – идея последовательного рассказа принижает до очень увлекательной и интересной жанровости.

### Мазолино да Паникале 1383-1440

Родился в 1383. Вступает в цех флорентийских художников. Работает также в Венгрии у Пиппо Спано (который заказывал у Брунеллески Санта Мария деи Анжедли). Работает с Мазаччо в Риме. В конце жизни 30-40е в Ламбардии в Кастильоне дАлоно.

* Вышел из среды с сильными влияниями готики. Сильное влияние Гиберти, а также Джентиле де Фабриано (тоже великий мастер интернациональной готики)
* С 24 по 28 год работал с Мазаччо

Искусство светлое, простодушное, радостное, лиричное. Основано на легкой стилизации силуэтов, контуров, одеяний. Искусство изысканное, миловидное, хрупкое и очень нарядное.

От Мазаччо – обобщенность контуров, тяготение к простоте.

Главное – отношение к перспективе: для него это замечательная новаторская игрушка. Это некий художественный артефакт.

Грехопадение, Воскрешение Товифы. Проповедь Петра – все в капелле Бранкаччи.

В Риме – **триптих для Санта Мария Маджоре** (сейчас в Кападимонте в Неаполе) 1428. Чудо: одному патрицию привиделось, что в Риме выпал снег и он действительно выпал. Папа сказал, что это чудо и по плану, куда выпал снег была построена церковь. Даже небеса и облака в сокращении.

Главная работа – **декорация капеллы св. Екатерины в церкви Сан Клименто.** Между 27 и 28 гг. Капелла слева от входа. Пытается применить опыт Мазаччо.

* Наверху Благовещание: фигуры на переднем плане (плоские силуэты), а дальше с помощью потолка и уходящей вглубь архитектуры – пространство, но оно существует само по себе (фигуры в нем не живут). Да, я умею изображать. Перспектива – это просто прием.
* На торцевой стене – Распятие. Возврат к старому. Очевидное влияние готической традиции: рваный невыявленный ритм, неосмыленность пустого пространства.
* Левая стена: история св. Екатерины. Три эпизода (Диспут с императором, мучение и казнь). Разные пространства, нет единой как у Мазаччо. Архитектура аркад. Несимметричное общее решение. Но чудесное по своей силуэтности фигуры.

**Декорация баптистерия в Кастильоне Олоно.** Очень живая, яркая по тонам и насыщенная перспективными трюками композиция, но лишенная единства. Фреска переползают с одной стены на другую. Главное – силуэтные решения, а не объемные. Великолепные персонажи, всплескивающая руками спутница Саломеи (фреска Пир Ирода).

Т.е. система Мазаччо не устоявшись начинает уже разрушаться. Но перспективные приемы оживляют и расширяют горизонты живописи.

Что было вокруг:

Кассона **мастера свадьбы Адимары**. Свадебное шествие: не эпическое искусство Мазаччо, а удивительное разнообразие жизни, включая реалии (флорентийский баптистерий)

### Фра Джованни, фра Беато Анжелико 1376-1455

Гвидо да Пьетро. Реализация личной религиозности. Монах доминиканского ордена, монастырь Сан Марко на виа Ларго. Связан с семьей Медичи. Здесь работал и Микелоццо.

Настоятель – Антонин Флорентиец. Был настоятель доминиканского монастыря во Фьезоле, переводят во Флоренцию. Связан с папой Евгением 4, который и переводит монастырь во Флоренцию. Очень живой религиозный писатель. «Поучение священникам о том, как вести исповедь» - анализ самых тонких и живых излияний человека и как это делать. Внесение тончайших психологических, эмоциональных течений.

1438-50г. работает в монастыре Сан Марко. Расписывает 41 из 45 келий. Еще делает 3 фрески в коридоре. Очень тонкий и естественный сплав старого и нового. Складывается под влиянием интернациональной готики. Учитель - Лоренцо Монако, а ученик – Беноццо Гоццоли.

Искусство насквозь религиозно, но лишено строгости. В жизни тоже был скромным, нежным, очень глубоко и искренне верующим. Именно его искусство придется под душе викторианской Англии, особенно прерафаэлитам.

Начинает с очень маленьких вещей. **Мадонна делла Стелла** из музея Сан Марко. 1824

**Страшный Суд.** 1831. Уже огромная доска. Прорыв пространство в глубину: это позволяет ему отделить праведников от грешников. Но большее внимание не мучениям, а той радости (цветочки, хороводы, танцы), нежному религиозному чувству. Поэзия по отношению к окружающему миру. Очевидно, что он очень простодушный, но очень грациозный и нежный.

**Алтарь Сан Марко**. 38-40гг. Сохраняет всю свою образность. Нет вульгаризма, жанровости. Все тактично, деликатно и нежно. Перспектива для него не важна как главный элемент построения композиции. Это для него скорее дань моде дня.

**Придел храма Сан Марко: житие Косьмы и Дамиана**. Трагедия лишена подлинного драматизма, все уходит в лиричную скорбь.

**Снятие с креста. Алтарный образ Санта Тринита** для Флоренции. Для Паоло Строцци. Начинал Лоренцо Монако (навершия). Видим конкретику: Никодим – портретный образ Микелоццо. Иная линия горизонта (не задранная) и др. новации – но все это не нарушает поэтичности его образов.

**Фрески монастыря Сан Марко**

**Благовещение в коридоре**. Сама архитектура – архаичный чуть постный язык Микелоццо (простодушная, пусть с новациями, архитектура). Интерес и любовь к окружающему миру, даже чуть пантеистические. Сами чувства – лишенные страсти, но полные глубины и интимности.

**Благовещание в келии.** Удачно вписывает в композицию келии (как еще одно окошко). Более скромная композиция, лишенная деталей = более сильное и откровенно религиозное звучание.

**Осмеяние Христа.** Изображение не действия, ему важна эмоция и переживание. Т.е. видим не само издевательство, а атрибуты страстей (плюющая голова, плети и т.д.). Видим не драматизм действия и повествовательности, а сцена видения (эмблематика визионерской мистики). Но уроки Мазаччо не прошли даром – ощущение уровней реальности: Богородица и Иоанн рядом с нами, а Христос на троне, он приподнят.

**Не тронь меня** (Noli me tangere). Открытие мира, его красоты и человека.

1445 приглашают в Рим. Евгений 4 и Николай 5. Делает для последнего **капеллу папы Николая 5 (Николлино**) в Ватиканском дворце (сейчас рядом со станцами Рафаэля и недалеко от лоджий). Это была приватная частная капелла папы. Работает с учеником Беноццо Гоццоли. Изменение языка, лиричность уходит чуть в сторону, нарастает повествовательность, забавные моменты и т.д. Другое понимание пластики фигуры и помещения ее в пространстве – от Рима. Т.е. искусство становится более приземленным и бытописательным (но по сравнению с другими все равно очень поэтичный, нежный и религиозный)

Люнеты – св. Стефан. Стена – св. Лаврентий

* Проповедь Стефана. Другой масштаб, пластика. Превалирует масштаб города и архитектурная тема. Фигур больше. Центральный персонаж выделен, суть всегда подробна.
* Сикст 2 вверяет Лаврентию церковные сокровища. Лаврентий помогает нищим (милосердие св. Лаврентия). Появляются капители, фронтоны и т.д. Обилие деталей – интерес к окружающему миру. Но цельность фигуры и внутреннее горение религиозного подвига сохраняется. Перспектива нефа римских базилик – игра с пространствами – уже не просто эффект. Открытие человека: разнообразие типов просящих, реакций и т.д.

### Паоло Учелло 1397-1475

Мастерская Лоренцо Гиберти. С 25 до 30 работает в Венеции, где воспринимает ощущение цвета, света. Появляется золотистость тонов мозаик Сан Марко. В 47 работает в Падуе вместе с Донателло. Шпалерность и плоскостность с севера. 3 года будет работать в Урбино. Причудливый сплав интереса к готическим формам и страстным увлечением новым учением. «Учелло, пошли спать. Какая прекрасная вещь, эта перспектива».

Перспективный рисунок вазы. Т.е. нужен только для того, чтобы выстроить предмет полностью по законам перспективы.

1436. Санта Мария дель Фьоре. **Надгробие Джона Хоквуда** (Джованни дАкута) – получил право на памятник, т.к. много воевал в Италии как кондотьер, хотя был шотландцем. Разница перспективных сокращений (нижняя часть - одна, чтобы показать величие, а верхняя в другом). Техника терра верде, что уподобляет живопись памятнику. Иллюзорная гробница.

Декорация **Кьостро Вердо Санта Мария Новелла.**

* 1430е: Сотворение животных и Адама. Сотворение Евы и грехопадение. Близок Мазолино, есть от готики. Сотворение Адама – иконография Гиберти с райских дверей. Не всегда улавливает грань между серьезным и ироничным. Грехопадение – наивное, грубоватое невыявленное искусство
* 1450е. Позже: потоп, жертвоприношение и опьянение Ноя. Магия перспективного сокращения ковчега и люди переживающие начало потопа. Масштаб и монументальность Ноя. Есть и архаическая сказочность потопа, но все это вписано в новую перспективную коробку.

1450е. Преклонение перед рыцарской культурой. Уже подрос Пьеро Медичи, он интересуется социальным статусом, турнирами, оружием. **Св. Георгий перед принцессой.** 1458-60. Игра в перспективу, но уплощенную, получается какая-то сказочность. Персонажи на переднем плане – опять как у Мазолино. Сражение – как игрушечный деревянный конь, и подвиг сказочный.

1458. Еще один Георгий. Из ЛНГ. Т.е. система не устоялась, здесь все новаторское, пространственное, перспективное. Изменение глубины.

Главное – три композиции для Лоренцо Великолепного для палаццо Медичи (украшающие спальню Лоренцо – указано в инвентаре). 1432 **битва при Сан Романо** (победа Флоренции над Сиеной). *Центральная в Уффици. Левая в ЛНГ. И Правая – в Лувре.* Единство ритма и организации движения – поэтому скорее всего висели на одной стене. Но одновременно там были шпалеры, Битвы драконов и львов, Сцены о Парисе (обе Учелло), Битва львов Пизеллино. Т.е. рыцарская тематика преобладает. Во главе – Николотто Флорентино (он возглавлял войско флорентийцев) на белом коне.

* Левая из ЛНГ. Игра со сложными перспективными построениями: в сокращении - мертвый воин, пики и барды, скачущие лошадки. Один и тот же объект с разных точек зрения. Горизонта вообще не видно – получается декоративное звучание.
* Центр. Уффици. Центр – геральдическая композиция. В центре опять Никколо Флорентино.
* Правая из Лувра. Параллель со Сдачей Бреды Веласкеса.

**Портреты. Профильные.** Влияние медалей и античности. Портреты севера – готическая традиция, там тоже профильные. Еще нет глубины трактовки личности. Четкий и конкретный мужской. Идеализированный женский.

**Охота из музея Ашмола (Ashmolean) Оксфорда**. Победила тяга к нарядности, игре, рыцарственности. Как и плоскостная составляющая. Система становится более сбалансированной, нет такого однозначно игрушечного характера.

### Андеа дель Кастаньо 1419-1457

42-43 он в Венеции. После возвращения вступает в цех флорентийских живописцев. Библиотека грека в Ватиканском дворце в Риме тоже связывают с его именем.

Особенности его манеры: напрямую реагирует на оскульптуренность Мазаччо. Сочетает со сложными ракурсами. Искусство жесткое, пронизано силой, энергией. Но через функцию цвета, а через желание уподобить живопись скульптуре. Утрированная пластичность. Влияние и Учелло и Доменико Венециано.

Написал фреску для палаццо Медичи с изображением повешенных заговорщиков «Заговор Альбицци против Медичи» – получил прозвище «висельник». Грубый, откровенный, вульгарный.

**Венеция. Сан ЗакарИя. Справа капелла.** 42-44г. Монастырь был бенедиктинский, потом уже во Флоренции он будет работать на бенедиктинский женский монастырь. Расписывает своды: Захария, Иоанн Креститель, 4 евангелиста и Бог-отец. Легко работает в технике фрески, обобщенные формы, масштабные, массивные, пластичные.

**Монастырь Санта Аполлонио. Флоренция.** Трапезная. Тайная вечеря. Распятие. Воскресение. Положение во гроб. Единая фреска при этом Тайную вечерю акцентирует как главный эпизод.

* Тайная вечеря. Передний план, выделяется масштабом, уплотненностью, крепостью, сбитостью композиции. Иллюзорность во всем, вплоть до скамей. «Идея живописи»: картина – окно в мир. Все украшено мраморными плитами – воспроизведение римской мраморной декорации. Возникает иконография, от которой Леонардо потом откажется.
* Страсти. Единый пейзажный фон, но развитие сюжетов перебивается с выделением главного – Распятие. Цвет – жухлый, локальный. Фигуры обладают весомостью, массивностью. Воскресение – самое лучшее, удивительное по трактовке жестов, фигуры.

**Декорация виллы Кардуччи Пандальфини под Флоренцией**. Кочуют между Уффици и Сан Аполлонио. Тема 9 доблестей, но набор другой. Группы по три:

* Пиппо Спано (кондотьер), Никколо Чийоли (гос. деятель), Фаринадо делья Уберти (кот. спас от разрушения Флоренцию – на месте их дома построили палаццо делья Синьория),
* Данте, Петрарка и Бокаччо.
* С женщинами хуже. Сивилла Кумская (спасшая римский народ и предсказала приход Христа), Эсфирь (спасла свой народ) царица Тамирис (которая остановила Кира, когда он наступал на скифов) – все три спасли свои народы.

Персонажи уподоблены скульптурам, они в нишах, украшенных мраморной декорацией. Т.е. античный героизм, слава и доблесть – прославление флорентийской жизни. Но все носит последовательно светский характер. Есть еще и Адам и Ева, над дверью – Мадонна. Вилла получает декорацию, которая отвечает ее антикизированной сущности – единство архитектуры и декоративного убранства.

* Пиппо Спано. Саблю держит голыми руками за острие. Брутальность, выступает из ниши, которая ему тесна.
* Царица Тамилис. Победила Кира, отрубила ему голову, положила в мешок и отправила назад в Персию со словами «ты хотел крови, так напейся ее».

**Конный памятник Николлото Флорентино.** Повторяет то, что сделал Учелло. Но все четче и определеннее.

Портрет. Героизм личности.

09.04.16

### Доменико Венециано 1410-1461

Пришел с Севера. Приглашен во Флоренцию специально Пьеро Медичи в 1439. Влияние Гиберти, Липпи, Учелло и Кастаньо. Влияние готики, флорентийской и бургундской рыцарской культуры. Сам оказал влияние на Пьеро делла Франческо с кем работал над декорация Оспидале Санта Мария Нуово.

Чутко чувствует колорит и свет.

Первый начинает работать с масляной живописи.

Тонкое чувство, но не религиозное, как у Фра Анжелико. А нежность и поэзия Джорджоне. Любил петь и играть на лютне. Прекрасно понимал музыку.

**Поклонение волхвов. Берлин.** 1440-45. Влияние франко-бургундской миниатюры. Пониженный горизонт – глубина пространства, пейзажа. Совмещает интернационализм готики и колоризм севера с монументальностью Флоренции.

**Алтарь св. Лучии.** Уффици. 1445-46.

* Первый пример понимания алтарной композиции как единого пространства, архитектурно осмысленное и сделанное.
* Фигуры занимают каждый свое сакральное место – разные уровни реальности в перспективе (мадонна на троне, святые на полу). Сакра Конверсационе – святые не в физическом, а в духовном общении.
* Объем, светотень играют большую роль – флорентийская традиция.
* Но великолепный колорит – наслаждение глаза – розоватые, фисташковые. Поэзия цвета и света. Приносит во Флоренцию свет

Сочетание флорентийской пластики и северного колорита потом получит развитие в творчестве его ученика делла Франческо.

Триделлы – всегда меньше статики, больше рассказа. Здесь чудеса святого Зиновия. Чувство пространства

Фреска Санта Кроче. 1461. Последняя работа, что мы знаем. Уже в 15 веке перенесена в капеллу Кавальканти той же церкви. В эволюции все больше овладевает флорентийской традицией. Большая определенность Кастаньо – интерес к ракурсам, сложность построения пространства.

### Филиппо Липпи 1406-1469

Был учеником Лоренцо Монако, т.е. вышел из традиции интернациональной готики, но быстро выходит. Больше испытывает влияние Фра Анжелико и Мазаччо, от которого берет моменты повествования и рассказа, т.е. разрабатывает жанровую составляющую Мазаччо, не всю систему.

Работал в Падуе и Венеции. Влияние – интерес к одухотворенной детали интерьера от нидерландской живописи (видит в Венеции). В конце – работает в Прато

Тянет к «очеловечиванию» божественного. Его история Марии и младенца Христа – простая будничная человеческая история, но одновременно очень поэтична. То же в рельефе этого времени (Мадонны будничны и поэтичны). Нет поэтичности и сказочности фра Анжелико.

Вводит прозаизм нидерландской живописи. Он прекрасный рассказчик. Но главная беда – не умеет отделить главное от второстепенного, такая словоохотливость.

Важна личность. Был сыном мясника, очень рано стал монахом кармелитом (капелла Бранкаччи в кармелитском монастыре). Был очень любвеобилен, Козимо Медичи, который с ним дружил, запирал его, чтобы он не убегал на свои приключения.

1456 похищает монашенку Лучелию Бутти, за ней последовали ее сестра и еще три монахини. От нее рождается сын, который потом станет художником Филиппино Липпи. При этом в 1461 он приживает еще одного ребенка.

**Мадонна ди Карнетто Тарквиния.** Рим. 1437. Интерьер Арс нова. Увлекающий, прелестный необязательный жанризм. Младенец с пухлыми ножками, цепочечкой…

**Мадонна с младенцем и историей св. Анны. Тондо Питти**. Из галереи Питти во Флоренции 1453. Очень тонкая и поэтичная по колористическому строю. Но задний план очень подробный по персонажам, элементам быта. Комбинация разных сцен. Какие служанки, какие кровати, что несут, как ведет себя роженица и т.д. Истоки – вакханки античных рельефов (из собрания Лоренцо Гиберти) – не калька, а популярный мотив (динамика, развивающиеся одеяния). Но все соединено с продуманным перспективным построением. Сама мадонна юная нежная привлекательная домашняя.

**Мадонна с младенцем и двумя ангелами** 1455г. Уффици. Рисунок: его волнует композиция. Чуть по-другому строит седалище, но самое главное – в окончательном варианте вводит пейзаж (окно, открытое в мир). Перекличка с нидерландской живописью.

Алтарные композиции.

1440е **алтарь для Сан Лоренцо** (семья Медичи). Благовещание. Жизненные реалии поведения персонажей.

**Коронование Марии**. Уффици. 1441-47. У фра Анжелико – иератичная, четко продуманная с прославлением и религиозным чувством. У Липпи казалось бы то же самое, но явно вносится элемент повествования и бытовизма. Проблема скрытого портретирования. Явно религиозная тема уходит от иеротичности фра Анжелико в сторону большего жанра, бытовой красоты.

**Декорация хора собора в Прато**. Там же работали Микелоццо и Донателло (делали внешнюю трибуну).

История св. Стефана (левая стена). Система Мазаччо – фреска занимает весь регистр. Очень продуманно решает пространственные зоны. Арх. фон трактован по-разному (глубина уменьшается по мере того, как идет вверх, где все замыкается).

* Погребение. Арки на колоннах. Выделение отдельных групп и главное по центральной оси, арх. подчеркивает смысл (как у Мазаччо). Нервичность, драматизация жанровой сцены. Это же будет важно для Ботичелли. Много портретов.

Иоанна Крестителя (правая стена). Та же структура: рождество – деяние – мученичество.

* Пир Ирода. Сценическая площадка. Опять фигура вакханки – танцующая Саломея. А сбоку – удовольствия венериного толка. Сознательно «снижаем» или «обогащаем» образную структуру, внося бытовые детали и делая трактовку религиозного сюжета более жизненным.

**Портреты. Из МЕТ.** Двойной (ближе – дальше). Кадрировка, обрезание кадра (любили флорентийцы). Сопоставляет с пейзажем.

Т.е. он архаик, который приспособил ренессансные новшества для рассказа новелистических историй, не поэзия тричентистсткой сказки, они гораздо более жизнеподобно. Но более однообразно. Главное – миловидность и красота персонажей. Не глубина психологическая. Да, это то самое бюргерское мещанское, приятное красивое доброе повествовательное и жанровое.

### Беноццо Гоццоли 1420-1497

Ученик фра Анжелико, работал с фра Анжелико в Риме. Испытал влияние Доменико Венециано (колорит), влияние Гиберти (прихотливость линии, эмоциональное напряжение)

Мастер абсолютно прозаический. Пусть много сделавший и трудоспособный, но достаточно посредственный. Правоверный христианин.

Фра Беато, но утративший религиозность, . Любитель анекдота, но не зубоскал как Липпи. Его композиции перегружены обилием деталей. Как мастера треченто, но совершено в другой художественной системе.

Подробный и тщательный рассказ о деталях жизни (очень любят историки): История св. Франциска из Сан Франческо и Св. Августина из Сан Джаминьяно

Работал за пределами Флоренции, т.к. во Флоренции были значительно лучше мастера.

Единственная работа во Флоренции и то случайно. **Декорация капеллы Медичи в палаццо Медичи во Флоренции** 1459-63. Желание сына – Пьеро, а не самого Козимо. Решение в 1458 после того как был раскрыт несостоявшийся заговор – нужно было срочно расписывать, но фра Анжелико умер, Филиппо Липпи работал в Прато. Пьеро радовало все аристократическое, дорогое, рыцарское и феодальное. Его жена была религиозная (Лукреция), которая тяготела к религиозному, что можно было «закрыть» традициями фра Анжелико. Яркая пышная торжественная процессия, очень светская.

Джентиле де Фабриано уже сделал для Строцци поклонение волховов. Поэтому нужен был совершенный аналог.

Капеллу строил Микелоцци, уже была украшено очень пышно античными мраморами, деревянный потолок со множествами розеток (в центре – пышная розетка – Вифлеемская звезда). Алтарный образ – поклонение младенца Филиппо Липпи. Место для торжественных церемоний. Здесь были торжественные приемы.

Шествие волхвов позволяло воспроизвести очень важную деталь флорентийского быта. Патрон Флоренции – Иоанн Креститель, его праздник празднуется очень широко – огромная процессия до 200 разодетых юношей в рыцарских доспехах. Публичная театрализованная общественная жизнь Ренессанса. Получается такая драгоценная шкатулочка.

Им тщательно и внимательно руководили. Был специальный человек от Пьеро Медичи.

Техника – фреска, только отдельные части – по сухому.

Тема поклонения:

* Алтарь – Мадонна (Филиппо Липпи) – поклонение сердцем
* Боковые алтарные стенки:
	+ Внутри: поклонение ангелов – поклонение словом. Вся возможность Беноццио создания поэтичной сказки всех птичек, поющих ангелов – славословие всего мира.
	+ На алтарных стенках: Благовестие пастухам – поклонение делом (как и волхвы)
* Стены капеллы:
	+ правая – молодой волхв. Наследник престола – гранд синьор. Процессия важных синьоров. Охота на заднем плане.
	+ Вход: средний волхв. Едет по равнине. Композиция уплощается. Чтобы показать все «цветущее и зеленеющее» (Альберти, который цитирует Плиния Старшего). Охотящийся сокол.
	+ Левая – старый волхв. Подъем к Вифлеему. Вся экзотика: верблюды, гепард (использовали для охоты).

Процессия выезжает из Иерусалима, спускается. На входной по равнине, а на левой – опять подниматься в гору – в Вифлеем приехали. Т.е. единый ритм.

Шествие, этикет, придворный ритуал (и большие синьоры – едут, поменьше их сопровождает, всякие оруженосцы, конюхи, псари, сокольничии и т.д.). Поэтизация темы охоты. Но гуманисты относились весьма отрицательно. Эразм весьма жестко высмеивает привычку охоты. Все детали – уже по сухому.

Портретные образы. Медичи и их ближайшие сподвижники.

Стена имеет очень плоскостную декорацию. Капелла маленькая, нужно не разрушить целостность – отсюда ковровый принцип.

Декоративность поздней готики, перспективные искания флорентийцев и колоризм и свет венецианцев и нидерландцев – получилась веселая парадная торжественная композиция.

## Живопись 2й половины 15го века вне Флоренции

1460е. Флорентийские мастера начинают распространять достижения Мазаччо вовне.

### Мастера интернациональной готики

Но на севере по прежнему торжество интернациональной готики. Линеарное, силуэтное начало с использование золотого фона.

**Джованино Деграсси.** Олень. Он влиял на других мастеров интернациональной готики.

**Микелино де Бизоццо.** Панегирик Джангалеаццо Висконти (который чуть не покорил Флоренцию). Рыцарское изощренное искусство без намека на классическую составляющую. Но где-то встречаются элементы античные: тондовые композиции с профилями семьи Висконти (они на золотом фоне, но в иконографии римских императоров).

Мистическое обручение св. Екатерины из Пинакотеки Сиены. Удивительная поэтичность. Но их так много, что вся по

Стефано де Вероно. Мадонна в Саду Роз и Поклонение волхвов.

**Декорация замка Ла Манта близ города Салуццо** (рядом с Альпами). 1430е. Главная тема салона (главного зала) – тема Великие люди (через 15 лет ту же тему будет делать Кастаньо). Разделение персонажей – деревца с гербами (органическое начало, а не архитектура Кастаньо). Куртуазная культура.

Напротив – фонтан молодости.

### Пизанелло 1395 – 1455

Из этого фона выбивается мастер – Антонио де Пуччио Пизанно. Родился в Пизе, потом с матерью переезжает в Верону. Основное творчество именно там. Много путешествует. Воспитывается на этих традициях интернациональной готики Ломбардии и Вероны.

Рим (Сан Джованни), Венеция (Палаццо Дожей). Работает с Джентиле де Фабиано. Изгоняют из Вероны после прихода туда Венеции (участвует в осаде со своим патроном против Венеции).

Самый крупный Мастер интернациональной готики. Вбирает традицию и ломбардских анималистов и готического натурализма (что будет для него существенно).

* Много натурных животных и окружающего мира. Его натурализм будет принципиально отличатся от того удивления, которое будет у Леонардо. Он удивляется и фиксирует. А Леонардо видит в этом мире внутренние закономерности и пытается их понять. Не просто видит травинку, а ее структуру. Леонардо «бог и царь природы», а Пизанелло наоборот – удивляется ей и радуется.
* Человек – стилизация (опирался на книги образцов, восходящие к Виллару де Онокуру). Но в то же время внимательное отношение к натуре.
* Важно зафиксировать момент движения. Много рисунков.

Есть обобщения – аллегория Сладострастия.

**Мадонна с куропаткой**. Из музея Кастельвеккьо. Верона. Видим его натурных птичек. Интерес к конкретной реалии. Но золотой фон.

**Декорация Сан Фермо Маджоре в Вероне**. Гробница НиколлО Бренцоне. Саму гробницу делает флорнтиец Нанни ди Бартоло. Живописную сцену Благовещания – Пизанелло. Силуэтное решение, нежное, пленительное, изящное и очень красивое.

**Декорация церкви Санта Анастазия. Верона. Цикл о св. Георгии**. 1436-38.

* Очевидно не использует традицию Мазаччо. Нет принципа картинного построения, здесь принципиально декоративный подход. Идея художественного образа – принцип торжества отдельных предметов (номинализм), каждый из которых равно велик и важен. А не синтез, общая идея Мазаччо. У Пизанелло объединение по внешнему принципу – ритм и т.д.
* Прекрасно владеет ракурсами. Но это некие забавные трюки, которые усложняют его декоративную систему. Но не часть системы.
* Повешенные – тема правосудия и победы правого дела. Поэтизация рыцарской культуры и героизма рыцарского подвига.
* Лошадь: голова и круп – одна и та же. Но нет глубины, они уплощены. Ковер.
* Боязнь пустого пространства: все заполнено – кораблями, городом (готический), виселицей, главными персонажами и т.д.
* Удивительные профильные силуэтные портреты. Умение выстраивать, сбивать композицию. Давать четкий образ персонажей.
* Известно, что пленные становились воинами. В т.ч. татары, славяне. Эта необычность, экзотика, этнография – Пизанелло вводит их в свою композицию – интерес к деталям.

Рисунки. Что он прорабатывает – именно натурализм деталей, а не композицию.

**Видение св. Евстафия** (увидал оленя с крестом между рогами) из ЛНГ. До 1440г. Опять приподнятый горизонт – вся радость и детализация охоты.

**Мадонна с Младенцем. Св. Антоний аббат и св. Георгий**. ЛНГ. Иное понимание пространства. Уже уходит всепобеждающий декоративизм. Еле-еле намечаются новые тенденции.

**Декорация Кастело ди Сан Джорджио в Мантуе.** Была не доделана, а потом плохо сохранилось. Конец 1440е**. Легенда о короле Артуре**. Случайно открыли после WW2. Делали реставрацию после обрушения потолка.

* Обилие текста и изображения. Девиз у каждого рыцаря.
* Опять этнографические мотивы. Разные негры и т.д.

Портреты. **Принцесса из дома Д’Эсте.** Лувр. 1433-35. Придворная среда, связан с придворным бытом (внутреннее достоинство и сопровождается геральдическими знаками, т.е. придворное достоинство):

* Возможно Маргарита Гонзаго, жена Леонелло Д’Эсте (цвета одежды – цвета дома Гонзаго). Обилие можжевельника – по-правансальски можжевельник – Дженевре (Дженевра Д’Эсте сестра Леонелла). Т.е. через атрибут даем узнавание персонажу
* Все бабочки и цветочки легко можно определить. На этом фоне – идеализированный, обобщенный портрет принцессы.

**Леонелло Д’Эсте.** Большая конкретность и узнаваемость образа. Достоинство, величие, власть, определенность. Опять рыцарская культура. Героизм очевиден. Здесь совмещаются две особенности: и рыцарская культура и гуманистический идеал идеального правителя.

Цвета подобраны в соответствие с гороскопом Леонелло. Всегда астрология процветала при дворах. Еще у Тиберия. Это вообще было важно для Феррары.

Но уникальность мастера в другом – его **медали.** С 1438г. Возрождает искусство античной медали. Как только он обращается к новому жанру, он отказывает от своего художественного языка. Подчеркнутый, логически выстроенный язык классической ренессансной образности.

Гуманистическая идея о славе, подвиге, триумфе, величии.

Важны тактильные ценности – медаль тяжелая. Весомость и величие.

Готический и ренессансный профильный портрет.

**Свадебная медаль Леонелло Д’Эсте**. На аверсе – «зять короля Арагонского». Т.е. момент статусный, рыцарский. Литье (позднее будет работать в чеканке). Лаконизм, определенность. Новое понимание композиции и образа. Шрифт латинский. Много свободного пространства. Справа-налево – иная образность. На аверсе – лев, а перед ним амурчик с нотами, т.е. лев (Леонелло и в жизни увлекался музыкой) занимается уроками любовного пения. Опять любовная рыцарская культура. Но композиция очень продумана: горизонталь – лев, верктикаль – столб с датой свадьбой и геробом. Орел – олицетворение рода Д’Эсте.

**Сиджизмондо Малатеста**. Первая медаль, где написано – правитель Римини и Фано. На другой – правитель Римини и главнокомандующий войсками римской церкви (папа Евгений 4 назначает его своим кондотьером). Усиление антикизации. На реверсе – кондотьер – герой-победитель.

**Медаль с портретом Чечилии Гонзаго**. Она была единственная дочь правителя Мантуи, где получила образование в гуманистичекой академии (де Фельтре). С 10 лет говорила свободна по-гречески. Захотела уйти в монастырь. В жены была предназначена Антонио Монтефельтро (брат Федериго Монтефельтро). Она ему противостояла, отец ее проклял, а после его смерти смогла уйти и была прославлена под именем св. Лучии. Ясный, спокойный, гармоничный образ. Надпись «чичилия-дева». Ничего от изысканности придворной культуры. На реверсе – фигура в суровом пейзаже со склоненным у ее ног единорогом. Присутствует луна – планета Дианы-девы. Таинственный мир пустоты, ночи, безмолвия. Новый классический язык и новый образ женщины.

**Медаль Альфонсо 5 Арагонского.** Еще большее последовательное восхождение классической традиции. Надпись: миротворец и победитель. Он в Неаполе построил триумфальную арку (классическую). Регалии явно связанные с его антикизированным образом. Реверс – «милосердный император» (т.е. отсылка к императору Августу), перекличка на уровне смыслов. Орел – это он сам, а 4 стервятника хотят набросится на поверженную лань, т.о. именно он милосердно не позволяет им это сделать.

**Приезд византийского Иоанна 8 Палеолога.** Его образ безумно поразил всех итальянцев.

## Пьеро делла Франческо 1420-1492

Начало связано с Флоренцией. Мастерская Доменико Венециано. Работал также в Ферраре (при дворе Леонелло ДЭсте), в области Марки, Римини (в темпио Малатестиано – традиция Альберти), в Риме, в Урбино (Альберти, но и замечательная культура двора).

Рано ослепнет и после 1480х его работ больше не будет. Истоки: Флоренция (форма, объем, пластика, перспектива), Доменико Венециано (этос Мазаччо, а также колористика). Нежность Брунеллески, но и мощь Альберти. От Нидерландов возьмет еще дополнительное чувство цвета и света, а также пантеизма и поэтичного цвета и подчеркнутого колоризма всей его живописной системы. Прирожденный колорист живописи 15го века.

Общая характеристика.

* Мастер огромный, масштабный. Искусство синтеза. Единство научного и художественного метода (будет волновать нас в Леонардо), т.е. наука опоэтизирована образностью искусства, но и его искусство будет обладать логичной закономерностью, ясностью, свойственной научному познанию. Т.е. это всегда синтез.
* Образный мир выстроен с помощью линейки и циркуля. Выстроенность его мира, но и поэтичность, музыкальность (а это тема гармонии и цифры).
* Мир меры. Сравнивали с греческой архаикой и ранней классикой – лапидарность, но и поэтичность.
* Его мир между миром людей и миром богов. Выше людей, но чуть ниже богов. Мир героический, но при этом конкретный, но ирреальный. Мир синтетический.
* Его искусство наполнено сакральными образами.
* Мир лишен динамики, он совершенен, покоен и идеален. Нет драмы. Звучит эпос.
* Мастер демократ по сути своего характера (в отличие от Леонардо), есть гражданственный идеал, направленный на высокий этос понимания человека и его отношения с Богом.
* Роберто Лонги: перспективный синтез света и цвета.
* Трактат «О перспективе в живописи» и «О пяти правильных телах)

Он будет определять искусство севера.

**Полиптих Мизерикордия. Милосердие. Сан Сеполько.** 1445-62. Удивительная трансформация идей Мазаччо (сдержанность, обобщенность) и собственных идей.

* Раньше всего слева – Сан Себастьян и Иоанн Креститель. Несколько преувеличенная пластичность и ее конкретность (ступни в ракурсе – приплюснуты под тяжести тела как у Мазаччо).
* Распятие все увенчивает. По прежнему влияние Мазаччо. Лапидарность. Отсутствие деталей и окружения. Тема лишена драматизма, есть внутренняя напряженность. Мир покоя, спокойных ясных объемов.
* Справа от Мадонны. Следующий этап развития. Меняется понимание объема – драпировки более сбалансированы. Возрастает роль колорита.
* Сама Мадонна. Природа живописи геометризируется. Форма рождается как внутренняя природная закономерность. Органика подвержена ясному математическому уму. Мир очищен от случайности. Мадонна уподоблена архитектурному объему, ее движение как апсидальная форма в храме. Человекоподобный храм, антропомофность ренессансной архитектуры.

**Крещение Христа.** 50-55. ЛНГ. Центральная часть – единое продуманное целое, замкнутое. Легко расставляет объемы в этом идеальном пространстве.

Развивает пространственные формы (речка бежит), но закрывает дальний вид – взгляд не может туда проникнуть и разрушить единство.

Пейзаж узнаваемый – это Сан-Сепулько. Нежный и матовый. Т.е. конкретика бытия и идеальное пространство. Пейзаж как некое пантеистическое целое. Нидерландцы тоже умели так сочетать конкретику и огромность мироздания.

**Темпио Малатестиано. Сиджизмундо Малатеста перед св. Сигизмундом.** Пилястры фланкируют пространство – окно в мир. Четкий ритм архитектурах форм и отсутствие мелких декорации от Альберти. Живопись архитектонична. Вводит тондовые композиции, где помещает рельеф или реальный пейзаж, уподобленный рельефу (замок – характеризует кондотьера Малатеста). Собака – символ верности, опять же характеристика персонажа.

**Бичевание Христа из нац. Галереи Урбино**. 1455-60г. Дерево, довольно большая, 1.8 м по горизонтали.

* Композиция предельно странная, существует масса возможных интерпретаций, т.к. главный сюжет – на дальнем плане. На переднем – три разные по возрасту, этническому типу, социальной иерархии человека. *Это могут быть Антонио де Монтефельтро, Томазо деи Ангело и еще кто-то: заговор, жертвой которого стал Антонио де Монтефельтро. А может это передача серебряников. А может и намек на падение КН в 1453 году и подготовка собора в Мантуе в 59 г. Возможно, идея примирения Запада и Востока (Флорентийский собор).*
* Роль архитектуры – выделение структурных зон (мир истории и мир людей, мир религиозный и мир светский). Статуя на колонне – героическая типология монумента. Иоанн Палеолог с медали Пизанелло – Пилат.
* Контраст мира человеческого и божественного: пропорции, колорит. Колонна разделяет два мира. Портик «осеняет» пространство. Композиция требует рассмотрения только с прямой точки, тогда она воспринимается во всех тонкостях. Альберти: «необходимо смотреть на вещи, стоя строго перед ней по центру».
* Но нет сухости, все дышит поэзией.
* Чаще всего встречается эпитет «остановленный фильм», т.е. художник специально делает образ

**Декорация хора церкви сан Франческо в Ареццо**. Заказчик Франческо Баччи. Состоятельный аптекарь, гуманистически образован. Возможно, он был автором программы. С 1452 по 1466 приходит Пьеро (начинал местный мастер). История животворящего Креста из Золотой легенды (сначала левая, потом правая стена – наиболее совершенная). Гуманистическая трактовка старой истории из Золотой легенды, но есть и целый ряд отсылок к современным гуманистическим идеям.

*Адам посылает сына Сета к арх. Михаилу, тот дает зерна от древа познания добра и зла, их кладут в рот умершему Адаму. Вырастает дерево – срубает Соломон, из этого дерева строит мостик – приезжает царица Савская и раскрывает тайну бруса (Соломон зарывает брус в землю, т.к. с ним связано падение царства Израиля). Во времена Спасителя из этого бруса делается Крест. Константину снится Крест и он побеждает Максенция. Его матери снится сон, что она должна найти Крест. Пытают еврея – указывает на храм Венеры – раскапывают и находят – испытания – доказательство истинности Креста. 615 персидский царь Хазрой похищает Крест и помещает у себя. Имп. Ираклий побеждает и возвращает, несколько раз пытался войти триумфальной процессией, но смог войти только идя пешком и неся Крест на плече.*

Все это будет рассказано, но по ключевым эпизодам, без хронологической последовательности.

* Слева сверху-вниз – про Ираклия (конец).
* Справа: Смерть Адама – Царица Савская – Победа Константина.
* Торец (алтарная стена) сверху-вниз: два пророка. Пытка иудея (находят Крест). Перенесение св. Древа при Соломоне (таинство Креста – прячут Крест). Благовещание (приход Христа в мир) и сон Константина (приход христианства в мир). Т.е. ключевые эпизоды.

Обыгрывает свет из окна (видел капеллу Бранкаччи). Композиции математически выстроенные: легко угадываем кульминацию, начало и конец – эпос!!!

* Смерть Адама – изокефалия. Все долевые точки, уход перспектива в глубину все замыкается. Нет разрыва, но есть эффект глубины (дерево – и композиция и сюжет). Он суммирует контур, нет излишней детализации ни в одежде, ни в лицах, ни в окружающем. Нет драмы – точки снизу вверх. Он мастер ясный, спокойный и взвешенный. Развитие действия справа на лево. И поток плачет (крик в безвоздушном пространстве, отчаяние не имеющее традиции) и одновременно знаменует будущее этого древа – Креста.
* Прибытие царицы Савской – поклонение – пророчество царицы Савской. Опять тема дерева (и пейзаж и внутренний смысл и закрытие перспективы). Нарастание эмоционального переживания: от спокойного прибытия к кульминации. Профиль – одна эмоция, одно чувство, переживание. Преклоняет колени перед священным Брусом. Финальная сцена, где она открывает историю Креста Соломону. Обращена в обратную сторону – замыкаем движение, происходит остановка. Герои на нас не смотрят (нет контакта, действие обладает символикой). Они опустили глаза вниз -переживание чуда. Остановленное время, которое несет в себе всю историю человечества. Т.е. слова произнесены – пауза тишины – время, пространство и событие замирают. Наступает время вечности. Есть и портреты.
* Благовещание. Бог-Отец – Архангел – Мария. Архитектура структурирует композицию. Архитектура своим языком, пропорциями, ритмом и символикой форм подхватывает пластическую идею, заключенную в движении человеческих форм. Она же замыкает движение и придает всему характер вечности. Архитектура Альберти – колонна и антаблемент (не арка). Нет тяжести – есть соразмерность. Пустая арка – именно сюда придет Христос. Мадонна – не изогнутые поэтичные миловидные, но бытовые мадонны. Здесь вечная эпическая история. Опущенные глаза, заложенный пальцем текст.
* Сон Константина. Приход уже христианства в мир. Перекличка с Благовещением. Ангел тоже слева. История происходит ночью, трактовано как таинство. Люминесцентный чудесный свет: эффект ночи и таинства (потом повторит Рафаэль в станцах при изведении Петра). Взгляды сокрыты от нас, бодрствование спутников не нарушает тайны (их глаза прикрыты шлемами, т.е. они не видят чудесный свет и сон). Свет и падает на лицо Константина – это и есть чудо.
* Победа Константина у понто Мульвио. Есть тишина и гармония. Безмолвие. Важна не битва, а результат. Палитра высвечена, сами цвета несут свет. Окрестности – Рим. Константин в образе Иоанна 8 Палеолога, вводит узнаваемых греческий элемент.

**Воскресение из зала муниципалитета Сан-Сеполько** (переводится ка Святая Гробница). Ок. 1463. Т.е. перед нами символ города.

* Чудо совпадает и контрастно противостоит не только сну людей, но и восстающему свету утра. Т.е. утро дня и утро воскресения.
* Задирает заднюю часть, чуть уплощая пейзаж. Но голова Христа выше всех вершин и выше еще невидимого света.
* Розовый облаков наступающегодня, розовый хитона Христа – свежесть нового дня, новой жизни.

**Портрет Федериго Монтефельтро и его жены Батисты Сфорца**. 1460е. Уффици. Рама псевдо-ренессансная. Скорее всего она висела или на расстояниях или близко друг к другу в скромных рамах. Они изображены на фоне одного пейзажа. Открытие мира и человека. Окно в мир, где персонажи и представлены. Они заполняют все пространство, пейзаж за ними. Человек и природа противопоставляются. Пантеистический пейзаж (целый космос) - здесь совершенно другой человек.

* Высшее достижение профильного портрета. Здесь синтез севера готического и античных медалей и флорентийской традицией.
* Конкретный пейзаж и конкретные люди. Но есть и идея придворного портрета. Образ восходит к рыцарской культуре, но обогащен и гуманистическими идеями. Человек господин над этим пейзажем (Пико делла Мирандола «Господь поставил человека над всей природой»). Но это все конкретная земля, принадлежащая этому человеку. Т.е. двойной смысл. Ритуализированная придворная величественность. Он ждет от нее наследника, которого она ему потом даст.
* Почему нарушение? Мужская фигура в донаторских портретах должна быть слева. Мера реализма не должна зашкаливать (Федериго потерял правый глаз) – отсюда он намекает на донаторские образы, но решает и другие проблемы.
* Еще тема славы и вечности – темы, идущие от античных медалей.
* Головы выше линии горизонта, они выше мироздания, они над ним. Величие героизма и величие космоса, в который входит и человек, который поставлен Богом над природой и в центр природы.

Оборот. Триумфы Франческо и триумф Батисты. Они едут друг навстречу другу на фоне единого пейзажа. Их везут амурчики, в повозках соответствующие добродетели.

**Рождество из ЛНГ**. Начата в темпере, закончена маслом. Эффект воздушной перспективы. Традиция скрытого символизма северной живописи.

Мадонна Синегалия из музея Урбино.

**Алтарь Монтефельтро.** После 1474. Брера. Очевидно, что он ученик Доменико Венециано (алтарь св. Лучии).

* Уже не мелковатая деликатность, а монументальность. Огромная роль архитектуры. Видим архитектуру Альберти.
* Страусиное яйцо. Страусиха бросает свое яйцо (оставленность Христа в мире), но и была такая традиция вешать яйцо в церкви. Федериго хотел, чтобы этот алтарный образ был его надгробным. Жена умирает родами (она как страусиха оставляет свое яйцо и покидает его) – удивительная многозначность картины.
* Федериго в это время работает на папу – он здесь представлен как капитан Церкви, который стоит на коленях перед Мадонной.
* Ощущение полной тишины. То самое святое собеседование. Возможность внутреннего духовного общения без внешних сказанных слов.

## Андреа Мантенья 1431-1506

Уходит от учителя Франческо Скварчьоне в 1448, считая, что тот присваивает себе его произведения.

* Влияние Падуи с его античным наследием, родиной Тита Ливия.
* Университет – там учился Альберти, Николай Кузанский.
* Падуя – центр гуманистического движения (Витторино да Фельтро в Урбино, у которого учился Гонзаго).
* С 43 по 53 в Падуе работал Донателло

Периоды:

* Падуанский – учится у Франческо Скварчьоне и начинает работать самостоятельно. Женится на дочери Якобо Беллини – соприкасается с творчеством Джованни Беллини и его брата (сыновья Якобо). В Венеции в это время работали Кастанья и Уччелло. Т.е. влияние Падуи, Венеции и Флоренции
* С 1459 переезжает в Мантую, где работает до конца дней. Гуманистический центр на севере Италии. Людовиго Гонзаго получил гуманистическое образование и применял его на практике. Специально приглашали гуманистов для прославления своей династии. Федерико 1 Гонзаго и его сын Франческо (был женат на Изабелле ДЭсте)

В 66 едет во Флоренцию и 89-90 работает в Риме (не сохранились).

Особенности творчества:

* Археологически дотошно изучал античность, но и романтически пред ней преклонялся. Культ Рима, его триумф.
* Его искусство последовательно классично. Героическое мироощущение, пафос утверждения силы и достоинства человеческой личности. Искусство отличается суровостью, жесткостью, всегда величественное, масштабное..
* Взволнованность, эмоциональность. Точка зрения: снизу – диссото инсу. Усиливает драматизм и монументальность
* Художественный язык формируется под влиянием скульптуры (Донателло). Не как у Мазаччо – скульптура языком живописи. Нет, он мыслит тектонично. В его работах много изображенного камня: мраморные полы, античная архитектура, рельефы и т.д.
* Колорит. Никогда не пользуется маслом (редко для этого времени). Его темпера всегда отливает металлическим блеском. Колорит очень насыщенный. Монохромные вещи – сознательный прием для усиления драматизма. Яркие цвета – влияние Венеции и византийских мозаик, которые он там мог видеть.

 Падуанский период

**Церковь Эремитаньи.** Августинский монастырь. Рядом капелла Скровеньи с фресками Джотто. Церковь была почти полностью разрушена (11.03.44), т.к. был важный железнодорожный узел. «За рекой в тени деревьев» Хэмингуэй о восстановлении Падуи. Грязные точки – подлинная сохранившаяся живопись – остальное реконструкция по фотографиям.

Готическая (итальянизированная) – Мантенья обыгрывает эту среду.

Капелла Оветари в церкви Эремитаньи – по завещанию. Заказчик специально оговаривает, что должно быть исполнено в технике фрески и качественными красками. Работают венецианцы и местные, в т.ч. 17тилетний Мантенья, который один заканчивает.

Он сделал:

* всю левую стену (история св. Якова). Призвание апостолов Иакова и Иоанна, проповедь Иакова, крещение Гермогена, ап. Иаков перед Иродом Агриппой, шествие на казнь и сама казнь (внизу).
* На правой – нижнюю (история св. Христофора).
* Несколько сцен в конхе.
* Ассунта на алтарной стене.
* Еще гигантская голова у входа (возможно, автопортрет). Техника кьяроскуро. Уже видим манеру – четкая очерченность формы, резкость градации границ и структурного построения.

Начинает вполне традиционно: 2 фрески в регистре (более архаичная манера). А на правой стене – фреска занимает уже весь регистр.

* Крещение Гермогена. Грандиозная римская архитектуры. Он еще его не видел, т.о. это реализация его мечты, такая педализация «римскости». Археологическая точность сочетается с фантазией (но в рамках известных античных памятников).
* Использует также антикизированную скульптурную декорацию. Всегда взволнованность, драматичность и сила. Точка зрения снизу. Мантенья управляет зрителем, активно вовлекает, форсирует точку схода. Будет потом характерно для барокко (но у него нет барочной игры, это следствие его преклонения
* Ощущение, что действуют не живые люди, а ожившие статуи. Его н
* История конкретная, элемент современной жизни, он сопереживает этой истории. В отличии от Франческо, у которого история в вечности.
* Иаков перед Антиппой. Апостол – триуфатор.
* Шествие на казнь. В полной мере дисотто инсу. И так стоим близко к фреске. Идеал римского стоицизма (Цицерон, бежал, высовывает голову и говорит – руби ее). Сила духа и поступка. Отсюда воля, энергия, сила, мощь и грубость древнего Рима, которые Мантенья усиливает.
	+ Мы слышим его. Страх, крики, боль. Обостренность языка.
* Казнь ап. Иакова. Задирает горизонт, чтобы не было прорыва. Деревянная изгородь отгораживает от нас сакральный сюжет – граница сакрального пространства, а один из свидетелей свешивает руки в наше пространство. И голова Иакова когда отлетит, полетит к нам вместе со всей кровищей и мозгами.
* Казнь св. Христофора. Несколько сюжетов соединены в единую среду, архитектуру. Детали: до того, что стрела впивается в глаз руководителю казни. Античные надгробия – тема славы, именно в античном смысле славы Христофора.
* Ассунта. Сопричастность – как в алтаре св. Антония Падуанского Донателло, когда участники громко соучаствуют, всплескивают руками, залезают на столбы.

**Поклонение волхвов.** МЕТ. Нач 1450е. Обилие камня. Грубые крестьянские лица, портретные.

**Алтарь для Сан Зено.** Верона. 1456-59. Три пределы (они остались во Франции: Лувр и Тур).

* Делается после того как Донателло сделает алтарь Антония Падуанского. Влияние его Sacra Conversazione.
* Делает сам и раму – объемные реальные колонны, которые естественно делят единое пространство изображенного интерьера на 3 части. Идея триптиха, но другая концепция. Удивительные иллюзионистические трюки.
* Колорит насыщенный, яркий, звучный. Подобный цвету эмали.
* Предела центральная. Распятие. Лувр. Сознательное кадрированность – солдаты поднимаются по лестнице и они обрезаны. Незаконченность, эмоциональное напряжение. Она маленькая, он решена очень масштабно. Жесткость, грубость, неумолимость безысходность - сама фактура и обилие камня, внутреннее героическое начало.

Пределла: Моление о чаше. ЛНГ. Чистота, звучность, наполненность энергией и композиции и света.

* Усиление человеческого начала в религиозном рассказе. Тема смерти неумолима – приближаются стражники.
* Драматизм – справа-налево (в отличие от Беллини, у которого наоборот) – сразу масштабный трагизм, скорбь, смятение. Живопись безвоздушная – усиление драматизма.
* Засохшее дерево, на нем орел (символ Рима), проростающая зеленая ветка – христианство).

Мантуанский период

Переезжает в Мантую. Жил рядом с Сан Себастьяно Альберти. Внутри – круглый двор (полная иллюзия, когда над нами свод неба из-за круглого двора – АХ в СПб). Собрал замечательную коллекцию антиков, в конце жизни часть распродает из-за пошатнувшихся финансов.

Еще есть элементы падуанской манеры – драматизм.

**Флорентийский триптих.** Вознесение Христа, Обрезание, поклонение волхвов. 1467. Уффици. Манера становится более сложной по колориту, более живой, разнообразной. Уходит прямолинейная каменистость и яркость. Хотя не совсем.

**Св. Себастьян**. Вена. 1460. Первый из трех. Триумфальная арка – тема триумфа. Она разрушена, др. Рим гибнет, к ней прислонен св. Себастьян – тема гибели язычества превращается в триумф святого и его веры.

* Обилие скульптурной декорации – обломки.
* Тема пути, дороги, по которой уходят лучники, его расстрелявшие.
* Тема оставленности героя, он умирает в одиночестве на обломках античного мира.

Портреты. **Кардинал Людовико Медзаротто.** Прозвище – Лукул. Говорит о размахе любостяжания. Родом падуанец. В начале был папским врачом и военноначальником. Известен тем, что грабил приходы, что составило ему огромное состояние. Человек широкого кругозора, переписывался с гуманистами. Отдал 200 дукатов за одну античную гему.

3\4 портрет. Связан с Нидерландами. Но все остальное – свое. Сила, жесткость характеристики. Прописано лицо, не удивительные детали ван Эйка, а героизация, его virtu и dignitas.

**Портрет Карло Медичи.**

**Декорация комнаты новобрачных (камера делла спози) кастелло ди Сан Джорджио в Мантуе**. 1473-74. Людовико 3 Гонзаго, женатый на Барбаре Браденбургской, племяннице герм. императора Сигизмунда. Назначение комнаты все-таки не известно (новобрачные – с 17 века). Скорее всего для приемов.

Состав росписей:

* Западная стена (хорошо освещена):
	+ конюхи с конями и собаками –
	+ продолжаются конюхи, наверху путти с посвященной надписью (на пилястре внутри орнамента - автопортрет Мантеньи – 020k) –
	+ маркиз Людовико 3 встречает с сыном и наследником Федерико 1 своего второго сына Франческо, который только стал кардиналом.
* Северная стена (освещается из камина). Двор Гонзаго. Двору пришло известие, что 2й сын стал кардиналом.
* Восточная и южная стены: вся роспись – логичное следствие всего принципа иллюзионизма. Вся архитектура написана живописью, но порталы, обрамления окон и капители настоящие. Т.е. на настоящие капители положили большие медные балки, на них повешен занавес из кожи, его отодвинули, а на южной и восточной стенах этот занавес остался. Т.е. мы находимся в неком павильоне.
* Свод – иллюзионистический окулюс тема Пантеона. Комната становится более светлой. Но это не барочный трюк, а естественная система, которая помогает создать гармоничный интерьер с дополнительным источником света.
	+ 8 медальонов с портретными бюстами из Светония.
	+ В распалубках мифы Орфей, Орион и Геракл.

Третий вариант росписей (не шпалеры, не картины), а все декорации помещены как бы увиденные из реального павильона. Т.е. мы видим встречу за воротами города ради уважения к приезжающему.

Все ритуализированно, отсюда масштабность, мерность. Этот двор пронизан идеалами о достоинстве человеческой личности. Перед нами реальная сцена, которая стала ритуалом.

Проблема: камин – от которого жар и который нужно обойти. Он сажает семью на террасу, а все остальные поднимаются. Кроме того, если на западной стене чистые фрески с металлическим блеском. А здесь он пишет более детально и по-сухому, т.к. от камина будет отсвечивать ярче.

Конюхи – элементы придворной жизни. Получает свои атрибуты, пейзаж. Яркие пейзажные виды.

Картуш с надписью: Мантенья завершил тогда-то в честь того-то.

Встреча. Все портретное, все узнаются. Город на пейзаже – Рим. Идея связи с Римом. Идея триумфа и славы и рода Гонзаго и Мантуи – подобия Рима.

Свод. Окулюс. Ощущение иллюзорного света, ощущение, что кадка упадет, младенцы, выглядывающие головы. Игра.

**Св. Себастьян. Лувр**. Масштаб увеличивает. Но вещь становится более воздушной, светоносной. Опять кадрированность, лучники со своими грубыми лицами. Отвернулись и собираются уходить, т.е. не само движение, а потенция движение (что всегда сильнее, чем реализованный факт).

**Святое Семейство** Дрезденская галерея. 1485-90. Меняет материал – теперь холст. Но оставляет темперу. Оставляет фактуру холста, сквозь темперу. Меняется колорит. Большая драматизация.

**Мадонна каменистая/пещерная**. 2я книга Даниила – камень, разбивший истукана и наполнил собою всю землю. Младенец прикрыл глаза – сон/смерть. Это каменоломня, нет ни травиночки, а другая часть полна зелени (мир до Христа и после Его пришествия). Тень и солнечный свет – та же символика. Пастух – добрый пастырь, пшеничное поле – Мария, камни – символ земной Церкви. Каменоломня – будущие страсти.

**Мертвый Христос.** В монохромной манере как св. Семейство. Осталась у него в мастерской, т.е. она была важна для него лично. Обрезанность, кадрировка. Игра ракурсом, фигура прямо вываливается в наше пространство – максимальное соприсутствие. Наше соучастие более напряженное, мы стоим у его наг и видим его и вблизи и вдаль.

Св. Себастьян. 1490е. Венеция. Потом едет в Рим.

**Палаццо Сан Себастьяно в Мантуе.** Цикл из 9 огромных холстов (267\*275). Изображен триумф Цезаря. Но не известно, какой именно триумф. Источников литературных очень много, но они описывают триумфы в Риме, но и современные источники Вьондо «Рим триумфирующий». Но главный метод – не копировать, а воображать античность. Еще один источник – рельеф арки Тита. Сила, величие, триумф Рима. Это время начала итальянских войн. Т.е. «перед галлами военный триумф» становится весьма актуальной политической вещью. На последней фреске – сам Цезарь на колеснице.

16.04.2016

Конец творчества Мантенья. Он хронологически переползает в 16й век, он остается мастером 15го столетия, не вбирая в себя ни масштабности, ни синтетичности, ни идеального характера искусства. Но он радикально эволюционировал в сторону придворных отношений.

Эволюция студиол. Уже видели студиоло Федериго де Монтефельтро (раньше – знаменитые и просвещенные люди). Приходит иной принцип декорации. Часто заказывается у разных мастеров. С выверенной программой, часто даже отказывал знаменитым художникам, если они не соглашались с программой.

**Студиоло Изабеллы ДЭсте в Мантуе** (дочь Эрколи 1 ДЭсте из Феррары, была блестяще образованных, когда муж вел войны, он был кондотьером, вела дела Мантуи).

Реконструкция. В Ферраре были гуманитарные декорации. Там студиола ее деда – музы, разработанные Гварино де Верона. Она заказывает следующую программу:

* Парнас Мантеньи
* Триумф добродетели Мантеньи
* Борьба между Любовь и Целомудрием. Перуджино.
* Аллегория двора Изобеллы ДЭсте. Лоренцо Коста
* Царство Космоса Лоренцо Коста

Все направлено на прославление Изабеллы и желание показать ее покровительницей искусств и обладательницей добродетелей. Приглашала Джованни Беллини, но он был всегда против жесткий программных установок, его система была направлена на сложный ассоциативный ряд. Поэтому он отказался.

Было еще одно помещение, гротто. Коллекции антиков. Потом в начале 16го века студиолы превратятся в кунст-камеры.

Парнас. Наверху – Венера и Марс.

* Источник не Одиссея Гомера (где рассказ об их любовной связи и ее мужа Гефеста, который сковывает их и приглашает олимпийцев посмотреть на то, что произошло). Здесь много других персонажей. Скорее всего текст 1го века н.э. Гераклита (не философа), был напечатан в Венеции, текст был широко распространен на севере. Это аллегорический комментарий, восходящий к тексту Эмпидокла (все мироздание состоит из 4х стихий, но они не пребывают постоянными, а все время меняются, отсюда нет ни рождения, ни смерти, но постоянное циклическое развитие, коловращение жизни. А именно между Любовью и Ненавистью, единством и множественностью, и сочетание того и другого дает все многообразие мира). Отсюда Марс (война, ненависть) и Венера. От союза, пусть и противозаконного, рождается Гармония.
* Главные персонажи – 9 муз, танцующих около фиалкового источника (это мог быть Парнас или другие горы). Здесь скорее всего Парнас, т.к. здесь пещера.
* Гермес с Пегасом, от удара которого рождается Гармония
* Аполлон – тоже Гармония
* Все рушится (скалы) и происходит удар копытом или музыка Аполлона, которые прекращают коловращение
* Т.о. двор Изабеллы ДЭсте и есть тот сад добродетелей, где все это происходит.
* Есть и другие трактовки, более брутальные или эротические. В любом случае перед нами олимпийский мир Гармонии.

Манера: более спокойная, гармоничная, жесткость уходит. Т.е. все воплощено не литературно, а средствами живописи. Гармоничная композиция, колорит.

Триумф добродетели. Лувр. 1499-1502. Роман «Сон Полифила» фра Франческо Колонна, снабженная огромным количеством гравюр на дереве. Второй источник Бокаччо «Генеалогия богов».

* Воительница Минерва, которая изгоняет из сада добродетелей пороки и др. Обезьяна символ ненависити, злобы и обманы. Лесть тянет Праздность на веревке (нет рук – не работает). Неблагодарность и Алчность несут Невежество. Главный – Венера – похоть.
* Царство добродетели ограниченное и защищенное.

Перуджино. Борьба между Любовью и Целомудрием. Лоренцо Коста Аллегория двора или коронация Изабеллы ДЭсте.

Т.е. двор – то самое царство добродетели, где изгоняется грехи.

**Мадонна делла Витория.** Лувр. 1496. Отходит от жесткости, насыщает много символов (не только религиозных, но и эротических). К более нежному, гармоническому характеру. Развитие идеи Сакра Конверсационе. Трон Мадонны наверху, Джанфранческо Гонзаго покланяется Мадонне.

**Графика Мантеньи.**

Очень проработанные, явно воспринимались как самостоятельное произведение искусства, их можно было собирать и коллекционировать. Возрождает резцовую гравюру на металле. Тиражируемая графика, отсюда широкое распространение его стиля.

Юдифь. Ранний рисунок.

Далее гравюры резцовые. Вакханалия с Силеном. Вакханалия с Вакхом – важно для придворной культуры. Битва морских божеств. Желание создать динамичные композиции, обилие персонажей, связанных с классическим миром. Есть копии, но и желание создать собственное произведение, где воображаемый мир античности себя реализует.

## Милоццо де Форли 1438-1494.

Тонкий колорит, свет и цвет – от Франческо. От Мантеньи – сложные ракурсы и сложные динамичные композиции. Пластическое начало. Сознательная система монументальной живописи.

Декорация капелла Дель тезоро в Лоретто. Сати Апостоли. Еще фреска библиотеки Сикста 4 в Ватиканском дворце: **папа Сикст 4 назначает Барталомео Платину хранителем публичной библиотеки**. 1475. Именно с Сикста 4 началось «реновацио Рома» - возрождение античной концепции Рима как вечного города.

Библиотека не сохранилось, т.к. когда в 18м веке делали крыло Ватиканского музея Пио Клементино, она разрушилась, но есть детальное описание. Был блестяще вписан в архитектуру. Заключала большой зал библиотеки. Свет идет с боковых окон. В люнетах арок – портреты философов, литераторов и пророков и отцов церкви. Торжество и слава Знания.

Сама фреска. Один из лучших памятников светской монументальной декорации. Платина преклоняет колени перед папой, но он величественен, торжество гуманистической мысли, он как стоит! Продолжается реальный интерьер библиотеки: пилястры, свет с той же стороны и дополнительный свет из нарисованных окон. Члены семьи делла РОверо (Сикст 4 и этой семьи), Джероламо де Риарио, Кардинал делла Роверо (будущий папа Юлий 2 – именно он начинает строительство собора св. Петра, заказывает станцы Рафаэля и т.д.). Такая миниатюра в рукописи (как автор изображается в начале рукописи). Главные герои в профиль – идея ренессансной медали.

**Фресковая декорация апсиды Санти Апостоли.** 77-78 гг. Кардинальская церковь папы Сикста 4. Внутри кардинальского римского дворца. Декорация была разрушена, отдельные фрагменты перенесены в Ватиканский музей. Тема Вознесения трактуется с учетом популярности этой темы в римских мозаиках раннего христианства (Косьма и Дамиана). Изображение Христа – в конхе апсиды – сознательное усиление движения, соприсутствия. Апостолы и ангелы в ракурсе – что усиливает момент динамики. Пленительные музицирующие ангелы. Палитра опирается на Пьеро делла Франчеко.

**Дом Марии в Лоретто** (чудесным образом перенесенный из Святой Земли). Сокристия Тезоро веккио. Заказана Джироламо Риарио – герб с дубовыми ветвями и желудями в центре купола.

* Свод – небо, на котором парят ангелы и пророки (пяточки – иллюзионистические трюки). Идея театра, искусство как представление жизни, т.е. театра.
* На стене Въезд в Иерусалим. Не закончена, поэтому сделал только одну композицию. Изменяет композицию (справа налево), главное событие – на заднем плане. Главное – трюки, картина – окно в мир (Альберти). Отсюда игра ракурсами, планами и т.д.

## Феррарская живопись 2й половины 15го века

Именно в Мантуе именно ренессансное искусство получило замечательное развитие. Феррара – город другой. Там долгие столетия правила семья ДЭсте (традиционная городская аристократия, а не выскочки-тираны). Единственный город, которым владели люди наследственного благородного происхождения

Как в архитектуре (Пьяджо Россети и др.). Так и в живописи. Все герцоги были в большей или большей мере в разных направлениях были меценатами (театр, музыка, живопись и т.д.). Это было предметом их династической гордости и пропагандой их славы.

Одинаково спокойно относились к законным или незаконным сыновьям. В 1441 к власти приходят три побочных незаконных сына. Первый Леонелло ДЭсте 41-50гг. Тонкая образованность, и блестящий военный. Отсюда тема рыцарства, это их родное, а не бюргеры Медичи, которые в рыцарство играют. Учитель - Гварино де Вероно. Сознательно отказывается от агрессивности и военных действий. Интересует культ муз, писал сонеты, покровительствовал гуманистам, склонен к созерцательности. Великолепная коллекция драгоценных камней, медалей. Любил музыку.

Борсо ДЭсте 50-71 гг. Был больше политик и воин. В первую очередь покровительствовал музыкантам. Лавировал между папством и империей на севере получил титул герцога Модены и Реджио, а от папы Пия 2 герцога Феррары. Открывает типографию. Феррара расцвела. Оставил огромное состояние, в т.ч. в коллекции драгоценностей. При нем был украшен Палаццо Скифаное.

Эрколе 1 ДЭсте (Геркулес). Любил литературу, Баярдо, Ориосто – авторы рыцарских поэм работали именно здесь.

Авторитарность власти, все были жесткие и грубые политики. Образец будущих дворов и Медичи и даже Луи 14. Удивительный бюрократизм, интерес к пышной придворной жизни, развитой церемониал, предельная ритуализация всей жизни. Обилие праздников, маскарадов, охот, спектаклей. Неслыханная роскошь. Огромный придворный штат. Ведущая роль дворянства. Отсюда обилие рыцарских орденов (шутливых игровых – Орден Золотой Шпоры и др). Это турниры, игры. Дебаты о чести, идеализация рыцарских идеалов. «Рыцарство здесь живая действительность». Развитие ДПИ.

Предельное презрение к простому народу (редкость для Италии).

Культура гуманистическая, не только humanitatis, но и астрология и алхимия.

Искусство:

* Готика – естественный язык, на котором говорит рыцарство.
* Любили нидерландских мастеров. Особенно Рогира ван дер Вейдена, с его готической составляющей.
* Интерес к шпалерам и миниатюрам
* Расцвет к светской аллегории

**Библия Борсо ДЭсте**. 55-61г. Компромисс: золотые фоны, растительный орнамент, но активно вторгаются классические формы (гротески Золотого Дома Нерона и т.д.).

### Козимо Тура 1430-1495

Работал на Борсо и Эрколе. Возможно учился в Падуе у Скворчьоне (который учил Мантенью). Должен был делать все при дворе: и драгоценности для любовницы и свадебный наряд для невесты и т.д.

Не сохранились: Замок Бельфьоре –декорация. Библиотека Пико делла Марандола: 10 панно с музами, Вергилием, Орфеем, Сибилами. А также триумфы.

Сочетание готической традиции и антикизирующей манеры Скворчьоне и Мантеньи. «Готическое неистовство»: драма, экспрессия, обостренное трагическое религиозное чувство. Экзальтация образов. Влияние Рогира. Искусство болезненно утонченное, пронизано рыцарскими идеалами. Подобные ювелирным эмалям – горящие тона

ЛНГ. 62. **Весна или Венера.** Точное назначение не известно. Из замка Бельфьоре.

* Каменистость языка. Складки и др.
* Классицизм темы, а не языка

**Мадонна со спящим младенцем**. Спящий – тема смерти. Обилие атрибутов: щегол, гроздь винограда… , намекающие на страсти. Готическое, но более ренессансное по форме, но они предельно стилизованы и напряжены.

**Росписи створок органа собора Феррары.** 69г. По вертикали больше 4.5 м.– Вещь обнаженно трагическая.

Когда створки закрыты – Благовещение.

* Обилие архитектурных форм (от Скворчьоне и Мантеньи)
* Горизонт высокий – плоскостность и линеарность манеры
* Скульптура реально живет.
* Изгиб шеи, характер трактовки волос – готизимы.

Открыты - св. Георгий и принцесса.

* Внутри полностью отказывается от перспективы (сложная безжизненная каменистая гора, закрывающая пейзаж). Фигуры не в пространстве, они на фоне пейзажа, накладываются на него.

**Пьета из музея Карреры.** Венеция. Ок.72 г. Небольшая вещь. Драгоценный характер. Придворная элегантность, трагизм, сумеречное искусство (Осень средневековья, момент умирания рыцарских идеалов)

Мертвый Христос с двумя ангелами. Влияние севера. Включая типажи и понимание эмоционального образа.

**Алтарь Роверелло.** Лувр.

* Верхняя часть. Для готической церкви Сан Джорджио фуори ле Муро в Ферраре. Обнаженное религиозное чувство, апеллирует к эмоциям. Руки – крестная смерть.
* Центральная. Мадонна в окружении музицирующих ангелов. Более светлая, сияющая. Драгоценные цвета – лучше освещена. Обилие деталей, элементов из разных материалов. Нет пустого места. Много сложных по прочтению аллегорических фигур.

**Св. Антоний Падуанский.** Эстетика безобразного. Сознательное подчеркивание грубости вульгарности лица. Сложные змеящиеся S-образные изгибы одеяния. Такой готический маньеризм.

### Франческо дель Косса 1435-1477

Из семьи каменотеса. Начинал в Ферраре. Основная работа – декорация палаццо Скифаное. Пренебрежительное отношение герцогов к мастерам. Заказали одновременно нескольким мастерам. Важно было быстро. Когда Франческо заплатили деньги, он посчитал, что его мастерство не было оценено по заслугам. Он разорвал контракт и уехал. Т.е. он не был придворным художником. Бронзино, Леонардо так уже не смогли бы, т.к. они были придворными. Единственный, кто ругался, уезжал, потом приходилось извиняться, было не удобно – это МА. Даже смертью насолил, папы хотели похоронить в Риме, его близкие по его завещанию завернули в ковер его тело и увезли в любимую Флоренцию.

**Палаццо Скифаное** – дом радости. Построен как летняя резиденция или для досуга. На окраине. Именно здесь Пьяджо Росетти сделал замечательный портал.

Декорация – типичная астрологическая сложная композиция. 12 месяцев. Работало не менее 5 мастеров. Франческо дель Коссо сделал лучшие фрески: на восточной стене (Март, Апрель, Май). Рассказ идет в обратном порядке – против часовой стрелки. Даже цвета костюма Леонелло ДЭсте у Пизанелло – в соответствии с его астрологическим гороскопом.

Структура – есть пилястры, но в целом шпалерный характер. Верх – триумфы олимпийских богов месяца. Средний – знак зодиака и декады месяца. Внизу – занятия месяца (от часословов) – очень детально и нарративно, что нарушает единство структуры, нет четкой выверенной композиционной систем, очень прихотливо и непоследовательно.

Март: Триумф Минервы – Овен - Суд Борсо ДЭсте. Минерва покровительствует суду. Охота, подвязка винограда и т.д.

Апрель: Венера – Телец – занятия апреля (Борсо ДЭсте и его личный шут. Венера покровительствует музыкантам, певцам и т.д.). Здесь же сад любви, кролики, косули и т.д. Культ прекрасной дамой. Нет пуританства Флоренции.

Портрет неизвестного юноши. 51. МЕТ (возможно из дома ДЭсте). Очевидная близость Пизанелло. Вирту, дигнитас.

Еще один портрет. Влияние севера, но сам характер ренессансный. Протягивает кольцо – сцена обручения. Рука вторгается в наше пространство – новые искания и формы.

### Антонелло де Мессина 1430/35 - 1479

Объединяет итальянскую и нидерландскую традицию.

Истоки:

* мало связан с художественными традициями, на юге не было почти ничего. Работал у арагонской династии. По степени влиянии стал таким же важным как Пьеро делла Франческа. Сильное влияние ars nova. Там влияние Испании, Франции – Бургундия попадала на юг Италии. Считалось в старой литературе, что он даже учился у Ван Эйка. Возможно, он даже сам туда ездил, но нет подтверждения.
* 45-55 учится в Неаполе. Там был целый ряд проторенессансных работ Каваллини и Джотто.
* Влияние Пизанелло как живописца, так и мастера медалей

Этапы:

Неаполь – Мессина (60-70е, периодически ездит по Сицилии, Калабрии, возможно даже в Рим). Но всегда был патриотом юга (подписывал Антонелло Мессинец или Сицилианец

75-76 поездка в Венецию, там влияет на живопись готическую венецианскую традицию.

Компоненты стиля:

* От севера внимание к миру малых вещей, иконографические мотивы. Пишет маслом. Цвет всегда насыщенный. Поиски единства микромира и макромира. Панофский «умение видеть одновременно и в телескоп и в микроскоп»
* Итальянская составляющая: стремление к упорядоченности, к тектонике, к монументальности и обобщенности образа. Его мир наделен значительностью, его персонажи имеют полноту жизни. Итальянское чувство формы и стереометрии. Здесь влияние Пьеро делла Франческо и Андреа Мантенья. Антропоцентризм.
* Он не просто мастер компромисса, он органически синтезировал обе традиции.

Он окажет влияние на Белини, Карпаччо и других мастеров

Учитель – Кол Антонио. Св. Иероним. 45г. Иконография восходит к мастеру из Флемаля. Мир опоэтизированного быта. Колорит и техника маслом. Все от нидерландской традиции.

**Распятие.** Бухарест. 1455. Темпера с добавлением масла. Трактовка пейзажа и образа природы – север. Аналоги – Комберт Винс. Но видим удивительную конкретность пейзажа окрестностей Мессины. Любит выжженную землю.

**Св Иероним в келии.** ЛНГ. 1460-65-70. На доске. Вещь маленькая (46 см), но при этом она производит произведение огромной фресковой работы. Марк Антонио Микиели (венецианский патриций, который вел дневник, описывал вещи, свои впечатления от венецианских дворцов): многие приписывают эту вещь ван Эйку и Мемлингу. Что же отличает от севера: понимание архитектуры и композиции.

* Келия не как самостоятельная комната, а она включена в масштаб церкви. Картина оформлена архитектурными деталями – окно в мир. Келия выделена: дань реалии, но и художественная концепция: противопостовления мир малых вещей огромному мирозданию. Видим даже пейзаж в окнах. Не поэзия интерьера севера, а огромность мира.
* На парапете помещает подпись.

Бенуа: сквозь германские формы видишь латинскую душу. Симметрия внутри ассиметричных форм.

**Христос Спаситель** из ЛНГ. 1465. Масло на доске. Иконография северная. Приближает образ Христа к зрителю. Портрет с как бы бумажкой с текстом (иллюзионистический трюк). Руки – входит в наш мир. Благочестие арс ново «новое благочестие», но на ренессансный лад – моменты стереометрии очень важны.

**Esse Homo.** Северная иконография. Опять парапет и иллюзионистический контраст. Но Христос подчеркнуто обнаженный, героизация, явно опирающаяся на классическую традицию. Общее с Давидом Донтаелло.

Идеальная типизация, нет портретности. Итальянское понимание формы.

Т.е. дате те работы, которые строятся под влиянием Севера они постепенно отходят от них. Италианизирующее влияние

**Мадонна Бенсен.** 70-73. Масло и темпера на доске. Очень пострадала при реставрации. Не видим окончательную законченную мысль, но видим стереометрию формы. Скульптурность формы. Сила благородного примитива. Ясная продуманная трехмерная пространственная и перспективная конструкция. Пластическая трактовка формы, не детализированную как на Севере.

**Полиптих св. Григория. Мессина.** 1473. Соотношение досок, фигуры и пространства. Понимание архитектоники трона, характера восседания Мадонны на троне.

**Благовещание.** Сиракузы. 74. Почти квадратное. Иконография та же: Благовещание в интерьере. Яркая архитектурная составляющая, организующая разные уровни сакральности. Пространство более глубинное, четко выстроенное. Фигуры расположены свободно и естественно. Все вещи весомы, масштабны, каждая вещь имеет свое пространство. Идеальная синтетическая манера.

Важность пейзажа за окном. Понимание пейзажа отличается, оно далеко от огромного мира пантеизма Севера. Здесь реальный пейзаж при всей его символической насыщенности.

Переезд в Венецию. 1475-76 гг. Вновь влияние Севера, но здесь же соприкасается с наследством Мантеньи и делла Франческа.

**Распятие.** ЛНГ. 1475-76 гг. Подписывает «Антонелло Мессинец меня сделал», есть связь с ранним Распятием из Бухареста. Воспроизводит пейзаж Мессины. Техника чистого масла.

Новации: упорядоченность композиции, четкое противопоставление планов, фигуры – пейзаж. Соотношение масштаба фигур и иллюзионистические моменты. Чистая примитивная симметрия (северному мастеру важна живописность, он бы чуть сдвинул).

**Распятие.** Антверпен. Точно сделано в Венеции. В подписи «Антонелло Мессинец меня сделал маслом». Т.е. он себя показывает как мастер северной манеры. Возможно, это и зародило идею, что он учился у Ван Эйка.

Усиливает драматизм образа, Много деталей. Пейзаж вообще, образ родины. Неаполитанский залив.

**Мария Анунциато. Мюнхен.** 1472-73гг. Еще до отъезда в Венецию. Масло на доске.

**Мария Анунциато. Палермо**. Уже в Венеции. Масло и темпера на доске. Прекрасно владеет пространством, четкий объем, увеличивается масштаб фигур. Более спокойный, взвешенный силуэт и объем. Само лицо- объем, стереометрия, структура черепа, ясность пластических характеристик, чувство обобщенности при реалистичности. Цвет! Он придает оскульптуренность форме.

**Алтарь Сан Кассиано**. Части сохранились в Вене. 75-76 гг. Сравниваем с Сан Зено 56-59. С Алтарем Монтефельтро 72-74 гг. Архитектура играет связывающую роль. Она современная, значимая. Конраст мира горнего (трон мадонны приподнят) и мира земного. Все в покое, замкнутости в своем мире, но одновременно они общаются друг с другом. Ин спирито, «в духе». Духовная самодостаточность.

**Мертвый Христос с плачущим ангелом.** Прадо. Тоже делает в Венеции. Северная иконография. Обилие пейзажа, фигура внутри, а не на фоне пейзажа. Трактовка обнаженного тела - обобщенная. Даже лик Христа, при всем его трагизме, обобщен.

Т.е. приходит к классическому стилю.

**Св. Себастьян. Дрезден**. Часть триптиха. Другие части не сохранились. Переведена с дерева на холст, что чуть сгубило живопись. Магия живописи нидерландская, но италианизмы…

Итальянское: Фигура придвинута на передний план. Ясная спокойная умиротворенная гармоничная фигура. Торжествует идеал классической героики. Обнаженность героя. Объем живого тела с его цельностью и уподобленностью колонне, а рядом и фуст колонны. Наклон фуста колонны и спящий странник – типичные итальянские приемы для построения глубины картины. Вещь полна спокойствия, безмятежности и ясности (в отличие от шума или кадрированного эффекта Мантенья). Лицезрим героя снизу вверх на фоне героической архитектуры. Известная венецианская традиция в праздники вывешивать из окон ковры, оживляющие бело-желтую архитектуру. И эта архитектура замыкает композицию. Пленеризм.

Портреты

Бенуа: лучшее, что дошло от Антонелло – портреты, это «Гольбейны 15го века, яркие, зоркие, пугающие своей жизненностью лица».

* От Нидерландов – темные фоны. Скрупулезность всех физиогномических деталей модели. Персонажи смотрят на нас – контакт. Это дает нам предположить, что мы можем постигнуть внутренний мир модели. Все маслом в три четверти и маслом.
* Все пронизано и гуманистическим представлением о яркости, значительности и активности жизненной позиции. Есть в них сила и живость, особенно в глазах.

Портреты небольшие. Любой объем лепит большими массами света и тени (не каждая бровинка и ресничка, обобщенные массы тела). Появляется конкретность и стереометрия.

**Мужской портрет. Чефалу.** 65-75 гг. Высокий социальный статус. Жуткие, полные страсти южно-итальянские бароны. Неприкрашенность правдивость образа. Веризм (складки кожи, уголки губ). У него двухдневная щетина. Улыбка наглая, грубая. Взгляд сверху вниз, недоброе лицо, грубая, жесткая натура. Портрет был разрезан, настолько сильно он действовал на зрителя.

**Портрет молодого человека.** МЕТ. Открытое, ясное, веселое, жизнерадостное лицо.

**Юноша. Филадельфия.** Абсолютно другой типаж. Т.е. он идет от индивидуальности модели. Желание передать характер. Видим настоящего полнокровного чувственного южанина.

Еще один – более спокойный, нежный, лиричный. Он не вызывает ни восхищения, ни симпатии, он дан нам для изучения. Сделайте усилие и он не станет ускользать от вас. Парапет с подписью на бумажке.

Еще одни этап. Более сложный, тонкий, разнопланово организующий модели. **Портрет в красном колпаке. ЛНГ**. 74-75 гг. Возможно, это автопортрет (глаза скошены), но сейчас не подтверждается. Чувство собственного достоинства, внутреннего покоя. Натурализм, явно связанный с Арс нова. А наряду с этим удивительное чувство объема.

Приехал в Венецию, где делает **портрет кондотьера (?) де Сан Северино.** 1475. Полная убежденность в своей самодостаточности и цельности, а дальше мне не важно, что вы обо мне думаете. Я уже данность.

**Портрет. Боргезе.** Трактовка взгляда. **Портрет старика из Турино.** Итальянская составляющая явно побеждает.

**Портрет юноши из Берлина.** Более сложный психологический образ. Помещает на фоне пейзажа – влияние Венеции. Характеристика чуть-чуть смягчается, она теряет свою энергию, есть поэзия, меланхолия.

## Живопись Венеции 15 века

МА – весь этот город одна сплошная живопись (а не архитектура). Бродский (1:03). Пейзаж легко обходится без меня. Венеция это торговая, а не промышленная как Флоренция республика. Это колониальная держава. Большой совет, куда входили все патриции, зафиксированные в 1315 году в золотой книге (открывалась 4 раза). От 400 до 2,500. Совет 10 – самые главные люди, которые следят за всеми, следили, чтобы никто не захватил единоличную власть, их высылали, казнили… Основное население – моряки и рабочие арсенала. Деньги есть, энтузиазм есть, а торговые пути меняются. Покупают земли, создают лучшее сельское хозяйство (они первые привозят кукурузу) – опять становятся богатейшими.

Единственный город, в котором каждый дурак покупает то, что им не нужно. Они из безделушек сделали себе бизнес, живущий до сих пор.

Этапы развития. 828 год. Тело св. Марка сперли из Александрии под свиными тушами в Венецию. Новый собор. Перенос мощей св. Марка.

Островное сознание «помните, что вы Венецианцы, а потом итальянцы». Легкие на подъем, легко предает окружающий мир, но не подъем. Удивительный патриотизм. Удивительное чувство свободы (моряки). Благородный человек рожденный в свободном обществе. Это люди, которые жили в стабильности государственной власти, но при этом это была очень жесткая система государственной власти, со всеми доносами, налогами и т.д. Но при этом чувство личной ответственности. А также умение наслаждаться досугом: пейзажем, музыкой (первая консерватория)

Живопись:

* Главное – цвет и колорит.
* Вместо действия – интенсивная внутренняя жизнь. Созерцательная, бесконфликтная. Субъективная.
* Если Флоренция – история, Венеция – поэзия. Человек сидит внутри природы и ей наслаждается.
* Флорентийцы ценили за программу, тяжесть, форму, а Венецианцы – за красоту.
* Умели наслаждаться этой красотой: Оретинки – блондинки, очень корпусные, окружавшие Пьетро Оретино и Тициана.

### Джованни Беллини 1435-1516

Незаконнорожденный сын Якобо Беллини. Брат Джентиле. Учился у отца, сотрудничал и со своим братом. Воспитан влиянием Донателло, Мантеньи, который был женат на его сестре. Его раннее искусство оскульптурено и имеет несколько экспрессивный характер. Де Мессино – цвет, свет. Будет учится всю свою жизнь как Рафаэль, даже уже будучи стариком у своих учеников (Джорджоне, Тициан). Живопись созерцательная и религиозная. 1479 – главный живописец венецианской республики.

Ранний период до 1470х

мощное влияние Мантеньи: пространственно-световые эффекты. Активность и каменистость перерабатывает в сторону более созерцательной манеры, его тишины и спокойствия.

**Преображение** из Каррера. Венеция. Очень большая вещь. Камни от Мантеньи. Удивительная пространственность и воздушность атмосферы. Искусство нежное, деликатное, поэтичное.

**Пьета. Милан.** Иная трактовка – не драматизм, а поэзия. Нет пафоса, страдания и трагедия. Строится исходя из колорита. Розоватые блики встающего солнца дают блики на мертвое тело – надежда на Воскресение.

**Пьета. Брера.** Милан. Персонажи переживают внутри. Больше драмы, более монументальны, тяжелы. Но все погружены в пейзаж. Нет суровости, а поэтичность.

**Моление о чаше.** Пейзаж шире, фигуры утрачивают массивность. Главное – воздух и среда. Человек растворяется в мире и пейзаже – отсюда поэтичность. Именно пейзаж выстраивает эмоциональную окрашенность.

Зрелый период 70-00.

**Коронование Марии из Пезаро**. 1471г. Главное – это небо. Фигуры лишены грубости. Вводит элементы архитектуры, полихромный венецианский колорит. Главная цель – сформировать облик пейзажа. Начинает формировать концепцию Sacra Conversazione.

**Экстаз св. Франциска**. Фрик. Нью-Йорк. 70-71гг. Влияние Мантеньи (камни). Меняется пропорция между пейзажем и фигурой, которая растворяется в пейзаже. Главное – мироздание, идея францисканства. Стигматизация св. Франциска – естественное влияние космоса, а не личная драма. В Падуе учился Кузанский.

**Преображение.** Необычный горизонтальный формат. Для капеллы собора Винчеца. Вертикальный образ там нельзя было поместить, отсюда формат. Композиция проста, естественна. Удивительная насыщенность скрытыми символами, но они часть единого пейзажа. Косая изгородь отделяет нас от сакрального. Чудо отделяется от нас, но с помощью естественных средств.

Успокоенная колористическая гамма. Есть господствующие темы (цвета), но они не подавляют единство общего строя.

Фигуры связывают землю и небо. Естественное нерасторжимое единство образа мира.

Пастухи – пастыри. Стадо овец – паства Христова.Коровы – племя Израилева. Коза – христианская церковь. Пастухи – ведут Израиль пока не придет спаситель (за Моисеем).

Голова Христа над облаками, горами, воспринимает солнечный свет.

**Аллегория Сакра** (святая аллегория). Уффици. 1490-1500. Сцена паломничества душ и сцена Чистилища. Души праведников – младенцы, играющие золотыми яблоками, сорванными с дерева (олицетворения Христа). За эти души молятся все святые. Получается молитвенное состояние, полное скрытых смыслов, намеков. Интерпретаций может быть множество. Как будет у Джорджоне. Венецианская особенность. Гращенков (стр. 32-35 про эту картину).

Тема Мадонны.

Чаще всего для частных жилищ и капелл. **Мадонна Грека.** Брера. 1472. Очевидное влияние византийской иконы. Цвет и образ. Но нет византийского иеротического начала, есть очеловечивание божественного.

**Мадонна с деревом.** 87. Академия Венеции. Возникает пейзаж. Другой колорит, свет. Теплота человеческого чувства, что усиливает пейзаж. Мягкость, лиризм. **Мадонна с грушей**. Усиливается роль парапета (граница двух миров). Пейзажа больше, там что-то происходит, там стада. Пейзаж усиливает состояние покоя (только горожанин испытывает удовольствие от этого пейзажа).

**Мадонна с младенцем.** Брера. 1510. Формат уже горизонтальный. Пейзаж – господствующая форма.

**Мадонна на лугу.** ЛНГ. Это уже Мадонна, сидящая внутри пейзажа. До этого младенчики стояли, а здесь он спит на коленях у матери. Явная апелляция к теме Пьеты.

Масса разных деталей, которые естественны для этого пейзажа. Ощущение холодной весны. Прохлада, но уже расцветающая природа. Но все здесь насквозь символично. Как было в Преображении. Сухая ветка, на которой сидит орел (гибнущая римская империя) и весна (приходящее христианство). Символы в том числе у из античной поэзии. Вергилий «лучше сажать виноград весною румяной лишь белая птица прилетит, ненавистная змеям»

**Пьета.** Галерея Академии. Венеция. 1505. Развитие в сторону трагизма. Нет радости и успокоенности.

Мадонна с младенцем, Иоанном Крестителем и святой. Галерея Академии. Венеция. Видим нарастание повествовательности.

Большие алтарные композиции

**Полиптих Сан Винченцо Феррери** из Санти Джовани ин Паоло. 64-68 гг. Вполне традиционно.

**Триптих Фрари.** Санта Мария Глориозо деи Фрари. Рама сделана самим художником, она разделяет пространство, создает иллюзию архитектуры. Большая структурность. Возрастает роль архитектуры в организации пространства. Еще одна тема – музицирующие ангелы.

**Алтарь Барбариго в Мурано.** Единое пространство, донатор в другом пространстве.

**Алтарь св. Иоава.** Галерея Академии. В полной мере реализована композиция Сакра Конверсационе. Полностью воспроизводит внутренность церкви. Ангелы музицируют, святые в полной отстраненности, но во внутренней беседе, соотносящейся с музыкой ангелов.

**Алтарь из Сан Закария.** Часть архитектуры реальные, часть иллюзионистические. Есть пейзаж. Чувство покоя и молитвенного состояния. Отзвуки золотых тонов от византийских мозаик.

26.04.16

## Флорентийская живопись конца 15го века

Иная полит ситуация. Другие ценности. Люди далеки от игры в демократ идеалы. Прекрасные знатоки, ученые. Худ вкус придворного центра. Лоренцо Великолепный.

С конца 1560-х. Поллайоло

Нач. 70-х – Боттичелли

Рубеж, после которого новый уровень – 1481/82. Многие едут в Рим расписывать боковые стены Сикстинской капеллы. Масштаб, реновацио Рома. Уезжая еще 14вековыми, нежными – иной масштаб, подход.

1490-1500-е гг. 1492 – смерть Лоренцо; его сын Пьеро изгнан в 1494 г. Савонарола, проповеди. «пьенона» - плакальщики. Сильная религиозная экзальтация. Все сжигается. Радикально меняется тв-во Боттичелли, Гирландайо.

Уезжают наиболее крупные мастера – Вероккьо (82) – в Венецию; Леонардо; Поллайоло в Рим. В этой ситуации лакуны – другие мастера. В др центрах – крупнейшие мастера! Феррара, Венеция…

Тогда такие особенности:

* Интерес к мелочному натурализму, прозаическое повествование о реалиях бытия
* Романтический уход от жизни, эфемерные замки
* Эстетство утонченное
* Культ стилизации – Боттичелли, Козимо. Любая стилизация – признак кризиса!
* Архаизация
* Проблема «второй готики». И в ск-ре, арх-ре, в живописи – наиболее ярко.

15 в.: новаторство, новая культура – усталость, архаиз тенденции, но не уничтожающие изначальную ренесс структуру. Как дополнение.

Как выходят мастера 2 поколения из традиции?

**Алессо Бальдовинетти**

* Ученик Венециано;
* Готицизирующий язык
* Усиление пейзажного начала – факт, определенность. Писал и фреска, и аль секко.

Дворик Сантиссима Анунунциата. Портик украшает. Сосед – Пантормо. Слева от портала.

**Рождество Христа**

Портретная индивидуальность пейзажа.

Образ Мадонн

Продолжает традиции ск-ры. К пейзажем милые чувства еще более убедительны.

Благовещение в капелле кардинала Португальского.

### Антонио дель Поллайоло

Рисовальщик, гравер. Учился у Витторио Гиберти. С конца 50-х – ювелир. В Риме умирает. Сан Пьетро ин Винколи – похоронен.

**Серебряный крест для Флор баптистерия. Мелочность, Детализация – повлияет** на живопись.

* ИЗУЧАЕТ АНАТОМИЮ!!! ВСКРЫВАЕТ ТРУПЫ. Интересуется проблемой движения. И структура челов тела, как работает. Тело в движении – основная тема.
* Обнаженка.
* Неистовое движение, напряженность. Экспрессия, сложные ракурсы. Интерес к душевным аффектам. Не как жизнь внутреннего духа, а аффект.
* Большое внимание античности. Дионисийские саркофаги с вакханками.
* Светский характер искусства. Увлечение мифологией привело к тому, что ставил реально натурщика в позу античной ск-ры. Проверял☺
* Идеал уточненный, нервический и хрупкий.

Цикл для паллацо Медичи, 60-е гг.

**Геракл и Антей**

Трактовка мифа: нет сложности, символичности, множественности смыслов. Более определенен. Нужна только чтобы показать напряжение обнаженных челов фигур. Все в пейзаж. Тоже эпически показан.

**Геракл и гидра.** Еще **похищение Деяниры.** Схожие приемы – наивысший момент события, пейзаж..

**Аполлон и Дафна.** Драматический момент; угловатая экспрессия, отход от класс идеала красоты. Ищет и другие античные источники. Обращается к ним, но они другие, неспокойные.

**Декорация виллы Ла Галлина, 1464 г.**

Из ближайшего окр Медичи. Тип, который колеблется между замком и ренесс виллой.

Темы: изобр вакхического танца. Источники: вазописи (этруски); гробницы;

Вакх – срывает все нравственные узы. Досуг на вилле – любовный досуг; Гораций – выпихова. Вилла получает арх облик и дек-цию, соотв о представлениям о ренесс вилле.

Поллайоло создает очень важный памятник.

Искусство резцовой гравюры во 2/2 15 в. развивается. Начал Мантенья. **1470 г. – битва 10 обнаженных мужчин**. На меди. Интерес к разнообр, страсти движения. Разные ракусры – движение одно и то же!! Предельное напряжение сил.

Религиозные композиции

**Давид, ок. 1480 г.** Верроккьо. Тоже рыцарственный идеал; изысканность костюма. Скрытые готицизмы.

**Мученичество** Св**. Себастьяна.** Для капеллы Пуччи в Сантиссима Анунциата. Тоже одна поза, но игра ракурсами. Задача художника. Противопоставление принципиальное образу Антонелло да Мессина – тот гармоничный, нет драмы, напряжения… идеальный образ совершенного героя. Здесь – напротив, драма и напряжение. Высоко вверх. Показан момент стрельбы.

Сложность ракурсов. Обычно был снизу вверх. Тут – с высоты! Сверху вниз. Задирает линию горизонта; масштабный охват жизни. Контраст лирических далей и действия.

Не отказывается от традиции разрушения арок.

**Портреты**

 **Из Милана, сер. 1470х гг. профиль.**

 №148 не всегда ему приписывается. Обостренное чувство стилизованной линии. Тонкость цветовых решений. Темно-зеленые, серебрсто-серые….

Важный итог развития Флор живописи. Влияние на многих мастеров. Замена статики на динамику. Разнообр мотивы и формы; типы. Разрабатывает приемы. Распростр за счет гравюр – влияние очень сильно.

«редчайший худ города и это мнение всех знатоков» - Медичи.

### Алессндро Боттичелли 1445-1510

Папа – дубильщик кож. Аристократ по судьбе? Ученик Филиппо Липпи; мастерская Верроккьо. Личность и индивидуальность. Издевательства от Леонардо – ругал его пейзажи. Краску на губку, потом на стену☺

Самостоятельно с 1470 г. эволюция.

* Изменение кул-ной ситуации при Лоренцо. Сложная, ритуализированная кул-ра. Формирование творческого метода. Гуманизм – новый этап. Круг заказчиков: образованные, досуг. Не связаны с республиканскими идеалами.
* Отказывается от многих завоеваний Флор школы:
	+ Усложненные композ, драматичны. Скользят вдоль плоскости переднего плана. Танцующая походка. Не стоят на земле, пританцовывают.
	+ Сводит к минимуму объем и про-во. Нет мощной светотени, объемов. Подчеркивает плоскостность – но иначе чем Учелло. Важна декоративность! Мастер линии. Эстетика линии. Музыка линии. Ритмичность, изящество. Манера линейно-ритмическая. Отсюда одухотворенность.
	+ Иск-во очень субъективное с массами реминисценций – как формальных, так и смысловых. Худ метод, кот он создает – мир, который создает художник. Очень сложные, эзотерические смыслы.
* Возвращается к готике. Всегда сложнее. Играет в готицизмы. Г. Зиммель. Тоска, ищущая нечто в нигде существующем царстве. Утерянность прежней духовности. Неоплатонизм – поиски идеала. Марсилио Феччино; философия, полная эзотерики, неясности.

**Рисунок ангела** – не обладает объемом, пританцовывает. Ритмические линии складок. Дух побеждает тело. Тактильные ценности уходят.

**Юдифь.** Спиритуальность готической формы. Скользящий музыкальный ритм. Змееобразные волосы.

**Поклонение волхвов.** Для Санта Мария Новелла. Поиски нового формального языка. Про-во опускается; загорожено сараем. Обилие портретных образов. Все ориентированы на чудо. Духовное созерцание. Тот, кто обернулся – сам Сандро. Соучастие чуду.

* Декоративность
* Мифология в неоплатонической интерпретации. Связаны с лит-рой. Античность.

**Весна, 1477-78 гг.**

Важна ранняя датировка – сделана до Рима!

* Источники – античная лит-ра.
	+ Роман «Золотой осел», где описывается Венера и свита. Известная по переводу – очень популярен.
	+ Еще открывают Лукреция о Природе вещей. Гимном Венере открывается.
	+ «Вот и весна, и Венера идет, Флора мать и цветы на пути рассыпает»…. Ветры бегут, тучи уходят с небес…
	+ Фасты Овидия: Флорой зовусь, а была я Хлоридой.

Не конкретное воплощение того или иного источника. Царство Венеры – но она одетая. Отголосок сред традиции. Уподоблена Мадонне – нимб получается. Перекрестка смыслов.

* Комп делится на:
	+ более чувственную часть. Мир земной – цветы рассыпают.
	+ Любовь чувственная и возвышенная. Сияющая, Благомыслящая, Тающая – грации. Есть еще описание такой группы в трактате о живописи Альберти. Лоренцо их читал постоянно! Выписывал, как журнал.

Мб и конкретный персонаж – разные из Медичей. Множественность интерпретаций – значит, и то, и другое, и третье. Множество аллегорий.

Жест Венеры – от мира чувственного через разум идет к Меркурию – созерцанию. Так – гуманизм; неоплатонизм.

Худ решение – напоминает шпалеру. Плоскостна.

Лукреций патетический. Тут не так – душевная меланхолия от обладаемого знания. Ассоциативность. Нет прямого иллюстрирования.

Заказчик не обладает такими знаниями – это автор программы. Всех персонажей указывает, внутр связи, переклички. И 3й этап – художник. Все знает, но работает не как писатель, кто пишет программу. В мире образов воплощает эти идеи. Часто отказываются от прямолинейного следования программы! Альберти – худ обязан иметь гуманистическое образование. Своя интерпретация явления.

Все же – Венера – олицетворение хуманитас. «Нужно прибегать к наглядности образования». Лучше воспитывать на зримых образах.

Марсилио Фичино: «представьте юношам добродетель в виде прекрасной девы, и они в нее влюбятся». Дидактика.

Совершенство худ формы и неисчерпаемость трактовок.

**1480-е – Рождение Венеры.** Для Лоренцо Медичи Грусть. Краски блеклые! На холсте (та – доска).

* Рождение идеальной Венеры. Акт воплощения хуманитас – через природу себя реализует. С материей соед благотворный дух. Не счастлива, что вступила в эту жизнь. невинная стыдливость – Флора несет покрывало.
* Асимметрия – плечо съеживается от дыхания ветра. Беспокойство. Берег – равная, острая, злая линия. Взволнованность.
* Холодные тона + теплый – чувство борения. Чувство – несбыточная мечта. Пришла в этот мир, но не хочет того.

**Паллада и кентавр, 1482 г.**

Для Джулиано Медичи. Часто как полит аллегория. Борьба душевная. Не кентрафромахия. Тут – психомахия. Борьба чувств, эмоций, переживаний. Паллада – нежная, поэтичная противостоит грубому, животному началу кентавра.

Полит аллюзии: победа Лоренцо над Неаполем; победа над Пацци; гибкая политика Лоренцо.

Скорее – мудрость над челов страстями.

**Венера и Марс, 1483 г.**

От союза их – рождается гармония. Аллегории нет. Но есть отложенное оружие. Ритм внутреннего объединения. Но она не радостная, не дает мир совершенства. Полна внутр трагизма.

**Клевета, 1495 г.**

Для флор Антонио Сеньи – друг художника, подарил ему. Доска. Текст Лукиана, описывающий античную картину художника Апеллеса.

Альберти в трактате тоже использует этот прием и описывает эту картину. 2 лит источника! Боттичелли сохр главных персонажей, НО В ЧАСТНОСТЯХ И В КОНЦЕПЦИИ ОТХОДИТ. У него нет торжества истины.

На троне – Мидас – образ тирана; аллегории – неведение и недоверие (шепчут в ослиные уши Мидаса).

Слева направо – нарушение анатом пропорций.

Зависть окружена Клеветой; Коварством, Хитростью (Клевета, в окружении Коварства и Лжи, тащит за волосы Невинность). Тащут его. Старуха – Раскаяние; обнаженная Истина. Она одна, брошена, выделена.

Не просто образец гуманист образованности, а эмоц переживание, с кот хочет поделиться.

1492 – смреть Лоренцо

1494 – изгнание Пьетро. Грабеж и разрушение Пал Медичи. Савонарола – властитель дум.

Художник мыслит визуальными образами. Уверовал в Савонаролу. Дает другую трактовку, чем человек Боттичелли. Триумф гуманист аллегории.

**Сикстинская капелла**

1481-1482г, он в Риме. Город сильно пострадал от Авиньонского пленения, даже когда они вернулись, долго не могли попасть в Рим; по сути, история Рима начинается с середины 15в, тогда возникает идея Реноватио. Тогда первые замыслы о перестройки базилики Петра. В это время приходит папа Сикст 4, затевает огромный монументальный проект – папы средствами искусства придают себе больше легитимности, оправдывают свою политику. Приглашают лучших современных мастеров.

1480 по случаю примирения Лоренцо Великолепного и Сикста 4. Приглашают Гирландайо; Боттичелли, Перуджино из Умбрии,.

* Темы на ВЗ и НЗ. На соответствиях. Нужно было доказать истор преемственность хр-ва; утвердить власть папы над собором и миром. Сторонник светской власти пап.
* Фрески вдоль стен. Обратная тектоника. Внизу – занавес. В середине – живопись; выше – в нишах фигуры пап между окон. Самое тяжелое наверху. Давление.
* Программа:
	+ Юг – жизнь Христа
	+ Север – Моисей.
	+ Потолок – Рафаэль дель Гарбо – звезды.

Вазари: Боттичелли был капомаэстро. Но скорее всего, не так. Все мастера приезжие; Рим уже сейчас такой крутой.

Те изменения, кот коснулись худ:

1. Поиски единого стиля. Желание создать общий ансамбль. Вместе с Римом делают иск-во.
2. Развитие пейзажа – и городской, и сельский
3. Высокая линия горизонта. Придает плоскостность. Комп распластываются вдоль плоскости.
4. Координированность точек зрения. Замыкание перспектив, например – связаны всегда.
5. Движение складок, ритмичность. Напряженные по духовному исканию вещи
6. Выделение центра арх-рой. Закрывает пер-ву, чтобы не прорвать комп.

**Исцеление прокаженного и искушения Христа**

Надпись «искушение Христа, несущего евангельский закон». Напротив - «Призвание Моисея» тоже Боттичелли. Арх-ра – госпиталь, построенный при Сиксте 4 – на фоне Исцеления прокаженного. Вокруг куча антиков.

Перекличка с другой стеной – бассейн, наполненный кровью – сопост с Моисеем. По-ты папы и его родственников - истинность события.

Искушение – на скале – властью; гордыней; голодом. На разных крышах наверху. №158. Церемония жертвоприношения (Закон очищает Христа, пролившего Свою кровь за человечество)

* Уходит иносказательность
* Нет скользящего ритма.
* Архитектоника фигур

Напротив – **Призвание Моисея**. Убивает египтянина – Уходит в пустыню – прогоняет пастухов от колодца, где они мешали напиться двум девушкам (в т.ч. будущей жене Моисея Сейфоре) – Неополимая купина – Исход. Как прообраз Христа. Пастухи, Неопалимая купина. Исход. Масса объед событий.

Кулисность решений; выделение главного эпизода. Закрытая комп по центру. Диагональ.

**Наказание Дафана и Авирона** (160) напротив – передача ключей ап. Петру Перуджино (т.е. основание Церкви). Символ закона, закон Рима, закон Церкви, закон пап. Т.е. мы видим торжество закона и римской церкви. Опять действие на переднем плане, действие уходит в сторону, где развивается. Язык Боттичелли в пританцовывающей походке, игре складок узнается, но в целом все гораздо более монументально. Ансамбль единый по смыслу и художественному решению. Даже сам Перуджино, который во многом недалекий делает весьма поразительную вещь

**Поклонение волхвов.** Был в ГЭ. Сейчас в Вашингтоне. Меняется стиль, понимание пространство. Сохраняется иконография, появляется больше природы, прорывов в глубину. Раньше был человек – свидетель того, что происходит. Теперь полная ритуализированность действия.

**Мадонны**

**Мадонна с книгой.** Удлиняется формат, он более узкий, меняется характер наклона – главное силуэтная линия, не чувственность как у Филиппо Липпи. Здесь нотка грусти.

**Мадонна Манификат.** 1483. Раму заказывает сам художник. Тондо как у Филиппо Липпи, но другая система (повторы движения, рук, взглядов, центричная ритмичная композиция

**Мадонна с гранатом.** Беспомощность Венеры, одиночество, печаль, грусть, нотки меланхолии – идут через линию теперь и у Мадонны. Мир язычества не соответствует его внутреннему духу.

1488 **Алтарь св. Варнавы. О**пять еще до Саванаролы.

* Активное введение текстов. О, Дева Мать, дочь своего же Сына. – надпись на троне. Не случайно он потом будет иллюстрировать Данте.
* Развитие Сакра Конверсационе.
* Фигур много, Нет мерного ритма, где каждая фигура в своем пространстве. Другая напряженность.
* Цвет – обилие винно-красных и дает напряжение

**Благовещание.** Важная для Флоренции иконографии. Выделение разных зон Мадонны и Архангела

Прорыв в глубину при артикуляции арх форм – напряжение с ритмами и движением

Поздние вещи. **Оплакивание.** 1495-1500. Милан. Меняет формат. Все противостоит глухой со швами стене. Контраст глухой враждебной нематериальной стены и духовности сюжета.

Лица почти закрыты, отсутствие лица и есть усиление трагизма. Предельно усиленное отчаяние. Это усилено движением складок, рук. Т.е. трагизм усиливается, мужество и лирика уходит.

**Оплакивание.** Ок. 1500. Мюнхен. Возвращение к прежнему горизонтальному формату. Очевидное влияние Севера. Реготизация: за счет готических приемов решается напряженность и драматичность внутреннего духовного чувства. Тема скалы и ее грубой давящей силы. Трагизм предельно обнажен и жесток.

**Покинутая. Рим**. Галерея Палавичини. 1495. Тема трагизма и одиночества. Архитектура, стена, камень и человеческой фигуры – перед запертой дверью с разброшенной одеждой. Она вытолкнута, выброшена из контекста, изолирована. Возможно это тема оплакивания Савонаролы, изгнанная Истина, добродетель лишенная мудрости. Это некое светлое начало, которое подвергнуто каре, преследованию в текущих условиях. Здесь ренессансный идеал триумфирующей фигуры разрушается в сторону эмоций, переживаний, рефлексий, одиночества, страданий, страсти.

**Мистическое Рождество.** ЛНГ. В память о Саванароле. Конец 1500г. Огромный текст. Очевидно мистическая вещь, проникнутая мистическим светом и надеждой, но вместе с тем и скорбью.

**Рисунки к Божественной Комедии**. Между 92 и 1500. На пергаменте. 4 раскрашены. Первый пример иллюстрации в новом понимании. Художник не рассказывает события, а интерпретирует текст через персональные образы. То искусство линии, которое передает ощущение света, воздушных стихий. Линия гибкая, эластичная, ритмически организованная.

**Портреты**

**Портрет девушки.** Владение силуэтом. У Поллайоло все предельно красиво, деликатно, идеализировано. У Боттичелли вроде бы то же самое, но за счет композиции – они и на фоне открытого окна и стены. Удивительно тяжелый ритм. Неподвижная каменная скованность фигуры. Видно выражение застылых на одной точке глаз. Все это лишает портрет идеальности и гармоничности – он становится трагическим и почти безысходным. Выпала прядь – нежное эмоциональное звучание.

**Портрет Бертольдо ди Джованни** (который в садах Медичи учил будущих скульпторов, в т.ч. МА). Но возможно, это и не он. Пейзаж, влияние севера. Очевидный сервилизм – медаль с изображением Козимо Медичи. Безвоздушный пейзаж и динамика, энергия молодости. Отсюда напряженность.

### Пьеро ди Козимо 1562-1621

Как был кватрочентист, так им и остался. Т.е. Флоренция в 16м веке с трудом будет выходить на новые позиции.

Влияние Боттичелли – главное (хотя есть и влияние Леонардо).

Стилизатор света и цвета, а не линии, как Боттичелли. Работает в масле, а не фрески или темперы как Боттичелли.

Жил затворником, был очень впечатлительным, чудак, выдумщик, любитель природы, боялся грозы, был свой запущенный сад, где он черпал свое вдохновение. Был мастером романтического склада.

Начинает с декораций для карнавальных шествий для Лоренцо Великолепного. Отсюда целый ряд светских, мифологических композиций.

**Смерть Проклиты.** ЛНГ. Она выслеживала любимого Кефала, он принял ее за лань и заколол копьем, испугался и убежал. Ее утешает Фавн. Вещь не нежной элегии, а полна внутреннего трагизма.

**Венера и Марс.** Нарочито ломкие, угловатые складки, фигуры разъединены. Множество символов, но все носит удивительный характер трагической грубости и одновременно слиянности с природой. Видим его запущенный сад.

**Портрет Симонетты Веспуччи.** Показывать обнаженного конкретного человека в 15м века было недопустимо. Изотерическая игра. Да, это Симонетта, но она в образе Клеопатры. Но он явно идет в сторону большей экспрессии и внутренней напряженности.

### Доменико Гирландайо 1449-1494

Начинает как ювелир, заканчивается как живописец. Предельный бытовизм и жанровость. Развитие в сторону подробного, тщательного рассказа. Удивительная многоликая красочная флорентийская жизнь. Но без поэзии.

Много работал для **церкви Оньи Санти**. Тайная вечеря в трапезной. 1480. Т.е. Леонардо это видел. Какой сад, какие птицы, что стоит на столе, кто как наклоняется, как вокруг архитектура. Очень показательно

В самой базилике Оньи Санти две фрески:

* Августин (Боттичелли) – масштабно, монументально. Масштаб личности.
* Иероним. Гирландайо. Соотношение стола и фигуры меняется. Стол и детали теперь важнее. И сама фигура Иеронима не выдерживает этого сопоставления и масштаба. Главное показать не масштаб личности, а чем человек занимается.

**Капелла Сасетти.** Алтарь 81-83. Заказ Франческо Сасетти (близок Медичи). Жизнь св. Франциска. Потом у заказчика умирает наследник в возрасте 19 лет и чудесным образом очень быстро у них рождается мальчик. Капеллу переосвящают в честь Рождества, и главная композиция – Рождество. Здесь же похоронены и заказчик с женой.

* Сцена воскрешение сына римского нотариуса. Сюжет, связанный с Франциском и Римом. Но и с семьей Сасетти, т.к. их сын умирает в Риме. Т.о. аллюзия на чудесное рождение наследника. История Рима показана во Флоренции. Идея славы города.
* Главная фреска – утверждение францисканского ордена. Приемы: кадрировка. Дети семьи Медичи, который ведет Анджело Полициано, который их воспитывал. Показаны и сами Медичи. На фоне Лоджии деи Ланца. Т.е. действие опять во Флоренции.

**Роспись хора Санта Мария Новелла**. Помогали ученики и его брат. Заказ Джованни Торнабуони. Он был управляющим банка Медичи. Работал при папе Сиксте 4. Две истории: Богоматери и Иоанна Крестителя. Рассказ снизу вверх.

* Встреча Марии и Елизаветы. Отказ от новой традиции – обращается к двум регистрам. Т.е. хочет много рассказать. Но и внутри самих фресок – очень подробно.
* Рождество Иоанна Крестителя – напротив Рождество Марии. Прекрасно знает античность – гротески Золотого дома Нерона. Комната, роженица, кто как одет, что несут. Присутствуют все реалии жизни. Но одновременно за этими бытовыми реалиями есть опоэтизация бытовой жизни через поэтику и эпичность вечных сюжетов (Рождение).

**Портрет Старика с внуком.** 1486-1490. Лувр. Предварительный рисунок из коллекции Вазари. На рисунке портрет с закрытыми глазами – т.е. это посмертный портрет, заказанный родственниками. Отсюда понятна драма, а также противопоставление молодости и старости.

Т.е. к концу 15го века флорентийская живопись опять достигает высоты, но она начинает формировать и новые черты(внутренняя драма, увлечение бытом – все это свидетельство внутреннего кризиса). Она также лежит в основе формирования стиля нового центра – Рима. Который и будет центром Высокого Возрождения. Мастера будут уже работать как римские мастера.

Много пропущено…

17.05.16

## Леонардо да Винчи 1452-1519

Флоренция 1452 - 1482 Милан 1482 - 1499. Рим, Флоренция 1503-1506, Милан 1506 – 1512, Рим, 1516-1519 Франция по приглашению Франциска 1.

Флорентийский период

69 поступает к Верроккьо, а в 72 уходит. Мастерская работает в это время над фонарем Дуомо, а также делает статую для торговой палаты Меркацио (Неверие Фомы), где раньше была статуя Донателло (св. Людовик). Архитектурное обрамление ренессансное – нужна не готическая группа. Но Верроккьо специально играет разными материалами (бронза и мрамор), группы выходит из объема – художественное решение, очень будничный жест (Фома вкладывает руку в рану) – экспрессия. Экспрессивные психологические моменты будут проигрываться и у Леонардо.

72-75 гг. **Крещение Христа.** Уффици. Есть работа Леонардо (ангел – Вероккьо). Лео – пейзаж и второй ангел. Якобы Верроккьо бросил кисть и сказал, что ученик его превзошел (как и Жуковский с Пушкиным). Работа Лео явно выбивалась из традиции и носила новаторский характер, что было отмечено современниками.

Ангел – фактическая наполненность. Трактовка лица, поворота головы, желание придать психологизм и эмоциональность.

Пейзаж. Важно для Флоренции: портрет Боттичелли, Св. Себастьян Палайолло. Но его пейзаж: традиционен – издалека и фон. Но удивительная фотографическая точность и наполненность. Эмоциональное переживание за счет цветового решения, среды. Т.е. он становится эмоциональной дополнительной игрой, которой усиливается ситуация самого действия.

**Пейзаж долины Арно в день Марии снежной**. Рисунок. Надпись (справа налево специально шифровал свои тексты), но вводя текст – он станов. 5 августа 73 в день св. Марии Снежной. Т.е. пейзаж написан в определенный день и привязан к празднику. Т.е. привязан к конкретному месту и времени. С высоты птичьего полета в далекой перспективы. Есть все типы, разные точки зрения. Т.е. конкретика пейзажа, но вместе с тем переживание пантеистичности мира, которое для него важно.

Скалы и утки. Скалы – структура земли, организации природного начала.

До 1475. **Благовещение из Уффици.** Очень характерная тема для Флоренции конца 15го века. Раньше преобладали квадратные или вертикальные композиции – динамика и чудесность. Лео выбирает горизонтальный формат – традиция кассонов с их подробным рассказом. Т.е. берет другую концепцию – рассказ, повествование.

Меняет иконографию. Есть замкнутый сад, символика растений и деревьев, световоздушный пейзаж. Но он прорывает закрытый сад входом в него, но она не только символическая, сколько носит формальный характер, т.к. спокойная композиция усилена: жест ангела усилен этим разрывом – пауза, сама тема поднимается над бытовым повествованием, она приобретает через бытовые детали более серьезное значение. Минута чуда. Т.е. уже здесь через формальный строй и новые композиционные решения старается нащупать более глубокую ситуацию.

Жест рук Марии намекает на крестную муку.

Предельная детализация, где предметы созданные руками человека и природы, одинаково детализированы.

Подготовительные рисунки. Что его волнует?

* Характер решения складок на руке Марии (как они лежат, висят), т.е. характер движения через одеяние.
* Цветок в руке Марии. Т.е. желание зафиксировать многообразие мира в конкретных образах и свести их воедино, создав единую синтетическую композицию.
* Движение волос Ангела. До этого изучал характер движения струй воды. Как показать движение Архангела, но одновременно и понять устройство мира. Т.е. волосы двигаются также как струи воды, понять движение струйчатых тел. Т.е. он ученый и художник. Потом ученый победит художника, он не сможет собрать этот мир в единую концепцию.

**Штудии драпировок**. Большой пласт графики. Выбирает специально грубую тональную бумагу. Работает серебряный шрифтом – максимально тщательная, детальная проработка, мелкая. Застылый гипс (т.е. ткань мочили в гипсе и она застывала) – это давало возможность проработать все нюансы.

**Портрет Дженевры деи Бенчи**. Вашингтон. До 1478г. Вещь была обрезана (т.е. левая и нижняя часть была обрезана). Проблемы:

* связь с учителем (Дама с гвоздиками Верроккьо - статуя). Интимность и естественность образа за простыми даже вульгарными чертами лица. Руки – поиски психологического образа. Леонардо именно это берет и начинает развивать в живописном образе (к сожалению, руки не сохранились). Но сохранились рисунки с руками – эмоциональный мир модели.
* Надпись: добродетель украшается красотою (обе равновелики).
* На фоне можжевельника (по-провансальски Дженевра – можжевельник).
* На фоне пейзажа, но главное внимание – самому кусту, на фоне которого и проецируется лицо. Желание затенить вид и выделить лицо. Записи Лео: «портрет надо писать при рассеянном свете», он не дает четкой светотени, объема, сглаживает контуры – неоднозначность образа, недосказанность. Т.е. появляется эмоциональный портрет. Психологическая концепция портрета.

**Рисунки.** Темы: руки (эмоциональная составляющая образа человека), профили голов (фиксация внешнего облика и как его можно трансформировать в характеристику). Много рисунков, фиксирующих то, что видит. Но есть и по памяти – тренировка памяти и обобщенность впечатления. Т.е. он пытается от факта жизни от переходит к факту осмысленной реальности, т.е. к факту искусства.

Мальчик, играющий с кошечкой – разные варианты движения и соотношения объемов.

Женщина и ребенок. Т.е. переходит к более сложной теме – Мадонна и Младенец. Конец 70 – начало 80х. Мадонна с Младенцем и опять появляется кошечка. Он идет в сторону разработки мотива движения, т.е. мелькающий изменяющийся мир, множественность силуэтов и жестов. Ищет варианты: разные наклоны, складки ткани – меняющийся мир. Он фиксирует художественную потенцию в мотивах движения. Вводит мотив резкой светотени. Кошечка вырывается, младенец за ней, мать удерживает – мотив нежелания Мадонны отпускать Христа в мир. Видим психологическую разработку эмоционального строя и более сложного понимания сюжета. Постепенно приходит к конкретному рисунку (Мадонна уже во весь рост – потом он вернется к этому мотиву в Поклонении волхвов).

**Мадонна Бенуа.** Уже ноги обрезает – т.е. вещь более камерная. Ок. 1478г. Сильно зареставрирована и последние мазки и штрихи смыты. Ясно, что он работал над проблемами светотеневой моделировки, но вещь очень жесткая (возможно, он потом проработал в сфумато, что было смыто).

Нет прямого контакта ни с Мадонной, ни с Младенцем. Это дает эмоциональность.

**Мадонна Лита**. Очень широкая датировка: до отъезда в Милан или закончена в Милане или вообще полностью в Милане. Скорее всего компромисс: и вписывается в рисунки и развитие Мадонны Бенуа. Использует и масло и темперу (архаика – Флоренция). Мадонна млекопитательница – тема Флоренция. Младенец, оторвавшийся от груди матери погибает. Щегленочек – символ страстей. Усиление черт – еще большая отстраненность Мадонны (в рисунках прорабатывать профильная позиция лица - еще больше, чем потупленнные глаза). Младенец на нас смотрит.

Симметрия – два оконных проема, но внутри фигура в очень сложным движением – дополнительный контраст между симметрией и движением – эмоциональный всплеск.

Пейзаж уже не просто небо, а конкретный пейзаж, психологический.

**Св. Иероним.** Ок. 1480. Ватикан. Не окончена в связи с отъездом в 1482. Изначальная нацеленность на длительный срок работы – отсюда часто неоконченные вещи. Много рисунков. Явное желание усилить моменты конструкции, анатомических штудий. Фигура на фоне скалы и два воздушных проема, его фланкирующие. И тень и свет, важные для пластики фигуры.

Замкнутая композиция: лев и Иероним смотрят друг на друга.

**Поклонение волхвов.** Уффици. 79-81гг. Есть документ о заказе. Есть рисунки – волнует тема сидящей в полный рост Мадонны. Сам сюжет – очень популярный во Флоренции, должен бороться с традицией. Большая взвешенность, масштабность работы, синтетичность. Уходит от кватрочентистской детальности и мелочности в сторону идеальной модели.

Психологический мотив – характер движения рук Христа, Мадонны, но и в лицах, жестах рук других персонажей. Тема эмоционального движения, беспокойства за счет приобретения большей значительности и масштаба.

Вся сцена на переднем плане, но на заднем плане композиция продолжается (есть антикизированные руины и гибель языческого мира – сцены сражения: всадник, вздыблящейся на коне и др.).

Т.е. все – эксперимент: четкость, выверенность, продуманность (пространственные цезуры, фигуры, жесты и взгляды – четкая пирамидальная композиция, но в то же время экспрессия заднего плана и эмоции персонажей).

Рисунки: мотив схватки на заднем плане, тема Мадонны в полный рост. Еще и выстраивание перспективы, архитектуры (незыблемость и четкость) – контраст со схваткой.

Если сравнить с Поклонением Боттичелли – то у Боттичелли нет единой жесткой схемы, объединяющая покой, гармонию и движение.

Первый миланский период 1482-1499

Желание Людовико Моро сделать **конную статую Франческо Сфорца** – основателя династии. Должна была стоять перед фасадом Кастелло Сфорцеско (в центре города).

Тема коня спокойно шагающего, несущего, вздыбленного – важный мотив, который долго волновал Леонардо. Начал в более динамичной и драматичной композиции – чтобы отличиться от своих предшественников. Но постепенно возрастает ученый: как сделать каркас, отливку и т.д. Потом возникает тема спокойно шагающего коня.

К 1493 году был почти полностью готов (высота 7 метров), сильно больше других конных статуй. Модель была глиняная и была выставлена, но потом начались политические катаклизмы у Людовико Моро, деньги были нужны для другого. До 1499 стоит глиняная модель, которую французские войска и растеряли.

**Мадонна в гроте.** 83-90гг. Лувр. Заказана миланским братством непорочного зачатия для большого алтаря (сам алтарь был скульптурный – т.е. он дает тень, иллюзию – отсюда более сложная тень, пластика и эмоциональное переживание). Людовико эту вещь конфисковал и взял себе. Был скандал, который удалось погасить в 1508 г., когда Лео сделал копию (которая гораздо хуже). Важно: последовательное развитие идей Поклонения волхвов: пирамидальная композиция, сочный язык, эмоциональный строй.

Один из лучших образцов сакральной композиции, при этом построенная логически, а не от сердца. Построение иллюзия сакральности образа, не будучи самим религиозным человеком. Он изображает таинство момента появления божества, мистическое действо. Два младенца с разной внутренней жизнью.

Проблема формального языка композиции – вхождение в образ, переход из реального в иллюзорное пространство: от Мадонны по кругу, замкнутое внутреннее движения – отсюда это ощущение одухотворенности, таинства, сакральности. Никто на нас не смотрит, кроме Ангела – контакт, который заставляет войти в композицию. Статичность замкнутость объема и внутренняя эмоция – тоже таинство.

Философия грота – плантонический образ – присутствие божества, т.е. семантика. Но это при удивительном разнообразии конкретики природного мира. Просветы в гроте: два разных: больше света, где Мадонна и Младенец, меньше – где более компактная группа Ангела – более уравновешенная композиция. При этом свет холодный.

Огромная выразительность жестов, включая их семантическую напряженность.

Рисунки – идет от конкретного образа к синтетичности и большей обобщенности – то же будет делать Рафаэль. В рисунке видим мимолетность мгновения. Мгновение и вечность.

Копия из мастерской для братства непорочного зачатия. ЛНГ. Все то же самое, но свет другой, композиция чуть поменялась и сразу все разрушается. Нет жеста Ангела – важного для входа в композицию.

**Портреты. Из Амброзианы Милан.** 85-90е. Начинал сам, потом доделывали помощники. Но моделировка лица и глаз – сам Лео. Кто это? Споры. В руках держит листок бумаги с изображением нот. Возможно, это придворный музыкант Франческо Гофурио. Трехчетвертной портрет, но смотрит наоборот – движется от нас.

**Портрет Чечилии Галлерани или дама с горностаем.** Музей Черторыйских в Кракове. 83-90 или около 93г. Очнеь умная, пишущая, была два года любовницей Людовико Моро. Вроде бы все похоже: трёхчетвертной поворот, поясная. Но:

* она на нас не смотрит, а смотрит в сторону и там что-то видит – специально показывает реакцию на кого-то, входящего в комнату. Движение души, переданное через физическую реакцию. Взволнованную эмоциональность это усиливает.
* Появляется гибкий непоседливый зверечек, который постоянно ускользает. Ее руки и ласкают и удерживают его. Винтообразное движение рук и горностайчика усиливают эту эмоциональную взволнованность. Т.е. психологическая характеристика не столько за счет лица, сколько за счет рук – еще от Верроккьо.
* Галлея по-гречески – горностай, т.к. он обыгрывает имя героини. Горностай еще и символ чистоты и целомудрия (он скорее помрет, чем запятнает свою белую шкурку).

**Портрет герцогини Изабеллы ДЭсте** (у нее был студиоло в Мантуе). Ок. 1500. С трудами, но портрет получила (графика). Профильный портрет (расхожая типология), но вместо четкости и замкнутости, игра – она в фас, но от нас отвернулась. Т.е. традиционная схема насыщается другим содержанием.

Рисунки – головы, позы. Огромное число анатомических штудий – опять ученый. Это головы в фас, профиль в разных контрастный моментах (старики с их дряблостью, зрелые и противопоставления: старик-юноша, лысый – волосатенький и т.д.). Грива волос человек и льва.

Еще один тип рисунка «карикатуры» (хотя сам жанр возникает в 17м веке – барокко, от итальянского карикаре – нагружать, подчеркивать какую-либо черту). Для Лео важно прощупать пределы прекрасного и безобразного. «Если не слышишь, издалека сложно понять, человек плачет или смеется», т.е. мимика не всегда дает понять эмоцию человека. Лео и утрирует черты, пытаясь понять, но у конкретных людей.

**Тайная вечеря**. 95-98 гг. Санта Мария делла Грация (Браманте делал архитектуру). Техника фрески его не удовлетворяет (быстро, четко, определенно, фиксированная эмоциональность). Тогда он экспериментирует, делает специальную эмульсию, чтобы можно было работать более долго и тщательно. Постоянно переписывает. Отсюда жуткая сохранность, вещь во многом погибшая. В 44 году бомбили Милан, т.к. фреска была обложена мешками с песком, эта стена не рухнула.

Настоятель жалуется, работа не двигается, пишет письмо Людовико Моро, на что Леонардо хочет в образе Иуды изобразить настоятеля монастыря.

Месторасположение и тема традиционная. Но он пытается расположить фреску так, чтобы она вписалась в реальный интерьер, свет и точку зрения. Свет слева и на фреске также. Высота – изображенная архитектура продолжает реальную, но меняет своды (вместо цилиндричекого с распалубками - простой деревянный – чтобы показать глубину иллюзорного пространства, протяженность – отсюда контраст между двумя пространствами. А на границах как раз изображен стол. Если встать на середину трапезной, расстояние до фрески и от стола до изображенной задней стены одинаковы.

Иконография. Обычно – Евхаристия. Он выбирает более жанровый мотив: слова Христа «Один из вас предаст меня». Больше жанра – психологизм, эмоция. Прорабатывает главные черты разных характеров – весь спектр реакций на произнесенные слова, он усиливает их. Они расползаются уходят. Волны эмоций – уравновешенность (не формальная симметрия).

А фигура Христа остается неподвижной – вечность. У Пьеро делла Франческо все вечность, а здесь вечность есть и существует, но вокруг она наполнена человеческими страстями и кипением. Но одновременно и одиночество, покинутость, оставленность – но все через естественные движения (руки падают после тяжелой фразы), но это же и руки крестной жертвы – вечность (это и сейчас и на одновременно потом на Кресте).

Три окна – Троица. Голова Христа над линией горизонта – Беллини.

Есть граница – мы здесь по эту сторону стола, а они там – это другая сакральная реальность. Туда перенесен и Иуда и тем самым весь спектр добра зла, белого и черного находится там. Мир един, он состоит и из того и другого. Но мы туда за эту границу пройти не можем, мы ее можем переживать, анализировать, чувствовать, но пройти туда не можем.

Рисунки. Начинал с Евхаристии, но потом начал прорабатывать слова и реакцию.

96-98 гг. **Кастелло Сфорцеско зал делла Асса.** Заказ Моро. Помещения на мосту над рекой, для его частной жизни. Его жена умерла родами в соседней комнате, когда Лео заканчивал фреску. Отсюда декорация. По сути это иллюзионистическая пергола в интерьере замка. Много писали о перголах и античные авторы и авторы возрождения (Альберти, Крещенцо). Что новое:

* деревья поддерживают консоли реальной архитектуры, т.е. дерево выступает как органическая колонна – идея тектоники, роста, движения.
* Зала была темная даже летом, а зимой еще и сырой. Специально усиливает момент света, чтобы его облегчить.
* Показывает разрез земли, там корни, вплетающие в кладку. Там помещается труп «моменто море» - Беатриче Моро. Ощущение силы природы, которая все преодолевает, образ космоса, преодолевает все силы жизни и смерти.
* Таблички на деревьях фиксируют все важные моменты жизни Людовико Моро (и политические и личные). Образ славы владетеля и образ мира. Космическая закономерность, которой подчинена гармония бытия (всего, включая политическую жизнь).

Это время. Витрувианский человек. Анатомии мужчины, эмбрион. Это уже рисунки больше ученого, чем художника. Механизмы, арбалеты и т.д.

Людовико Моро разбили, посадили в клетку. Браманте и Леонардо бегут.

2й флорентийский период 1499 – 1506

Катон углем. **Мадонна со св. Анной.** Лондон. Хэмптон-Корт. Фигуры выдвинуты на передний план. Пейзаж уже не так важен, как фигуры. Отсюда иконография и МА и Рафаэля. Передача психологической жизни через движение.

Не может четко определить контуры. Техника сфумато, нет определенности контура, объема, пластики, светотени. Многообразие мира фиксируется художественно. Отход от флорентийской линеарной точности. Появляются эти полуулыбочки. Потом именно поэтому и МА будет оставлять мрамор недоработанным.

Потом вместо Иоанна Крестителя появляется ягненок. Иоанн Мадонна со св. Анной. Лувр. 1510. Движение – Мария наклоняется, чтобы видна была голова Анны – идеальная пиромидальная композиция. Но здесь пейзаж – дикая природа (а ведь в Италии пейзаж всегда очеловеченный) – другой мир, впечатления от Альп.

**Мона Лиза.** 1503-1505/1516. Лиза Герардини жена Франческо дель Джакондо. Как положено – трехчетвертной поясной. Но есть маленькие нарушения, что делает его уже портретом 16го столетия:

* Поза абсолютного покоя: она в кресле, оно ограничено подлокотником (тело сжато) и руки тоже на этих подлокотниках. Т.е. получаем иллюзия абсолютного покоя. Даже ладошки почти безвольно опущены. Даже пальцы ничего не держат, ничего не демонстрируют. Опять из естественных приемов – полная исчерпанность темы покоя. 3\4 поворот еще с де Мессино был полон динамики, а здесь покой!
* Сидит внутри архитектуры (лоджия), но одновременно на воздухе на фоне пейзажа.
* Для Флоренции важны объем, пластика и фиксированность, светотень. Здесь все это есть, но разрушено. Все размывает сфумато. Даже на волосах у нее вуаль. Т.е. внутри покоя заключена жизнь. Улыбка не означает ничего (нет определенности эмоций, есть множественность эмоций – глубина реакции и внутренней жизни). Убирает все эмоции внешние.
* Пейзаж не имеет присутствия человека. А рядом человек без природы. Т.е. опять космос: и Мир и Человек. Т.е. и вершина портрета 15го века, но от него и отталкивается и развитие портрета 16го века. Господь поставил Человека в центр мироздания. Как потом будет у Рафаэля с портретом Бальтазара Кастильоне.

**Заказ на роспись зала совета палаццо делья Синьория.** Уже после казни Савонаролы. Заказывают и МА и Леонардо. Две программные композиции. У МА – битва при Кашине (флорентийцы победили пизанцев), а Леонардо – победа флорентийцев в битве при Ангеаре над Миланом (зная, что она 18 лет там прожил). Остались картоны, но до конца работу довести не один ни другой не смог. Их бесконечно копировали и разрушились.

Посчитали, что МА лучше, т.к. он показал, как они должны победить и что их победа неостановимо. А Леонардо хотел показать, что такое война. Он сделал только центральную композицию – изображение глупости, ненужности войны, предельное напряжение страстей на пороге смерти. Уже не важно, где флорентийцы, где миланцы. Битва захватывает не только людей, но и кони начинают грызться.

Последний период

К власти приходят Медичи, опять нужно убегать. Оказывается в Милане. Там французы. Человек холодный, практичный. Делает проект конного памятника маршалу уже французскому. Здесь это уже вздыбленная лошадь – отзвуки битвы при Ангеаре.

Куда все это уходит. С годами его все больше и больше занимает его наука. И то, что было найдено как замечательные художественные приемы (пирамидальная композиция, сфумато, эмоции) – у него выхолащивается и становится сухим и формальным.

**Лето.** Боргезе. Тут и сфумато и проблема фигуры в пейзаже. Но все это переходит в определенные схемы.

**Иоанн Креститель.** Начинал делать как Иоанна Крестителя в пустыне, а завершил как Вакха. Т.е. не важно кто, а важна тема: обнаженная сидящая фигура на фоне природы.

**Иоанн Креститель** из Лувра.

Трагичный конец, не понятность миром. Будет и у МА (особенно остро в силу его характера), и у Тициана. Его рисунки – потоп.

Автопортрет 1512г.

## Рафаэль Санти 1482-1520

Мастер и архитектор тоже. Внутренняя архитектоника, которая делает его творчество синтетическим и идеальным.

Леонардо – детальный психологизм, то Рафаэль берет формальные приемы, но меняет и представляет наиболее высокое и гармоническое искусство. МА – драматизм.

Проблема классического. Две главные тенденции

* классическая традиция увенчивается Рафаэлем.
* Другая – антиклассическая столь же связана с образом эпохи. Воплощается в МА.

Рафаэль наиболее очевидно воплощает традиции ренессанса, высокого возрождения и языческая составляющая учения гуманизма. Наиболее яркий пример того, что волновало теоретиков. Воплощение легенды о возрождении золотого века. Начинает от гражданских идеалов и переходит в изощренную тонкую нежную аристократичность, человека ставшего аристократом не по крови, а по своей человеческой сущности. Программа идеального искусства. Им владеет идея совершенная, которую он пытается воплотить в жизнь.

Идет постепенное и последовательное становление классического идеала, он преодолевает кватрочентистсую мелочность, хрупкость. Идет к обобщению, берет только то, что нужно ему в конкретный момент развития его творчества. Берет от Леонардо, от МА. Его искусство выражает высшую гармонию бытия, его искусство очень сложно понимать несмотря на кажущуюся простоту. Это требует предельного напряжения ума, вкуса, гармонии.

К концу жизни понимает исчерпанность идеала и пытается найти новые пути. Переходит к внешним моментам, это будет носить более декоративные характеры, но на вершине этого кризиса он умирает. Возможно, он бы изменился, но жизнь положила предел его развитию.

Удивительная историческая глубина, все распады и кризисные моменты он приводит к классическому знаменателю. Это столкновение идеала и действительности. Он в какое-то время нашел эту совместимость, но потом она теряется. Его искусство предельно обобщенно, оно обладает художественными и типическими принципами. Блестящий мастер композиции, которую выстраивает как архитектонику – поэтому в зрелые годы приходит к архитектуре. Идеальные круг, тондо, сферы.

Вельфлин «Рафаэль – это архитектор в живописи», он выстраивает идеальный мир на основе архитектоники, ясности.

Периоды:

* Ранний умбрийский. До 1504г. Папа был придворным мастером Джованни Санти (художник, музыкант, поэт). Учился также у местных мастеров. Рафаэль органично плавно берет от них и плавно отходит. Сформировался в мягком гуманистическом центре Федериго де Монтефельтро.
* Уезжает в Перуджу 1500-1504 у Перуджино. Эти черты будут сквозить, но он будет вымывать их, эта поэзия будет уходить на второй план.
* Флоренция в наиболее светлый период 1504-1508гг. Уже сам работает как крупный мастер, но и учится, воспринимая традицию Флоренцию. Там в это время трудятся и Леонардо и МА.
* Рим. 1508-1515. Зрелый период – именно здесь он становится настоящим Рафаэлем. Благодаря масштабу Рима, его античному прошлому, меценатству пап. Именно в это время Браманте строит Темпьетто, МА расписывает потолок Сикстинской капеллы. Он становится масштабным мастером монументальной формы синтетического монументального стиля.
* Поздний римский. 1515-1520. Рафаэль – самый великий мастер в Риме с огромной мастерской. Он уже дирижёр, организует и архитектурные и живописные и монументальные работы.

Автопортрет. Нежный, приятный, обходительный человек. Смерть – тоже от полноты его жизни, которая была для него важна.

Ранний период. Умбрия-Перуджа

**Мадонна Коннетабле.** ГЭ. 1500-1502. Одна из последних работ убринского периода. Не окончена. Мадонна дель либро (с книгой). Сложная кварточентистская рама и совершенно другой мир картины. Темперой на доске. Рентгеновские исследования – вместо книги должен был находиться гранат. Круглая композиция тондо (наиболее гармоничная форма) – там удивительно поэтичная фигура – круглящаяся голова Мадонны, Младенца, одеяний, круглящиеся формы Младенца. Гранат – был бы перебор. За счет книги – круглящиеся элементы более выявленные, очевидные. Пейзаж – умбрийский, поэтичный, но это еще фон. Природа весенняя – рождение новой жизни, усиление поэзии.

**Три грации.** Музей Конде. 1500-1502 г. Тоже небольшой размер. Возможно они парные со следующей вещью. Возможно это три Геспериды с их золотыми яблоками. Целомудрие, красота и любовь. Те самые, которые принесли яблоко Гераклу. Это также связано с неоплатоничекой идеей Геракла на распутье между доблестью, добродетелью и наслаждением. Тогда **Сон рыцаря.** ЛНГ. Это тот самый сон Геракла между добродетелью и наслаждением. Поэзия, ритм фигур, умение вписать в гармоничный квадрат.

**Св. Георгий.** Лувр. 1500. Тот самый рыцарственный идеал 15го века. Здесь не героическая, а сказочная рыцарственность. Деликатность, нестрашный дракон, героический рыцарь, мягкий деликатный умбрийский пейзаж. В рисунке он разрабатывает сложную перекрещивающуюся диагональную композицию.

**Св. Георгий.** 1504-1505. Вашингтон (раньше в ГЭ). По заказу Гвидобальде де Монтефельтро как ответный дар на орден подвязки от Генриха 8 Английского. Эту картину отвозил как дипломат Бальтасаре Кастильоне. У св. Георгии орден подвязки, который и является покровителем ордена. Видим, что теперь главное – развитие композиции. Меняется характер движения – вглубь, замкнутое (Георгий – дракон). Принцесса бежит уже к герою. Диагонали успокаиваются. Рисунок уже досконально и тщательно прорабатывает все, включая детали фона.

**Обручение Марии.** Брера. Милан. 1504. Подпись: «Рафаэль Убринец». Фреска Перуджино из Сикстинской капеллы «Передача ключей ап. Петру». А также «Обручение Марии» тоже Перуджино. Отличия:

* масштаб, соотношение фигур и фона. Укрупняет фигуры и выдвигает их на передний план. Алтарь Монтефельтро Пьеро делла Франческо. Разница между фигурами и фона – все единое, объединено перспективой, цветом, пространство легко прочитывается.
* Скрытая символика – центральный проем храма – свет проходит сквозь тело храма и освящает брак Марии и Иосифа. За храмом необжитая природа – т.е. храм на границе между миром человеческим и нетронутым (символ двух природ Христа).
* Нет мелочности с тщательности деталей. Сухости и скованности.
* Вместо прямолинейной симметрии, уравновешенность музыкальная и поэтичная. Даже намеки на золотой фон Перуджино, но только в общей гамме.
* Смягчает жесткость, более круглящиеся, мягкие, нежные. Но уже другой масштаб по сравнению с Мадонной Коннетабле.

Флорентийский период

Много рисует с картонов МА и Леонардо (их битвы), зарисовывает Донателло. Сохраняет линеарность и хрупкость умбрийской традиции, но приобретает структуру, пластичность, светотень и рисунок Флоренции. Приобретает воздушность, пространственность, леонардовское сфумато.

Развивает тему Мадонны. 1505. **Мадонна дель Грандуко** из галереи Питти. 95 см (не очень большая). Начинает с тондовой композиции, но потом отказывается. Делает уже полуфигуру (т.е увеличивает размер), отказывается от пейзажа – в сторону более монументальной композиции. Подчеркивает идею предстояния, но не уходит от интимности образа (опущенные глаза, ручка на груди у Мадонны). Легко прослеживается эволюция.

**Мадонна со щегленком.** Уффици. 107см. Еще больше увеличивает размер. Пирамидальная композиция Леонардо. Но принципиальное изменение – уже внутри пейзажа. Фигуры увеличиваются, вещь еще более монументальная. Образ уже не интимной нежности, а счастливого, радостного христианства. Нет слащавости. Но есть и нежность.

**1507.** **Мадонна с зеленью/Мадонна на лугу/Madonna of the Meadow.** Вена. 113 см. Еще больше увеличивается. Для Тадео Тадеи для которого МА делает тондовую скульптурную композицию Мадонны. Конкретный пейзаж у Перуджи, т.е. он помнит о своем прошлом, даже когда эволюционирует. От Лео – чувство компактности группы, четкое подчинение осей и вписание в пейзаж.

**Прекрасная садовница.** Лувр. Закончивал Гирландайо после отъезда в Рим. Но видим еще большее усиление четкости и ясности композиции и монументальности – т.е. он уже готов к восприятия Рима с его масштабом. Рим просто наложил на него то, что ему уже было нужно.

**Мадонна Темпи.** Мюнхен. 1508. Итог его работу во Флоренции. Вертикальный формат. Вводит пейзаж, но уже за фигурой. Отказывается от масштаба в сторону более чувствительного и эмоционального начала.

**1505.** Мадонна с безбородым Иосифом. ГЭ. Не очень совершенна по художественному качеству.

Еще во Флоренции делает портреты**.** **Парный портрет Анджело и Магдалены Донни.** Галерея Питти 1506г. Очень состоятельная и знатная семья. Видно влияние Леонардо, особенно в портрете Магдалены. Берет формальный мотив Джоконды ( но не глубину Леонардо). Чуть меняет высоту – уже почти поколенный. Добавляет жест рук, атмосферу, воздуха, пейзаж – уже мир человека, который господствует над природой (а не космос). Эти портреты не столь высоки как Джоконда. Интересны и оборотные декорации. Спасение Девкалеона и Пирры и возрождение человеческого рода (т.е. идея продолжения рода после свадьбы).

**Положение во Гроб**. Боргезе. Ок. 1507. Квадратная, была еще пределла (аллегории надежды, милосердия и веры, а также гротески) и композиция наверху (Бог-Отец во славе). Заказчица Аталанте Бальоне из Перуджи, т.е. дорабатывает ранний заказ еще из Перуджи. У Аталанте был сын Грифонетто, которого убили в одном из заговоров, довольно долго умирал и в это время простил тех, кто его убивал. Первоначальный заказ был на композицию «Оплакивание» (более трагичная и лиричная), но во Флоренции он делает более сильную «Положение во Гроб». Квадрат – и суть творчества Рафаэля и формат капеллы. Упавшая в обморок Мадонна – та самая Аталанта Бальоне.

Усиливает драматизм образа, но сохраняет идеальный гармоничный формат. Драматический контраст. Но за счет композиции он успокаивается (диагонали). Рисунки - растет напряжение, драматизм.

Рисунок – батальная сцена.

Римский зрелый период 1508-1515

Именно здесь формируется синтетический архитектонический язык высокого возвращения.

**Декорация трех станций.** Эти залы уже были декорированы, но когда в работу вступил Рафаэль, Юлий 2 заставил сбить всю декорацию, разорвал контракты

* Станца делла Синатура/ Stanza della Segnatura (комната для хранения папской печати) 1508-1511
* Станца Элиодоро/ Stanza di Eliodoro (по фреске изгнание Элиодора из храма – небесный воин изгоняет сирийского военноначальника Элиодора из Иерусалимского храма, который тот хотел разграбить) 1511-1514
* Станца дель инчентио дель борго/ Stanza dell’Incendio del Borgo 1515-17
* Станца Константина – уже делал Джулио Романо

В первую очередь видим поперечные стены, а не продольные с окнами (боковые – над окнами и сбоку). Которые тоже нужно вписать в композицию, как и свет от них.

Сами помещения почти квадратные 10\*8.

**Станца делла Синатура.** Здесь собирался церковный трибунал во главе с папой. Там находилась папская библиотека, что определило программу росписей. Декорация была продумана и прописана, но отходил от программы, делал ее более сложной. Учитывает характер реальной архитектуры, вписывает ее в архитектуру изображенную. Оконный проем – гора Парнас.

* Комната перекрыта крестовым сводом – декорация, имитирующая мозаику (по эскизам Рафаэля).
	+ Круглые медальоны с Философией (вода), Юриспруденцией (земля), Поэзией (воздух) и Теологией (огонь)– тоже отсылка 4 элементам/стихиям мироздания. Разделы знаний в библиотеке папы.
	+ Между ними изображения - верхние гризайлью – сюжеты из Тита Ливия – история Рима, нижние – астрономия Гигина (мифологические сюжеты). Все – аллегории стихий: огонь, вода, земля, воздух.
	+ По углам композиции из Священной истории/мифологии, раскрывающие Аллегории и стихии: Муза Урания созерцает небесную сферу, Суд Соломона, Аполлон и Марсий, Грехопадение.
	+ Декорация свода связана с фресками: Теология – Триумф Веры. Поэзия – Парнас, Юриспруденция – Мера, мудрость и сила, Философия – Афинская школа. Все говорит о безграничном просторе человеческой жизни. Целостность и гармония христианства и античности.
* Диспута дель сакраменто (предлагает Вазари). Спор о таинстве Причастия. Было важно для Юлия 2. Но на самом деле он ошибся, это не спор, это триумф христианской веры, где представлены отцы церкви (в нижней зоне), при этом у папы Григория Великого лицо Юлия 2. На алтаре дароносица. Как войти, прочитать и двигаться – четко ограничивает (есть ограда, фигура, которая возможно воспроизводит Браманте и дальше по жестам мы подходим к дароносице – идем наверх, взгляд Христа возвращает нас обратно, смотрим справа и вновь возвращает нас к центру). Мир неба из земли объединены, Церковь Торжествующая и Церковь Воинствующая. Уже в рисунке разрабатывается характер движения, ведущий нас к алтарю с дароносицей.

21.05.16

Афинская школа 10-11 годы. Более сложное решение.

* Иная роль живописной архитектуры – ясное гармоничное решение. Тема идеального храма (вспомним обручение Марии, а также постройки Браманте). Тема круглой арки вписывается в изображенную архитектуру. Центрический храм – образ идеального мира, космоса. Именно в нем и существуют философы.
* Философы узнаваемые. Это олицетворенная идея его философской концепции. Все разнооразные идеи античной и ренессансной философии. Они разбросаны как бы в хаотическом порядке. Но группы уравновешивают архитектонику. Это разнообразие – важные художественный ход, т.к. все поиски истины имеют право на существование, но они объединены единым храмом науки и мысли.
* Храм имеет и скульптурную декорацию – Аполлон и музы, а также Афины и мудрости. Т.е. опять торжество человеческой мысли.
* Вход – фигура вбегающего человека слева. Темпераментное движение.
* Уход взгляда в глубину и оттуда из центрического храма возвращаемся обратно.
* Главные группы: Пифагор и Эвклид (математические наука и точность). Ключевые – главные линии развития философской мысли – Платон (Тимеи) и Аристотель (Этика), т.е. олицетворение и через их сочинения. Жесты: Платон вверх (обращает к архитектуре и назад) – идеальная философия, Аристотель – вниз (обращает к окружающим людям - земная философия)
* Еще ключевые персонажи: Диоген (он выделен и лежит в свободной поз) и фигура Гераклита (она была переписана – была другая фигура в другой позе). Изменения после росписей МА в Сикстинской капелле (сложная контрапостная поза и его идеализированный портрет). Эта сложная поза и куб, на котором он сидит – центр.
* Историки науки – Птолемей (геоцентрическая система мира – держит земную сферу) и Зороастр, держат сферу земную и небесную. Аверролис (портрет Пико делла Мирандола)
* Взвешенный продуманный рациональный характер. С двух сторон – профильные портреты, замыкающие композицию, там и сам Рафаэль – соприсутствие и соучастие в мысли.

Над окном Парнас. Окно – гора, возвышение. Вокруг 7 муз. Аполлон играет рядом с кастальским ключом. Изображен с виолой (современным музыкальным инструментом) – единство древней и современной поэзии.

* Наверху слева – эпос. Гомер, Данте, Эний (ввел эпическую поэму в Рим, байка, что в его тело переселилась душа Гомера).
* Справа – Ариосто, Бокаччо.
* Нижняя зона – поэты-лирики (т.е. эпическая поэмы выше лирической). Слева сидит Сафо, она опирается на реальное окно (иллюзионистический трюк).
* Опять развитие композиции за счет жестов: идея подъема и спуска – взлеты и падения творческой мысли и языка искусства.

Напротив. Композиция, олицетворяющая Юриспруденцию. Там же фигуры Меры (с уздой), Мудрости (двуликая) и Силы (наклоняет дубовую ветвь – очевидный намек на Юлия 2, чьим семейным гербом была дубовая ветвь и желудь делла Ровере). Т.е. сила – отсыл к заказчику, который олицетворяет силу и славу Рима. Т.е. это три аллегории – основы любого права. Внизу Трибониан вручает Пандефты (свод римского права) Юстиниану. И Григорий 2 Великий передает дикретарий своему кардиналу (свод церковного права). То есть юриспруденция имеет конкретику.

**Станца дель Элеодоро**. 11-14. От фрески – изнание Гелиодора из храма. Рафаэль имел уже такой авторитет, что работы Пьеро делла Франческо 1459 и местного Бармантино 1508 г. были сбиты. Помогал ему Бальтазаро Перруци (он сделал роспись свода).

* Свод: неопалимая купина, сон Иакова, явление Бога Ною и жертвоприношение Авраама. Тоже связаны с фресками стен. Связаны символически и давали тему чудесного вмешательства неба в дела человека. Наиболее конкретный, подробный и легко понимаемые современниками аллюзии на папу и современную политическую ситуации. Т.е. слава Рима и папской власти.
* Неопалимая купина – Бог невидимый, он же также изгоняет Илиодора
* Во сне Якову и во сне же выводит Петра из темницы
* Бог спасает Ноя и он же спасает Рим от нашествия гуннов во главе с Аттилой (посылает Петра и Павла).
* Авраам символизирует веру в таинство Евхаристии, как и месса в Бальсене.

Раньше был мир идеальный, здесь другое. Динамика (т.зр снизу вверх – более динамичная, пространство более динамичное), колорит более напряженный и темный и контрастный. Усиливает контрастное диагональное пульсирующее движение. Конкретный исторический аспект – нет идеальной отвлеченности Станца делья Сигнатуры.

Изгнание Илиодора. Сирийский полководец пытался похитить казну для вдов и сирот из Иерусалимского храма. Священник молится – свет – повляется всадник - изгоняет Гелиодора из Храма. Идея чудесного вмешательства и освобождения.

* Современные аллюзии. 1512 г. Папа Юлий 2 много воевал. Страшнейшее поражение под Равенной, но чудесным образом с помощью испанцев удалось предотвратить нашествие французов на Рим. Никто еще не знает, что чудо случится, кроме фигуры самого папы Юлия 2 (слева). Прошлое творится сейчас. Мотивы рельефов Донателло (люди взбираются на колонны) – чудесность и динамика. Но есть преграда, не можем уйти в бесконечность, вынуждены вернуться обратно.
* В Афинской школе вся архитектура ясно читалась, здесь сознательное желание ее обрезать – т.е. и архитектура драматизирована.

1512 г. Месса в Бальсене. Конкретный эпизод 1263г. в Бальсене, недалеко от Орвьетто. Священник по пути в Рим начинает сомневаться в таинстве Причастия. На службе облатка окрашивается кровью Христа. В 1264 была выпущена специальная булла папы по установлению праздника Корпус Домини (Тела Христова). В военных действиях папы Юлия перед ним несли Дарохранительницу с облатками. Т.е. прямая политическая аллюзия.

* Многие внизу не знают вообще о чуде, что произошло, кто-то знает, кто-то хочет убедиться в чуде. Разница эмоционального переживания - драматизация. Единственный кто знает точно – священник в образе папы Юлия 2.
* Опять обыгрывается окно – три пространственных зон: само чудо, далекие от чуда зоны. Архитектура – пластически артикулированная разработка и опять срезы.

Изведение Петра из темницы. 1512-1514. Над окном в Бельведер. Тема чудесного спасения Петра. После поражения под Равенной папа служит мессу в церкви Сан Пьетро ин Винколи (своей кардинальской церкви) – аллюзии на современность.

* Напряжение и драматизация – редкий в искусстве Ренессанса ноктюрн. Ночь и искусственные источники света: факел, луна и ангел. Сознательное использование разных типов искусственного освещения. В одной композиции разновременные события (была у Мазаччо) тоже решает через изображенную архитектуру.
* Вся композиция – движение света. «И свет во тьме светит и тьма не объяла его»!

Спасение Рима от гуннов. Делается учениками, от Рафаэля – идея, композиция, организация. Иной художественный уровень. Аттила не подошел к Риму (он остановился у Равенны). Здесь – окрестности Рима, выезжает папа Лев Великий (1513 был уже папа Лев 10, сын Лоренцо Великолепного).

* Первоначально папа Лев великий должен был быть в облике Юлия 2, а кардинал в облике кардинала Медичи. Получился, что Лев в двух вариантах и кардинальском и папском.

**Алтарные композиции**

Мадонна Альба. 1509. Из ГЭ (но сейчас в Вашингтоне). Развитие темы мадонны. Что меняет? Возвращается к тондо, но насколько по-другому решена. Он в тондо вписывает пирамидальные композиции, которые он делал под влиянием Леонардо во Флоренции. Получилось мощное, спокойное, четкое решение. Мадонна в пейзаже (а не на его фоне). Мадонна сидит низко – потенция движения. Важно для Рима. Спокойный сдержанный идеальный синтетический ясный язык.

Мадонна делла Седия (в кресле). Галерея Питти. Флоренция. 1514-15. Нет свободного места, все забито персонажами. Более сложно и драматизированное решение с подчеркнутой пластикой. Намек на современность – Мадонна одета по моде Рима 16го века. Прием как в Станце дель Элеодоро.

Сикстинская мадонна. 1513-14 гг. 265\*196. Заказана монахами церкви св. Сикста в Пьяченце. Север. Папа Юлий 2 считал покровителем св. Сикста, а также сам находился под покровительством Сикста 4. Вазари оценивает вещь как редчайшую и необычайную в творчестве мастера.

Что было раньше. Мадонна дель Фалиньо заказана в честь чудесного избавления папского историка Сиджизмондо деи Конти, на дом которого в г. Фалиньо упал метеорит. Т.е. мы видим Мадонну как чудесное явление. Нужно объединить мир земной и небесный. Ангелочек тот же!

Т.е. он обращается к образу чудесного явления Мадонны. Возвращается к торжественной алтарной композиции. Отказывается от темы пространства, воздуха, архитектуры. Перед нами нейтральный фон клубящихся облаков. Мадонна – силуэт издалека. Возникает «в снятом виде» ситуация скрытого звучания темы иконы! Но икона сделанная другими средствами 16го века.

Тема видения – занавес отодвигается и мы видим.

Движение: мы к алтарю, а Мадонна к нам. Это хорошо обыгрывается и в современной экспозиции Дрезденского музея. Она парит, но еще и спускается к нам навстречу. Все это сделано путем сложных выверенных композиционных приемов и иллюзионистических приемов: папа Сикст обращается к нам чуть вниз, папская тиара и ангелочки принадлежит и нам и изображенному миру. Движение занавеса, движение Мадонны. Глаза Варвары и ее руки. Т.е. получается движение снизу вверх (с земли на небо), а затем и сверху вниз (Царица Небесная идет к нам на встречу как простая мать – идет босая. Она несет Христа в мир, но и не может до конца отпустить его (прижимает его к себе). Тема жертвенности и желания отказаться от этой жертвы, тема материнства… рождает и радость и скорбь. Все это достигнуто только одним – композицией. Ели сделать зеркалку – все разрушается.

**Портреты**

**Неизвестный кардинал.** 1512г. Прадо. Уже использует знакомую ему трехчетвертную композицию. Рука на парапете, но ладони не видим, т.о. рука отгораживает от нас персонажа. Вельфлин: «Он величественен и спокоен как архитектура». Он смотрит сверху вниз, с достоинством, но без пренебрежения. Тип личности – суховатость, отстраненность, глубинный аристократизм духа. Даже чуть аскетичности.

**Портрет кардинала и папского библиотекара Томазо Ингерами.** В молодости любил театральные представления. Был косоглаз. РАфаэль скрывает косоглазие за счет сути характера. Он пишет и задумался. Человек духа.

**Портрет Бальтазара Кастильоне.** 1515. Лувр. Чуть пострадал при переводе с дерева на холст. Уроженец Урбино, где был дипломатом и участвовал во всех забавах двора. Удивительно светлый, ясный, спокойный. «Придворный» об образе идеального человека изменившейся ситуации. Это уже не homo universale 15го века Альберти. Здесь небольшое изменение, этот человек уже не свободный, он вынужден вращаться при дворе, где он и применяет все свои знания и умения.

* Рафаэль сознательно лишает определенности чувств. Человек более элегичен, спокоен и погружен в себя. Именно этот портрет зарисовывали и Рубенс и Рембрандт. Уроки Леонардо (обращение к Джаконде).
* Обобщенный силуэт, спокойный, доброжелательный взгляд. Полный покой, также покойно и ясно он смотрит на гармоничный уравновешенный и логично устроенный окружающий мир.

**Портрет Донны Велаты** 1514. Галерея Питти. Флоренция. Предельная типизация образа выводит его за рамки портрета.

**Портрет Льва 10 с кардиналами Джулио деи Медичи (он станет папой Климентом 7) и Людовико Росси**. Какой это портрет? Парадный? Групповой? Не парадный, т.к. сознательно снимает элемент репрезентативности (показывает в момент его частный занятий – чтение, любил книги украшенные). Т.е. он на минуту отвлекся и задумался. Внутренняя мысль, а не репрезентация власти и папы. Совмещение статуса и индивидуального мира.

**Светские монументальные работы**

Агостино Киджи (папский банкир, было много рудников, флот и т.д.) по происхождению сиенец. Он хотел добиться социального статуса, через женитьбу. Должен был жениться на внебрачной дочери семьи Гонзаго, ему отказали. Женился на венецианке, жили хорошо, прижили много детей. В конце женился и папа Юлий 2 их всех узаконил.

Вила в Риме (сиенский архитектор Бальтасаро Перуцци – свод Станцы Элиодоро) **– вилла Фарнезина.** Он ее и декорировал. Характерный пример загородной вилы высокого возрождения.

**Лоджия Галатеи**. Сам Перуцци расписал свод рядом композиций, воссоздававших гороскоп Агостино Киджи. Стены: верх – небо с событиями Метаморфоз (небесных, воздушных), низ – земля. Здесь Рафаэль делает композицию Триумф Галатеи (с помощью ученика Джулио Романо). История есть в массе источников. Программа:

* Галатею преследовал Полифем, от которого она убегала по морю. Здесь она плывет на раковине, снабженной винтом (Джулиано да Сангало зарисовал реальный корабль Киджи с таким винтом).
* Дельфин очень любит поедать осьминога (в античной поэме). Осьминог воплощение всего плохого – похоти и т.д. А дельфин – чистоты и светлости. Т.о. победа чистоты над похотью. Т.е. мы видим триумф истинной любви над похотью. Агостино женился, признал всех детей законными! Купидончик пальцем показывает, как дельфин есть осьминога.
* Композиция, ясный светлый колорит. Мажорное, радостное движение.

Дальше работы уже вместе с мастерской:

Роспись последней станци дель инчендио. По главной фрески – Пожар в Борго. 1516. Нет уже вещей Рафаэля. Сам он принимает участие в разработке отдельных персонажей (женщина, несущая сосуд с водой).

Сознательное желание связать конкретного папу (здесь Льва 10) с историей. Папа Лев 4 с лоджии благословения 847 г. и чудесным образом пожар стих. Политическая аллюзия на религиозную политику папы Льва 10, который на пизанском соборе предотвратил схизму.

Конкретный пожар трактуется как пожар Трои, сознательная антикизация действия. Уже видим то, во что начинает превращаться рафаэлевская система: обилие персонажей, драматические эффекты, эффектные ракурсы.

**Нижняя зона стены Сикстинской капеллы** (где были изображены иллюзионистические ткани). Была заказана **серия ковров.** Картоны – Рафаэль, ткались в Брюсселе в мастерской Питера ван Альста. Сохранилось 7 картонов (музей Виктории и Альберта) и 9 ковров (Ватикан).

Чудесный улов рыбы. МА – чувствуется!!!

Роль Рафаэля как археолога была значительной. Встречаем еще один тип декорации – гротески. Копирование 3го помпеянского стиля (очень популярный с 1480, когда были открыта декорация Золотого дома Нерона). Нашли под землей, в гротах – гротески.

**Декорация ванны кардинала Бибиены**. Не просто элементы, но полное соответствие классической образности. Это же будет использовать в декорациях лоджии Бибиены, а также в лоджии виллы Мадама (в первую очередь мастерская и Джулио Романа). Т.е. по образцу виллы, описанной у Плиния Младшего, как архитектура, так и декорация.

**Лоджия Рафаэля**, выходит на двор Сан Домасо в Ватикане. Рафаэль ее достроил и сделал ее открытой (проектировал Браманте). Выполнила уже его мастерская. Сцена ветхого и нового завета включены в гротековую декорацию.

**Лоджия Психеи на вилле Фарнезино.** Тоже в основном его мастерская. История Амура и Психеи. Вся фресковая декорация воспроизводит декорацию открытой лоджии – изображается пергола! Она была украшена наверху ковром, который повешен над крышей перголы, там изображены: Совет Богов (который решает простить Психею и вознести ее на небо), и свадьба Купидона и Психеи. Между ними мотаются боги и герои. Внизу должны были висеть ковры с изображением земной истории Психеи.

Рафаэль делал отдельные рисунки.

Есть непристойные моменты. Часто декорация вилл должна была носить юмористичекий характер, но в эпоху Ренессанса это понималось именно как непристойности. Юпитер целует Ганимеда.

**Вознесение.** Правая часть сделана учениками Романо и Пенни. Заказано Джулио Медичи (будущий Климент 7). Развитие темы соединения мира земного и небесного. Сложное композиционное объединение, но за счет перегрузки композиции и перегрузки эмоциональной она становится декоративной. Т.е. видим, что система Рафаэля явно пришла в кризис, но он был искусственно прерван его смертью 6 апреля 1520 (в день своего рождения).

Граница высокого возрождения. Уже в его позднем творчестве видим кризисные моменты.

## Микеланджело 1475-1564

Вершина. Не зря Вазари посвящает именно ему, еще живущему, самую большую биографию. Конфликт между материей и живым духом. Камень - косная, грубая материя, в которой уже изначально заложена идея.

Он был замечательным поэтом.

И высочайший гений не прибавит

Единой мысли к тем, что мрамор сам

Таит в избытке, - и лишь это нам

Рука, послушная рассудку, явит.

Решает проблему жизни и смерти. Человек трагического мировосприятия. Всегда жил замкнуто и все отдавал семье, которая его по большому не понимала, а только использовала его деньги, славу. Эта жизнь далека от радости Рафаэля, холодной рассудочности Леонардо. Он был человеком страстным, сильным, в отличие от равнодушного Леонардо. Он патриот республиканской Флоренции. Да, он воспитывался мальчиком в садах Медичи и работал на них, но дух гражданского гуманизма был для него важен. Идеи неоплатонизма с его контрастом жизни и смерти, духа и материи. Как и Боттичелли оказался под влиянием Савонаролы, хотя и в меньшей степени.

Знал поэму Данте наизусть и Данте был его идейным стержнем. Расставание с Флоренцией в 1534 году до самой смерти было для него трагедией. Только по завещанию (в ковре тайно вывезли и потом торжественно захоронили в Санта Кроче).

Драматическая, трагическая традиция

Родился в местечке Капрезе, где отец был подеста. 4 брата, МА считал себя главой семьи после смерти отца. Отец нанял ему кормилицу из Сатиньяно, славившегося своими каменьщиками – от кормилицы с молоком.

Учился в садах Медичи (рядом с Сан Марком) туда же входил Лорецо Великолепный, Марсилио Фичино – образованный кружок неоплатоников. Там он познакомился со скульптором Бертольдо ди Джованни – великолепный ремесленник

* **Ранний флорентийский период 1490-1505.** Самый счастливый период жизни, много делает, много завершает. Позже не завершал именно из-за внешних обстоятельств (капелла Медичи и др).
* **Зрелый период 1505-1516.** Флоренция, Болонья, Рим. Много работает с Юлием 2. Сикстинская капелла 1508-1512, гробница Юлия 2. Незавершенность (папа бросал замысел и т.д.)
* **2й зрелый период до 1534.** Полное развитие стиля, идеалов, пластического умения. Продолжает работать над гробницей папы Юлия 2 и капеллой Медичи.
* **Поздний, после 1534.** В Рим приглашает папа Фарнезе. 34-50 Страшный суд капеллы Медичи. И капелла Паолина. После этого к живописи не возвращается. Обращается к архитектуре. Собор св. Петра и его купол. Каждый день проводит на лесах купола св. Петра (уже очень пожилой старик), а ночами пишет стихи. Вершина развития итальянской поэтической культуры 16го столетия. Скульптура – вершина пластического гения.

Ранний период

Учится, зарисовывает крупные фресковые циклы. Скульптор Тариджани в капелле Бранкаччи разбивает нос МА.

Ранние рисунки и формирование метода:

* Коленопреклоненная фигура и другие с фресок Мазаччо. Рисунок – подспорье и основной элемент творческого метода. Но мыслит как скульптор – штриховка у Гирландайо (как троянкой по мрамору). Сведение всей выразительности к человеческой фигуре, человеческому телу.
* Фреска Джотто из Санта-Кроче.

Не разменивается на мелочность кварточентистских мастеров. Проблемы пластики, человеческого движения

* Античная скульптура. Тектоника, конструкция, характер жизни античного движения.

В его доме во Флоренции (каза Буанаротти) хранятся его две первые работы. **Рельефы Битва кентавров и Мадонна у лестницы.** Один динамичен, другой статичен. Один мертвая статичная жизнь (низкий рельеф, одна фигура), другая бурная жизнь с массой тел. Христианский сюжет, внутреннее религиозное звучание, языческий сюжет, полный жизни, бьющей ключом. Два ключа его творчества – проблема жизни и смерти.

**Мадонна у лестницы.** 1495г. Низкий рельеф, характерный для Донателло.

* Явное выделение главного персонажа (женская мощная покойно сидящая фигура). Контраст живого тела и мертвой материи.
* Фигура использует опыт античной пластики (профиль, складки и т.д.)
* Иконография – младенец как бы в утробе у матери (так сделаны складки), проблемы выхода, как оторваться от матери. Истоки: Мадонна Пацци Донателло или Царица небесная или Мадонна млекопитательница. Он меняет иконографию и добивается следующих нюансов:
	+ Сознательно усиливает пластику младенца (героическая тема через мускулатуру), ручка соскальзывает – тема сна и смерти. Открытая ладошка – тема пьеты.
	+ Мадонна – тема античной Сивиллы.
* Выстраивает перспективу, воздух в очень низком рельефе.
* Полно внутреннего трагического звучания и далеко от лиричной темы Мадонн 15го века.
* Играющие путти – совсем не жанр. Они играют с саваном и каменными брусами. Контраст между играющими путти и неподвижной Мадонной и Младенцем. Тема как у Рафаэля – Мадонна не желает отдать Младенца. Потенция. Желание и нежелание.

**Битва кентавров.** 1492. Битва Геркулеса с кентаврами или все-таки на свадьбе Перифоя (тогда похищение женщин является основным сюжетом).

* Трудно уловить персонажей и сюжет. Обращается к античному высокому рельефу. Поздний римский, когда вся пластика выдвигается на передний план, когда мы не можем выделить отдельный пластический мотив. МА специально убирает круп кентавра. Очень похоже на текст Овидия, а еще больше на Бокаччо, описывающий именно эту битву Перифоя.
* Проблема нон-финито – специально оставляет недоработанный мрамор, который выступает как олицетворение материи, из которой он высвобождает скульптурную группу.

1492 смерть Лоренцо, приход к власти Савонаролы, 94 – изгнание Медичи из Флоренции. МА разделял идеалы Саванаролы, но возмутился ситуацией уничтожения памятников, он панически бежит и не остановился пока не оказался в Венеции. Оказывается в Болонье, где его привечает Жан Франческо Альброванди, где изучает поэзию, сам начинает писать.

Заказ на завершение **раки св. ДомЕнико** (начал еще Николо Пизано), но целый ряд скульптур не закончены. Влияние портала Якоба делла Кверчи. МА делает коленнопреклоненного ангела, св. Петрония и св. Прокла.

* Ангел. Явно с прицелом на ангела Николо дель Арте, но МА идет другим путем. Он укрупняет фигуру и усиливает внутреннее движение (эмоциональное переживание того, что они охраняют). Единство контура – никогда не выходит за тот блок, который ему предназначен. Контраст между строгостью контура и внутренним движением внутри него и дает это напряжение.
* Св. Петроний. Ориентирован на Св. Петрония делла Кверчи. Контрапостная фигура делла Кверчи, но у МА другая идея. Он Болонью трактует не как атрибут а пластическую тему – Петроний должен его нести. Отсюда отказ от хиазма и более сдержанное движение. Миссия – охрана Болоньи. Отсюда строгость и сдержанность.
* Св. Прокл. Римский воин (убили в окрестностях Болоньи – второй патрон Болоньи). Эволюция в повороте, хиазма. Но самое главное – лицо – выражение гнева. Движение сжатой руке тоже будет потом развито в его Давиде.

В конце 1495 возвращается во Флоренцию, где живет до конца 1496г. Не сохранились. Делает купидона (как якобы античную скульптуру), которую закапывает и «находит» - только позже раскрывается обман.

1496 – первая поездка в Рим. Живет отстраненно, не связывается с папским двором (близки идеи Саванаролы). Частные заказы. Банкир Якобо Галли привлекает к себе и заказывает **Вакха** (Барджелло, Флоренция). 96-97г. Для сада. Коллекционер антиков, куда вписывается Вакх МА.

* Берет Вакха не как мистическую тему, а образ полноты жизни. Боккаччо – Вакх – вочеловеченное вино, которое берет силы из земли (оттуда возвышается фигура Вакха) – сатиренок есть виноград (начало жизни) – Вакх держит чашу с вином (уже зрелость) – капает вино на землю на мертвую шкуру льва (конец жизни). Хиазм немного танцующий, нетвердая рука, поэтому вино и чуть проливается – опьянение.
* Круговой обход. Нужно суммировать все ракурсы, только тогда можем до конца понять образ. Именно так можем понять шатающуюся фигуру с ее круговращением жизни и смерти.

Якобо Галли помог заключить еще один частный договор с французским кардиналом Делакруа из дома Арманьяков – **Пьета для своей капеллы в базилике св. Петра**. Сам он был титульным кардиналом Санта Сабины на Авентине.

* МА едет в Каррару, он всегда добывал камень сам. Важно чувство материала.
* Подпись «МА Буанаротти флорентиец сделал».
* Иконография ранняя (только две фигуры). Но делает Мадонну очень молодой, а Христос уже взрослый. Тема Пьеты и младенца, спящего на коленях у матери. Начало и конец в одной пластической группе.
* Знал, что вещь для капеллы – движение по дуге.
* Сохраняет знакомый единый контур, ничто не выходит из блока камня.
* Мотив изменения пластической темы: слева Мадонна поддерживает Христа, справа она уже не может его удержать, Он ниспадает с ее колен. Эти конфликты разрешаются за счет пирамидальной композиции.
* Но это еще только легкая скорбь, не предельный драматизм его поздних работ.
* Руки Мадонны напоминают руки Христа Тайной вечери Леонардо. Опять тема начала и конца.

Начинает работу (завершает во Флоренции) по заказу купца Джованни и Алесандр Маскероне, которые жили в Брюгге, **Мадонна для собора Нотр Дам в Брюгге**.

* Мадонна с младенцем. Обращается к редкой иконографии Мадонны в лоне, где младенец как бы выходит и идет нам навстречу.
* Усиливает вертикальную составляющую. Большая суровость, Младенец как герой, который сознательно идет и отрывается от Матери. И тем не менее, он ручкой цепляется за руку Матери. Сложный контрапост движения Младенца одновременно идущего и духовно тяготеющего к Ней.

Возвращается во Флоренцию, где живет 5 лет. Здесь уже вновь республика. Заказ на роспись зала большого совета. **Давид.** Эмоциональная выразительность его вещей в Болонье, обобщенность форм Рима совмещаются. Большой коммунальный заказ (изначально для украшения флорентийского собора, которой и принадлежал камень, Агостино де Бучо бросил недоработаную скульптуру из-за трещины в камне).

* Тема соотношения Давида и Геракла, покровителя Флоренции и Медичи. Тема силы. МА хотел поставить в лоджии деи Ланци, чтобы она не была открыта для кругового обзора (т.к. он обошел трещину, но не полностью). Решение было другое – поставить перед фасадом Палаццо деи Синьория, где уже стояла Юдифь Донателло. В состав комиссии входили Боттичелли, братья Сангало, Леонардо, Филиппино Липпи и другие. Т.е. это было продуманное решение. Давид как защитник республиканской Флоренции.
* Это не мальчик, а юноша. Сохраняет тему обнаженного героизма бронзового Давида Донателло. Но если там он был хрупкий, победивший Божией помощью. Здесь это его собственная сила юности.
* Отбрасывает все атрибуты. МА не показывает события, но сущность персонажа – внутренняя энергия, мощь, сила воли, именно они позволят совершить подвиг. Тема Геркулеса.
* Мотив античного и христианского символизма правого и левого. Правое – активное, мужское, божественное. Левое – пассивное, женское, негативное. Его Давид находится в состоянии полного покоя, но с другой стороны (хиазм, рука), полон внутреннего движения, потенция.
* Тяжесть пластического восхождения вверх (все возможности хиазма), нагнетает все наверх – гнев (виден только с одной точки зрения) при очень спокойном лице. Потенция движения. Сила энергии, которая была у Донателло.

**Мадонна Тадеи.** 1502-1504. Лондон, королевская академия искусств. Еще больше использует нон-финито (атмосфера, огромная глубина пространства). Мотив Младенца, который бросается к Матери, чтобы восстановить разорванную связь. Опять нагружает верхние части, выдвигает все главное на переднюю плоскость. Фигуры выплескиваются наружу, что увеличивает силу пластическое

**Мадонна Питти** 1504-05. Флоренция, нац. Музей. Перетолковывает тему леонардовского сфумато – атмосфера, пластика. Трагизм – нагнетается верхняя часть.

**Мадонна Донни.** 1503-04. Уффици. Темпера на доске. МА делает и раму. На раме – пророки, задний план с юношами, играющими в безжизненном пространстве (мир до Закона), Иосиф и Марии (мир Закона), а Христос (мир Благодати).

В живописи мыслит пластическими ценностями. Он почти подчиняет цвет пластике и объему. Более сложный поворот движения, пространство – то, что сложно сделать в скульптуре. «Скульптура светит как солнце, а живопись как луна только отражает этот свет».

**Битва при Кашине для палаццо деи Синьории.** У Лео была ожесточенность битвы и бессмысленность войны как усиление войны. У МА другое – ему дали битву, где Флорентийцы 1364 году победили пизанцев. Флорентийские войска купались на берегу Арно, их военноначальник увидел врага и закричал «Они идут». Т.е. потенция, готовность. Артикулированная идея возможности и неизбежности победы. Не была доведена до конца, была только на картоне, его копировали, в конце концов он погиб.

Каждый пластический мотив в полной мере выявлен (в отличие от битвы кентавров), разница реакций умножается и получает законченное влияние.

1й зрелый период

1506 оказывает в Риме, где работает по заказу папы. Первый заказ – **потолок Сикстинской капеллы.** Май 1508-октябрь 1512

Сначала была идея продолжить звездное небо, потом она поменялась. Программа с учетом неоплатоников, идей папы. МА был вынужден приноравливаться к уже существующей росписи. От творения до опьянения Ноя. От конца к началу (от входа к алтарю, к Богу). От грубых проявления жизни, от слабости и пороков рода человеческого к Богу, отделению Света от Тьмы. По мере движения усиливается противостояние нам, драматизм сцен, окружающих фигур, нужно преодолевать сопротивление, что усиливает эмоциональное восприятие фресок.

Свод, но обилие пластики делает его тяжелым.

Сначала сделала три фрески (про Ноя), потом он понял, что ошибся, фигуры были чуть мелковаты для ракурса и высоты. Следующие фигуры уже другие – фигур меньше, они крупнее, уходит конкретика и тем самым меняется восприятие.

* Над входом – пророк Захария с Юдифью и Олоферном и Давидом и Голиафом.
* Напротив – Иона с поклонением медному Змию и распятие Аммана (над алтарем). Т.е. темы, связанные с распятием Христа. Т.е. идем к началу мирозданию и началу Благодати.

Распалубки и люнеты – предки Христа. Основные – по центру. Между ними чередование Пророков и Сивилл.

Сюжеты по мере восхождения:

* Опьянение Ноя –
* потоп – одна из немногих многолюдных, но избегает конкретики.
* жертвоприношение Ноя – мелочность масштаба, нечеткость композиции, обилие персонажей.

После снятия лесов – другой подход.

* грехопадение и изгнание – не Ева виновата в грехе. Равновеличие и равновесие (ада мам тянется, хотя Ева получает). Главные эпизоды. Использует опыт Капеллы Бранкаччи. Пейзаж совершенно не привлекает, он безжизненен.
* Сотворение Евы. Якобо делла Кверчи, Но более отвлеченно. Бездушное тело Адама и из него созидается Ева.
* Ключевая вещь. сотворение Адама. Человек еще не познавший силу. Четкость, контур Саваофа, экпрессивное движение. Цезура, пауза между руками. Дух, который он вкладывает в Адама.
* Отделение тверди от воды. Ньюди уже в сложных контрапостных позах. Безвоздушное пространство.
* Сотворение светил и растений. Типично флорентийский прием – движение со спины и в анфас (Палайолло). За основу – Бельведерский торс.
* Отделение Света от Тьмы. Юноши уже взрослее. Они участвуют, они трагически все переживают. «И свет во тьме светит».

Пророк Захария читает книгу жизни. Все пророки сопровождаются мальчиками, а также мальчиками на рельефах иллюзионистической декорации.

Сначала работает вместе с учениками: эскизы – рисунки – картон – прибивает к потолку (и работает стилом, где линия с картона переходит на фреску). Мальчики пока еще полны спокойствия, дальше это будет усложняться и нагнетаться.

Пророки:

* Иоиль (право). Ниша заполненная фигурой – маленькие сопутствующие мальчики – рельефы. Предчувствие, предсказание, знание будущего. Все это будет нарастать. Скорбь и трагизм наростает. Напротив Дельфийская сивилла.
* Кумская сивилла. Пластический мотив - она не может развернуться в отведенном пространстве (глубина ниши уплощается), она поджала ноги. Петрарка именно так описывает свою домохозяйку.
* Иеремия. Без книги в тяжелом раздумье, в полном отчаяние от того предвидения, которое ему открылось. Скрестив ноги, он не может ни двинутся, ни повернуться.
* Иона завершает

Предки Христа (в треугольных люнетах). Люди одиноки, скорбят, живут в безотрадном состоянии. Это ощущение печали, тоски, невозможности двигаться ощущается.

28.05.16

**Гробница папы Юлия 2.** Опять едет в Каррару, добывает мрамор. Папа резко меняет идею по созданию гробницы, МА плюет на все и убегает из Рима. Скандал, вынужден вернуться, извиняться. После этого – Сикстинский потолок. После этого у папы вновь возрождается идея о гробнице.

1й проект 1505 г. Огромное ширина – 7м, глубина 11м. Сначала она была для базилики св. Петра, только потом она была помещена в Сан Пьетро ин Винколе.

* Свободностоящая, арх сооружение с овальным залом внутри. Первое обращение к овальному плану, потом это будет в Капитолийской площади, а потом в барокко.
* Входило 46 мраморных статуй и 6 бронзовых рельефов. Есть реконструкции. Тольде и Харта. Структура одна – основана на договорах и рисунках. Нижний ярус – виктории и пленники. Следующий – Моисей, сивиллы и ап. Павел. Верхний – активная и созерцательная жизнь или две аллегории: оплакивание и загробный триумф. Опять совмещение античности и христианства.

Проект 1513.

* Сохраняет масштаб, но глубина – 8 метров. Уже пристенная гробница (возможно, экономия – меньше статуй), но скорее всего новый художественный подход: не круговой подход, а по дуге. Более вертикально вытянутая. Больше драмы и напряжения.
* Фигуры те же самые, кроме того, что наверху: жизнь активная и созерцательная – по сторонам папы и приподнимают его, наверху – тема Мадонны. Т.е. возвращается к основополагающим принципам ренессансной гробницы.
* Фигуры жизни – восходит к гробнице Джованни Пизано – драматическая линия. Прямое влияние.
* Все возможные ракурсы – опять усиление драматичности звучания.
* Повышение пластичности архитектуры. Пластический мир, где само тело гробницы – скульптурное тело

Сохранились **2 фигуры рабов: умирающий и восставший.** 1513. Лувр. Дарит фигуры флорентийскому гумманисту Паоло Строцци, который подарил Франциску 1. «Трагедия гробницы». Мотив мальчиков Ньюди, особенно тех, кто ближе к алтарю.

Умирающий раб. Тема победы и поражения. Невозможности реализации движения. Идея пластики, скованной материалом. Мертвенность и пробуждение. Обезьяна – сила, которая не может раскрыться.

Сильный контрапост. Повязка на груди – символ оков и рабства. Мертвенный сон и невозможность пробуждения. Тема подъема и обвал (поднятая рука безвольно опускается и весь пластический мотив идет вниз). Он не может встать и разогнуться.

Восставший раб. Вся фигура в ограниченном движении, он не может разогнуться. Руки связаны за спиной – нет возможности встать, приподняться, развиться, какое восстание? Он жаждет спасения, но получить его не может, т.к. не может разогнуться. Темы напряженного ожидания воскресения здесь нет – не совсем типично для гробницы.

**Моисей.** Будет реализован, останется в мастерской, окажется в окончательном варианте гробницы, но место и пластическая тема уже не там. Те самые пророки и сивиллы, как на потолке Сикстинской капеллы. Типология – сидящая фигура – состояние покоя. Тот покой, который разрушает энергия, страстный поворот головы, взгляд. Подъем и спуск (скованная рука, поддерживающая скрижали завета) – опять невозможность и конфликт.

Он должен был стоять во 2м ярусе, но поставили в 1й. Вытянутая верхняя часть – чтобы когда смотрим снизу вверх как у Донателло – получается правильный визуальный и драматический эффект.

Но приходит к власти Лев 10 Медичи. Во Флоренции тоже происходит смена власти – там тоже опять власть Медичи. И они не хотят, чтобы МА работал над замыслами предыдущего папы.

МА уезжает во Флоренции, где он работает в первую очередь как архитектор.

1517г. Необходимо **заложить открытые арки палаццо Медичи** и делает оконные проемы. Видим, что волнуют не столько проблемы развития пространства, но пластики. «Коленнопреклоненные окна» - выявленный фронтон, сильно выступающий; внизу длинные пластически артикулированные консоли и повтор этой темы в верхней части. Окно гораздо больше арки – мотив плоской стены и выступающего окна – сильный пластический эффект.

Т.е. его характерные архитектурные приемы –

* нагнетание верхней части и
* усиленная пластическая артикуляция.

Проект **фасада собора Сан Лоренцо**. Обращается к Брунеллески, но получается другое. Не мягкость, а артикуляция пластики.

* 1й проект – архитектурная форма с обильным числом ниш со скульптурной декорацией. Подобие античного храма (портик, фронтон). Ясная спокойная классическая тема, облегчение ордерных форм и скульптура. Но дробная форма – нет единого пространства стены – поэтому 2й замысел.
* 2й проект. Полностью прикрывает базиликальный разрез – полностью античный храм. И опять обильная скульптура. Пока еще ордер малых форм – отсюда два яруса горизонтальных члененений при вертикальных тягах – противостояние, контраст и драма (как в рабах гробницы папы Юлия).
* Деревянная модель 2го проекта. Сам МА с помощью Пьетро Урбана. 1517год, хранится в каза Буанаротти. Нижний ярус – свободно стоящие колонны (но колонны в нише за ней, т.е. отказывается от главной идеи – свободно стоящей колонны как главной силы, мощи, а если в нише – то невозможность этой силы развиться!), 2й – пилястра (облегчение). Стена – активно живущая, дышащая поверхность.

МА работал 3 года, 1.5 года провел в каменоломнях Каррары, где выбирал мрамор и т.д. Но опять отказ – не по его воле работы прерываются. Накладывает страшную для творческого человека не по собственной невозможности, а по внешним обстоятельствам, что отражается в его мировидении и отношениях с заказчиками.

Появляется другой заказ уже в 1517 году. Замысел племянника папы – кардинала Джулио Медичи (будущий папа Климент 7), который управлял в то время Флоренцией. **Гробница Медичи.** До этого хоронили в Сан Лоренцо (старая сакристия Брунеллески и плита Козимо Медичи). Здесь должны были быть похоронены сыновья Пьеро: Джулиано (которого убили в 1478 при заговоре Пацци) и Лоренцо Великолепный, а также его потомки: сын Лоренцо – Джулиано Медичи, уже герцог Немурский (ум. В 1516), а также еще одного Лоренцо Медичи, внука Лоренцо Великолепного, герцог Урбинский (ум. 1519). Прерывается прямая ветвь от Козимо, остаются только боковые ветви. Но его тоже прерывают.

Здание библиотеки (уже была одна в Сан Марко, которую Козимо Медичи-ст. Заказывал) – **библиотека Лауренциано**. 1524-34 и потом завершает уже в Риме. Строили уже без него в 1549-59, он только посылал свои комментарии.

Он хотел сделать в одну высоту, уровняв окна вестибюля и библиотеки. Но Медичи отказались, т.о. освещение главного зала сбоку, а не сверху, как хотел МА.

* Вестибюль противостоит главному залу. Он ясный простой, а вестибюль сложен. Вход только сбоку, невозможно лестницу по фасаду. Там не развернёшься, он а выталкивает из объема, там невозможно находиться. Мы ее видим все время под углом, с ракурса, а потом уже прямо, когда мы по ней идем – он выстраивает наше движение. Эффект выталкивания. Рисунок ступеней овальный – овал, который стекает нам навстречу, т.е. лестница предельно трудна для восхождения.
* Волнует рисунок спаренных колонн в нишах, а также обломы – т.е. пластика. Тема сдавливающей пластический объем тюрьмы. Но и практическое значение – где фундамент старой постройки усилен – он помещает спаренные колонны. Стена пластика, но глубины не имеет – пластическое предельное напряжение в организации фасада стены.
* Внизу заложенные оконные проемы, но усиливает его пластику. Глубокие и пластичеки разнообразно украшенные.
* Свет падает сверху – сильное контрастное противопоставление объема и плоскости.
* Цвета как у Брунелески в Сан Лоренцо (штукатурка и пьетро серено), но тема совсем другая.
* Лестница – мощный пластический объем, препятствующий движению. Возможность движения, но невозможность его реализации. Путь знания он тяжелый, т.е. мы с трудом восходим по лестнице знания. Есть остановки, балюстрады, сложные валюты.

Потом попадаем в сам зал. Никаких колонн как у Микелоццо в Сан Марко. Пилястры, окна, все естественно, ритмично, свободно. Здесь приятно, удобно и комфортно работать. Что подчеркивается предыдущим контрастом.

Опять отказываются и переключают его внимание на другое сооружение – **новая сакристия Сан Лоренцо**. **Гробница Медичи.** В 21 году умирает папа Лев 10. 27 – сакка ди Рома, папа Климент 7 Медичи скрывается в замке св. Ангела, а во Флоренции возникает опять республика, которая довольно успешно просуществует до 1530г. Беспринципность Климента 7: направляет испанские войска, которые разграбили его Рим на Флоренцию, чтобы восстановить власть Медичи. Жестокости испанцев. Против него выступают войска его покровителей Медичи, но он проектирует крепости, оборону и т.д. В 1530 году республика падет и вся республиканская патрицианская верхушка Флоренции, т.е. все его друзья, будет казнена, изгнана и т.д. И он еще 4 года работает над гробницей тех самых Медичи, против которых он боролся. И только в 1534 году он навсегда уезжает из Флоренции.

* Купол вместо зонтичного. Опять боковой вход и драматизация пространства.
* Сначала идет за тем, что было важно для Брунеллески: купол – фонарь и т.д. НО:
	+ вводит еще одну зону и увеличивается вертикализм – более напряженное понимание пространства
	+ Купол пантеона с его тяжестью, пластикой и идеей окулюса. Был замысел, чтобы в куполе сделали гроттески Джованни да Унде.
	+ Не штукатурка и пьетро серрено как у Брунеллески, а мрамор и пьетро серрено. Отсюда утрирование пластики.
	+ Обилие ниш, разных по глубине и рисунку. Ордерные формы 2го яруса. Т.е. более сложная пластически архитектура. Ниши тоже получают скульптурную декорацию. Скульптурная декорация вываливается из стены
* В люнете алтаря должна была быть тема Воскресения, а внизу Мадонна в окружении Косьмы и Дамиана. Лоренцо и Джулиано смотрят на Мадонну и Воскресение, т.е. сама композиция отвечает типу поминальной службы (священник стоит за алтарем) – молятся вместе.

Замысел возник не сразу. Сначала хотели свободно стоящие гробницы в центре, но быстро отказались. Потом это будет на капитолийской площади, где в центре будет пластический сгусток (там – статуя Марка Аврелия). Но не удобные службы.

Тогда замысел – спаренная гробница напротив алтаря.

Окончательный замысел – две пристенные гробницы. Темы новой власти и осознания власти Медичи. А напротив алтаря – Лоренцо Великолепный и его брат Джулиано. Для герцогов Лоренцо Урбинского и Джулиано Немурского – массивные масштабные гробницы, а двух «граждан» вместе в спаренной гробницы под Мадонной напротив алтаря.

Лоренцо – мальчики и трофеи – воздаяния за деяния.

Сдвоенная – ниже, чем боковые. Пластика более спокойно распределяется по плоскости стены.

**Программа:**

Продолжение идей ренессансных гробниц. Размышление о жизни и смерти, о бытии и его конце вообще. Тяжкое бремя времени, которое на нас давит, не останавливается и приводит неизбежно к концу. Масса расшифровок и политических и преданиях семьи Медичи и неоплатонических. Суммирующий итог:

* Нижняя зона – 4 реки Аида. Подземное царство.
* Время дня – зона земной жизни человека. Человеческое страдание
* Верх – капитаны - бессмертие человеческой души. Один в шлеме с закрытым лицом, не смотрит (Лоренцо, герцог Урбинский). Другой - с открытым лицом (Джулианно, герцог Немурский). Жизнь активная и пассивная. Капитаны смотрят на Мадонну и пытаются достичь соединения жизни земной и небесной.
* Тема триумфа и страдания – самый верх.

Синтез античной и христианской гробницы, где идея славы и воскресения одинаково важны.

Капитан – герцог Урбинский – ниша небольшая, фигура выпадает (развитие темы Верроккьо, где неверие Фомы выпадает). Он скован и не может внутри этого пространства двигаться. В руках шкатулка с летучей мышью – тема смерти. Он загораживает лицо и в руке держит платок, голова наклонилась, шлем погружает лицо в тень – утяжеляет тему. «Говорит тише» - не может говорить.

Времена дня. Утро и вечер у Лоренцо Медичи.

* Утро (обычно Аврора, заря радость начинающейся жизни) – здесь Аврора – день, который не успев родиться уже стремиться угаснуть – она падает. Контраст свежести утра и невозможности эту потенцию реализовать. Повязка под грудью – символ действа и пленения. Руки – хочет и не может подняться (как Адам сикстинского потолка). Драпировка спадает с головы и тянет за собой. Техника нон-финито – нога высечена, но часть там осталась, идея до конца не освободилась, камень остался недоработанным. Фигура стремиться выйти и одновременно погружается в него. Визуально она падает, но упасть не может, т.к. ее держит архитектурная составляющая.
* Вечер. Изначально обречен умереть. Еще сильнее нон-финито – в голове! Тема сползания – основная. Напряжение всех сил и гибель этих сил.

Джулианно Медичи, герцог Немурский. Жизнь активная

* Капитан. Сложный контрапост, активный поворот, но ниша тоже сдерживает.
* День. Полная сила, полная реализация всего, что возможно. Это солнце в зените. А здесь День, который без опоры, который не реализует себя, т.е. жизнь, которая не может состояться. Дух внедняется, но он выходит. Фигура дня – мертвый камень, который не освобождается. Получается, что активная жизнь не может себя реализовать, она уходит в вечность и возникает полное отчаяние. Опять завернутая рука – тема смерти.
* Ночь. Полностью отполированная, почти нет нон-финито. Только один момент – прядь волос, оставленная единой массой, которая падает на дряблую отвисшую грудь. Сложный поворот – полное бессилие. Ощущение окончательной смерти.

Сонет современника на ночь МА. 1:16:30. Есть ответный сонет самого МА. Есть перевод Тютчева. «Отрадно спать, отрадней камнем быть…» «прошу, молчи, не смей меня будить».

Спаренная гробница:

* Косьму и Дамиана делали ученики.

Алтарь

* Мадонна. Типология Мадонны Брюгге. Она держится за заднюю часть сидения, у нее в руках тяжеленный Младенец. Младенец в сложном повороте, он очень тяжелый. Встать не возможно. Он развернулся, чтобы встать и повернуться к нам, но он и сам не может, и Мадонна его держит. Но повернуться к нам и встать – это путь смерти. Тема оставленности Христа. Мы знаем, что капитаны смотрят и ждут, когда он повернется, т.к. именно тогда возможно их спасение, но невозможность Христа повернуться… обрастает более глубокими смыслами.
* Мальчики наверху. Из Эрмитажа. Скованная фигура, которая не может разогнуться. Живой дух не может вырваться из мертвой материи камня. Эта фигура была наверху в нише.

**Аполлон-Давид.** Характерная тема сочетания христианкой и языческой темы. 1525-30гг. Праща или колчан остались необработанными.

Из-за судебных процессов родственников папы Юлия 2 вынужден вернуться **к гробнице папы Юлия 2. 3й вариант.** Наряду с пленниками появляется группа победы. Архитектура уходит на 2й план. 4й замысел все еще более просто**. Группа Победа.** – итог исканий. Он победитель, но одновременно побежденный (он такой же пленник как скованная фигура под ногами), но и пленник хочет разогнуться. Он будет это развивать в группах рабов для последнего замысла. Они останутся в семье Медичи и они окажутся в гротте садов Боболи. 30-34 гг. Сейчас во Флоренции в Академии.

**Юный раб.** Проблема нон-финито. Еще один раб – бородатый раб. Не может разорвать камень. Атлас – несет небесный свод и весь погряз в камне. Умирающий раб – тема смерти окончательно себя реализует.

Финальная версия – остался от МА только Моисей

Павел 3 Фарнезе приглашает в 1534 МА в Рим. Кружок близких папе лиц, хотящие реформировать церковь. Виттория Колонна – духовная подруга МА, обменивались сонетами, письмами, рисунками. **Тема падения Фаэтона.** Дайнека – сбитый ас.

Заказ фрески на **алтарной стене Сикстинской капеллы.** Сначала хотели – Воскресение, потом Страшный Суд, что нарушает типологию росписей христианского храма, но и саму логику потолка. Пророк Иона – воскресение.

Взмах руки Христа приводит во вращение весь мир – начинает суд. Обычно мадонна заступница, но настолько сильна фигура Христа, что Мадонна не выдерживая отворачивается. В это время все погибшие мученической смертью предъявляют предметы своего мучения, требуя воздаяния.

Заказ от флорентийских изгнанников, которые жили в Риме. Алессандро Медичи (последний из прямых потомков Козимо 1 Медичи убивает его же кузен Лоренцино Пополао де Медичи (плохой Лоренцино). Тогда к власти приходит представитель другой побочной ветви – Козимо-мл. Медичи, сын Джованни делла Банде Нере Медичи – предводителя армии Медичи, один из последних великих кондотьеров, «большой дьявол», одна из любимых фигур Макиавелли, который считал, что тот может объединить Италию. Козимо же был холодный рассудочный политик, «месть – то самое блюдо, которое нужно подавать холодным». Тот, кто убил этого Лоренцино, который бегал по всей Италии и в конце концов был убит в Венеции спустя 11 лет.

**Портрет Брута** – тема тираноубийцы. Герой, но отвернулся. Дает более сложную оценку тираноубийце. Да, он хотел совершить подвиг, но правильно ли он сделал? У Данте Брут находится в аду. Трактовка декабристов Пушкина – поступок был по человечески важен, но с т.зр. истории они м.б. были не совсем правы. Тема римского героизма заявлена, но она не реализуется.

42-50гг. **Капелла** **Паолина** в Ватикане. 2 фрески – обращение Савла и Распятие Петра. Иконография, которая обращает нас к иконографии Сикстинского потолка. Он воинственный, но Павел не может подняться без посторонней помощи. Столь же страшно распятие Петра – гнев одинокого оставленного героя, не поддержанного толпой.

### Микеланжело как архитектор

**Палаццо Фарнезе.** Рим. Кампо деи Фьори (здесь сожгут Бруно), выходит на палаццо делла Канчелярия. Т.е. контраст с мастером 15го века. Виа Джулия (задний фасад) – респектабельный квартал с дворцами. Путь к Сан Пьетро. Семья папы Павла 3. У переднего фасада – фонтаны из античных саркофагов античных терм.

Начал строить Антонио ди Сангала-мл. Интерес к большим плоскостям, частичной рустовке. Не завершил, был внутренний двор как и в палаццо Канчелярия (замкнутый объем – «лоно» как говорил Альберти, отгороженный от города). МА нарушает и это и логику фасада, т.к. он соотносил здание с реальными масштабами окружения.

* Увеличивает высоту 3го яруса. Нагружение верхней части.
* Делает карниз. Делает деревянную модель и смотрит, как совмещается со зданием и меняет ее по ходу в сторону усиления пластики. Рисунок – палаццо Строцци.
* Двор. Выстраивает проход (вестибюль или атрий) и перестиль. Усиливает осевую композицию – портики, перекрывает цилиндрическим сводом. Напротив внутри двора помещает еще один проход и делает открытую лоджию в сад. А за садом – виа Джулия. Т.е. дворец не как закрытый блок, а как имеющий сад (вспомним сады Боболи в палаццо Питти Амманатти). Но МА предполагал и 2й ярус сделать открытой лоджией, т.е. драма.

Дальше будет еще мост (уже после его смерти) и там казино Фарнезе. Будет дальше идея сделать еще и мост через Тибр, где находится вилла Фарнезина. Идея мысли ансамблем динамичным с включением памяти места, памяти вечного города уже родилась и потом получит развитие в площади Капитолия.

* Меняет организацию 3го яруса. Уходит от чередования фронтонов – применяет обычные треугольные фронтоны, но усиливает обработку пластики окон. Реально оно выше, но композиционно (визуально) оно еле-еле прочитывается.
* Переделывает центральное окно 2го яруса – выделяет осевую композицию, которая разовьется во внутреннем дворе. Нарушает ритм: доп. Оконный проем в середине, делает его сложным по пластике и полихромному решению (цветные колонные) и раскреповывает их. Добавляет балкон и герб Фарнезе, разрушающие плоскость стены. Но возникает связь ярусов по центру, где окошко3го яруса включается в центричную композицию.
* На 2м ярусе в главном зале делает коробовый свод, что усиливает контраст несущей и несомой.

Проход во внутренний двор делает еще Сангало, уже очень пластичные, его подхватывает во внутреннем дворе МА.

* Двор. МА добавляет 2й и 3й ярус. Закрывает их, усиливает пластику окон и обрамление полуколонн (2й ярус) и пилястр (3й ярус). Угол по знакомой схеме усилен пластической декорации.

Именно здесь братья Карраччи расписывают помещения.

1546 становится главным архитектором **собора св. Петра**. Проблема создания центрического церковного здания. Всегда думает об антропоморфности архитектуры 19:24.

* При Альберти сделали Лоджию. Браманте начинает строить первый центрический пятиглавый. Но он разрушает единство центрального пространства, обилие членений не дает обозреть все пространство.
* Бальтасаро Перруци. Усиливает и драматизирует центрическую форму (он был сценографом, прекрасно знал Витрувия, много копировал античные памятники). Быстро отошел, идеи остались нереализованные.
* Антонио да Сангало-мл. Центрические храмы не совсем удобны для литургии. Поэтому возвращаются к привычной базиликальной форме. Вслед за Рафаэлем. Хотя центральную часть оставляют Брамантовскую. Была модель, которая показывает какой д.б. быть храм.
* МА пишет, что «всякий, кто отклонится от решения Браманте, отклонился от истины». …Благодаря закруглению снаружи, он лишает всех источников света. Слишком много закоулков для злоумышленников, нужно было бы 25 человек, чтобы всех найти и каждый вечер выгнать… Вновь возвращается к плану Браманте. Но сравнивая с Перруцци и Браманте более четкий, ясный и последовательный:
	+ 4 интересно пластически артикулированные слоба эдикулами, открывающимися внутрь центрального пространства. Т.о. получается сочетание двух квадратных планов, находящихся диагонально друг к другу.
	+ На фасаде делает портик: осевая композиция и фасадная ориентация.
	+ Делает модель. Есть картина, где МА показывает папе модель св. Петра.
* Уходит в сторону гигантского ордена. Вертикальное движение. Спаренные и одиночные темы. Вся стена декорирована разными по форме и глубине нишами и оконными проемами. Стены как таковой нет. Криволинейные планы делают стену дышащей. Идеи барокко (палаццо Кариньяно в Турине). Завершается аттиком.
* Все из травертина (характерен для Рима) – пластика еще больше усиливается
* Перекличка большого ордера и ордера купола – движение завершается куполом.

Купол. Полусферический по римским традициям. Но он самый тяжелый конструктивно. Постепенно МА все больше и больше увеличивает стрелу подъема, делает ребра жесткости и двойной купол – переносит флорентийскую идею на римскую почву.

* Был замысел сделать окна во внешней оболочке, а во внутренней – чуть в сторону – рассеянный свет, и тогда свет из окулюса было бы более важным и ярким. Но это не отвечало общей логике технической реализации и сделали сквозные окна. Он сделал модель и именно поэтому купол был завершен именно по его проекту.
* Декорировал двойными колоннами, на которые опираются ребра жесткости (опять усиливает верх, на аттиковой зоне – пилястры) – фонарь опять спаренные колонны.

Внутреннее пространство. Пантеон – Темпьетто. Свет из окон и из окулюса. Огромность и масштаб пространство очевидны и сейчас.

Последователи отошли – Карло Модерно вновь вернулся к базиликальному храму и построил фасад. Т.е. купол, главное отличие собора, уже не существует. Именно эти две проблемы и решил Бернини.

**Сан Джованни деи Фьорентини**. 1556-60. Разработка центрической идеи. Где виа Джулия выходит к Тибру. Реализовать не удалось, деньги кончились, почва очень болотистая, а почва болотистая. Не построили.

1546. Триумф Карла 5 (тот, который в 27 ограбил Рим), победил турок/или других мусульман, - триумф по всему Риму по всем ключевым местам Рима. Под это и хотели перестроить **площадь Капитолия.** В то время это были руины, где находились муниципальные власти Рима. Иногда побеждали папы, иногда эти ребята, иногда римские бароны. Титулы этих людей – сенаторы и консерваторы. Отсюда дворцы Сенаторов – аллюзии на античность.

* Ставит в центре статую Марка Аврелия (переносит от Сан Джованни ин Латерано).
* Renovatio Roma, началась еще с пап Пия и Николая 4, на которых работал Альберти. Доделывали уже в 20м веке.
* Трапециевидная площадь. Уже была в Пиенце, но там ориентация была на собор. В трапецию вписывает овал. Короткая сторона трапеции обращена в сторону Рима, которая идет в сторону Ватикана (виа Папая), очень хорошо застроенный район. Там же виа Корсо (продолжение виа Фламиния – главный въезд в Рим с севера: т.е. паломники идут по виа Корсо, утыкаются в холм Капитолия, поворачивают и идут в Ватикан). Рядом же форумы, где шел триумф Карла 5 (он шел от Арки Константина).
* Когда мы поднимаемся по лестнице, трапеция превращается в квадрат, а овал в круг. В центре статуя – идем по дуге, что подчеркивалось вымосткой площади – более сложные виды зданий – идем к палаццо Сенаторов (главные власти Рима). Там он делает сложную лестницу (высокий подиум и высокие входы) – фасад более пластически массивный и артикулированный. А когда мы там уже стоим, мы быстро идем во внешний мир (мы прямо «вылетаем» из центра (за спиной язычекий Рим) через современный Рим к Риму христианскому. Т.е. воплощение идеи Рима как вечного города.
* Палаццо Консерваторов и Сенаторов – МА. Капитолийский дворец позже.

Чуть слева - Мария дель Арачире. Колонны из старых античных построек, на одной из них – кубикула Августа, т.е. где он увидел то видение, где Мадонна говорит, что Бог родился (не он Бог). Очень крутая лестница с высокими и частыми ступенями – тяжело подниматься как воздаяние как избавление от чумы.

Свою лестницу МА решает принципиально по-другому. Пологий подъем с пандусом. Кардонаро – постепенный плавный вход. Мерное движение восхождения к центру мира (римский, папский…). Статуи Диоскуров (у входа на форум Романум их же храм). Поднимаемся и видим башню палаццо Сенаторов (колокол, который организует жизнь города).

Палаццо Консерваторов.

* Отказывается от дробности фасада.
* Делает его 2хярусным, чтобы выделить главный – палаццо Сенторов.
* Большой ордер, а внутри выделяет главную ось – через памятник Марку Аврелию.
* Сложная пластика, пилястры с подкладкой. Прислоненные колонны ионического ордера, оформляющие фасад.
* Вместо карниза – балюстрада со скульптурой -размыкается вверх, динамичное развитие в высоту.

Палаццо Сенаторов. Хотел другое завершение с более мощной башней. Но высокий цоколь удалось сделать. Т.е. мы видим опять большой ордер, но понятый на другую высоту. Ансамбль замкнуты, когда мы к нему идем, и открытый, когда мы стоим спиной.

* Лестница, потом будет очень активно использоваться в архитектуре. Палаццо Кариньяно в Пизе. Вилла Д’Эсто в Тиволи.
* У подножья реки: Тибр и что-то еще.

 Ave Roma – слава Риму – жест Марка Аврелия.

Ворота в стенах Аврелиана. Они по-прежнему граница и фортификация Рима. **Ворота Виа Номентана. Порто Пио (при папе Пие).** Если по ней идти – там Санта Мария делла Виттория – Сан-Карло алле Кватро Фонтано, Квиринальский дворец, Диоскуры с обелиском – Колонна Траяна – Капитолий. Это уже в 17м веке.

* Противопоставление плоской стены (подчеркнуто окном) и пластичных ворот. С раскреповками, досками, маскарпонами, рустовкой, сложными объемами.

Эсквилинский холм, термы Диаклетиана уже в средние века стали Санта **Мария делья Анжеле**. Перестраивает ее, сохраняя декорацию античную, термальные окна, античные колонны и т.д.

**Поздние работы**

**Пьета.** Флорентийский собор. Очень важная тема для МА. Дуга – Магдалина, Богородица, Иосиф Аримофейский – полный обвал, почти не возможно удержать Христа. Тема ниспадения. Рисунки по этому же мотиву. Не может найти адекватного хода, чтобы обозначить объем, он все время его меняет, чтобы в полной мере отразить ту степень драматизма, которую он желал выразить.

**Пьета Рандонини.** Милан. Известно, что над ней он работал за несколько дней до своей смерти. Не может найти объем, все время стесывал камень, он все время убирает объем, камень становится воплощенным духом, он добивается эффекта, когда мрамор одухотворяется. Никаких других фигур, кроме Марии, которая пытается его удержать. Обвал, который становится смертью.

Трагический финал того, что так светло начиналось.

Но будет замечательный выход, который будут искать архитекторы, болонская академия, Караваджо с его Пьетой из Ватиканской пинакотеки.