**1. Архитектура Англии в 1п 19в**.

19в важен в 1ю очередь литературой, а не пластическими искусства. Французская революция - 1 рубеж, 2й - Первая мировая. Еще одно принципиально новое качество - полистилистичность, но общность мировоззренческогоо характера есть. Понятие стиля отодвигается, выступает понятие индивидуальной художественной манеры (это возможно только тогда, когда меньшую роль начинает играть меценат, возникает альтернатива в виде свободного арт рынка). Задьмайр делить 19в по десятилетиям: садово-парковый; господство монумента (1800-10), строительство музеев (20е), частное строительство (30е), расцвет театра (40-50е), ЭКСПО (60-70е) до рубежа с 20в фабричные и заводские здания. Рим место рождения нового стиля неоклассицизма (там интернациональная худ элита, не только художники, но и коллекционеры, и Винкельманн и тд), пик новой моды - к18в, но уже тогда во Франции Леду и Буле. Прежде всего на архитекторов 19в будет влиять книга «Архитектура, рассмотренная в отношении к искусству», 1804г (там целый ряд несущественных проектов, в том числе Солеварня в Шо). Это говорящая архитектура, используется символика форм, непривычные функции, отсутствие декора, укрупнение масштаба. Сложности с терминологией (много национальных школ), англичане делят по королям. Есть общие процессы. Для Англии важны традиции палладианства, особенно усадебные; социальный аспект (тк заказы частные, усадибы развиваются как нигде); готические (эта стря здесь никогда не пересыхала); еще важно греческое «возрождение» (одно из многих, потом это разовьется в эклектику), вообще вторичные стили, они путешествуют больше всей и Риму предпочитают Грецию.

**Джон Соун**, 1753-1837. Палладианец, любил чистые линии, простые формы, детализацию, умело использовал свет.

Английский банк, 1794-95. Самая известная его работа. Первые проекты, до него уже работал Роберт Тэйлор (умеет создавать рациональные планировочные решения, но ограничен технически). Именно он придумал весьма компактную планировку: в центре ротонда (операционный зал), вокруг нее огромное количество офисных помещений, минимум декора, ордерного декора почти нет. Только кариатиды между окон, а так использует мотив огромного купольного пространства. Купол на парусах, арки никак ордерно не оформляются, своды заполнил пустыми терракотовыми сосудами. Гладко отштукатуренные своды. Купол большой, но легкий. Фасады: ведет себя иначе. Возврат к традиционной ордерной идее. Полуколонны + композитные пилястры + руст по всей высоте здания (вплоть до 1823), прекрасно знал выходящие в это время публикации по античной Греции. Один из ранних эклектиков, его признают авангардистом для своего времени. Фасад и интерьер различны.

Конюшни в Челси. Традиционный для Англии кирпич, многоступенчатая система аркад - единственное украшение, нет никаких стилистических обертонов. Тяготение к абстрактному линейному декору, не любит пластику, сух и аскетичен.

Британский музей. Начал Робер/Флобер Смек в 1824 (основной блок), закончен в 1847 в эпоху Виктории. Это самое греческое здание в Лондоне, огромный ионический 8к портик, колонны гигантского ордера, довольна невысокий цоколь (обязательной чертой палладианской архитектуры был рустованный цоколь и в городе, и в усадебных постройках), в начале века перестают отделять здание высоким цоколем: ориентация не на Рим, а на Грецию. Боковые компартименты единообразны центральному. Опять же скучное, сухое здание; один из ранних образчиков музейного строительства; собрание антиков, поэтому естественно обращение к античной теме.

**Джеймс Уайт**. Классические тенденции развиваются параллельно с неоготическими, он строит 2 усадьбы одновременно (классическую и готическую).

Додингтон-Хаус, 17980-1808, не сохранилась. Типичный английский усадебный дом, классический стиль, средний масштаб, немаленький, но нет флигелей. Колонны вырастают прямо из земли - не типично, нет рустованного цоколя. 6к композитный портик, глубокий - единственное украшение. Парадные комнаты на уровне 1эт, раньше на 2эт. Внутри обилие мелких деталей (рябит в глазах). Типичная черта – очень изысканная, красивая деталь (как у Адама напольные паркеты, лепнина на потолке), интерес к архитектурной графике. Появляется парадный вестибюль, лестница, ниши со скульптурными изображениями.

Фонтхилское аббатство, 1796-1813, не сохранилось. Тоже усадьба, многие в Англии называются аббатствами (при Елизавете у монастырей забирались земли, отдавались частникам, но название сохранялось). Важен заказчик - лорд Уильям Бекфорд (он написал темный готический роман Ботег), это личность с необузданной фантазией, колоссальное наследство (1 из богатейших), экстравагантная личность. Мода на готический роман ужасов еще в 18в. По периметру 5м стена - отгораживается, огромное количество гектаров за стеной, там парк (растения выписывает из Индии). Дом в виде греческого креста, огромная башня в центре, от нее 4 рукава. Не семейное гнездо, а реализация безумной романтической фантазии. Масштаб нечеловеческий, скорее обыгрывается тема СВ готического английского собора. Используется арсенал выработанных в 18в готических деталей (стрельчатые проемы, пинакли, зубчатые завершения башен). Внутри парадная лестница в СВ вкусе, галерея (библиотека) - важный элемент усадебного дома в Англии, много веерных сводов (еще с Рена его любили воспроизводить в стуке). Галерей вообще несколько. Дом оказался неудобным, а Уайт его строил быстро =некачественно. Это детище романтизма, попытка реализовать фантазию, есть параллель между памятником и книгой - герой поднимается на башню и смотрит на звезды, так и Бекфорд поднимался на свою башню. ОН быстро продал этот дом и уехал в прекрасную Португалию.

**Джон Нэш,** 1752-1835. Очень плодотворный, главный архитектор королевства. Крупнейший представитель британского ампира (стиля регентства), учился у Роберта Теэлора, но потом занялся предпринимательством, разорился и вернулся к архитектуре. Самые важные вещи не усадьбы, а городское строительство - Новые кварталы в Лондоне (от перепланировки Джонса почти ничего не сохранилось). Тема извечного соперничества Англии и Франции. Лондон должен выглядеть не хуже, чем Париж. В основном строительство идет в Вест-Энде. Все начинается с прокладок новых транспортных артерий. Все СВ должно быть уничтожено.

Английский террасный дом. Ничего нового нет. За фасадом много входов, и каждому владельцу в Террас Хаузе принадлежит определенная секция. Надо оценивать не архитектуру дома, а идею градостроительных комплексов (хочет квартал окруженный прекрасным парком). Развивает идею Эниго Джонса, а затем Вуда. Цоколь рустованный, два этажа соединенные ордером. Длиннющий блок заканчивается двумя ризалитами, выступают и выше остального - эффект 2х башен; еще и атаковал зона. Елизаветинская традиция. Ордер у него присутствует на всех уровнях, домика (входит в моду), но в цоколе будто срезана, те изменение пропорций, утяжеление. Цоколь отделяется балюстрадой, дальше тот же мотив повторяется в боковых компартиментах, но с использованием более тонких и изящных пилятср. Обилие сандриков над окнами, лепнины в фронтоне, то есть мелких элементов, те консервативная схема английского террасного дома, но с большим разнообразием.

Кемберленд Террас. Высокий цоколь без оформления, но уже ионический ордер, в боковых компартиментах мотив повторяется в виде пилястр, активно использует скульптуру - городской террасный дом превращает в подобие дворца. Использует идеи пинтуреска, те интерес к живописности, хотя оперирует классическим языком. Вообще категория живописного занимает в умах огромное время, Нэша стремится придать композициям живописный эффект, проектировал ряд домов в живописном стиле.

Ансамбль Парк Кресн (полумесяц). Форма полукруга, полу эллипса, огромный блок со множеством владельцев. 1эт, цокольный, большой, спаренные отдельностоящие ионические колонны - идея сквозной галереи, дальше ордера нет, на углах завершается фронтонами. Те решение разнообразится.

Королевский павильон в Брайтоне. Это летний королевский дворец курортного города (в 1820е впервые появляется мода на морские купания). Очень странное сооружение, где соседствуют черты, напоминающие индийские и китайские памятники. Здесь нет точности и достоверности. Архитектор стремится подчеркнуть некий восточный колорит. Политический феномен - Англия крупнейшая колониальная держава, вся роскошь внутри. Очень дорогостоящие материалы: полы и паркеты, светильники. Разные стилистические направления: шинуазри и индийский мотивы, это не предвестие эклектики, а эклектика в чистом виде.

Здание парламента (Вестминстерский дворец), с 1836, **Берри** и **Пьюджин**. В 1834 пожар английского парламента, надо строить с нуля, конкурс. Заказчик - королевский дом, демонстративный разрыв с классикой и выбор готики как национального стиля. В начале строительства к власти приходит Виктория. Чарльз Берри очень опытный, строил дома аристократам. Пьюджин прославился больше как теоретик готического возрождения. Написал книгу «Контрасты», апологет готического стиля, католик, в книге сетует на трагедию реформации, и для него все хорошее в архитектуре сделано во время Елизаветы. Пьюджин настаивает на том, чтобы вникнуть в дух эпохи, в конструкцию. Он делает Биг Бен и башни парламента (наиболее знаковые вещи). Это образ пиктореска, очень живописно. У этого здания регулярный план (Берри много работал в классической традиции), академический, традиционный проект, обличенный в готическое платье. Палата лордов - много готических элементов. Здание парламента - начало зрелого готического возрождения. На время королевы Виктории с готикой связаны представления о лояльность империи, и поэтому готический стиль выбирается для усадебного дома, он становится официальным.

**2. Архитектура Франции 1п 19в**.

Когда в Англии и Германии много строили во Франции не происходило ничего по политическим причинам. Революция, потом консульство и только при Наполеоне начинается строительство, с эпохи Империи. Из того, что делали, были в основном переделки.

Перестройка центра города, Персье и Фонтен. Они выделяются в эпоху Империи, часто работают вместе. Во многом опираются на впечатления от Италии. Это улица Кастильоне и Риволи. Риволи: бесконечная аркада, а это итальянская тема. Персье и Фонтен очень много делают интерьеров Мальмезона. Это квинтессенция ампирного вкуса. Ампирный интерьер очень яркий по цвету, так как европейцы открывают памятники Геркуланума и Помпей, выясняется, что античная скульптура была раскрашена и поэтому ампирные интерьеры раскрашены в алое и белое золото. Стиль ампир затрагивает не только архитектуру, но и интерьер. Все мебель, безделушки подчиняются стилизации под античное наследие, за образец берется имперский Рим. Также многое заимствуется из этрусского наследия.

Вандомская площадь. Активное строительство начинается после 1806г. Королевскую статую сменяет колонна (как колонна Траяна), сделана Гондуэном и Лепером. При ее отливке использовалась бронза пушен. Ленточный рельсы, повествование о подвигах Наполеона. Где триумфальная колонна, там и триумфальные арки.

Церковь Мадлен. Идея возникла еще до Революции, это изначальный светский храм солдатской славы (так стал в реставрацию). Объявлен конкурс, победил Миньон. Площадь Согласия одна из первых открытых площадей, этот храм замыкает ее, завершает композицию. Огромный коринфский храм, высокий подиум, как римские храмы. Здесь важен политический момент, поэтому ориентация не на Грецию. Этот храм закрыл перспективу площади Согласия.

Арка Каррузель, Персье и Фонтен, типично 3-х пролетная арка, используется мрамор разных цветов. На высоком подиуме 4 колонны. Здесь очевиден Римский образец, построена по римским законам - внутри кессоны, аттик и тд.

Арка Звезды. Или арка Этуаль, вторая важная триумфальная. Окончательно построена в 1830-е. Арка 1 пролетная, не ориентирована на конкретный античный памятник, напоминает памятники французского классицизма. Одна арка ориентирована на Римский образец а вторая на традиции национального классицизм. Ампир - это не просто наполеоновская архитектура, это архитектура парижская.

Ампирные здания: всегда имеют длинные колоннады. В эпоху Реставрации расцветает церковное строительство. В эпоху Революции Робеспьер хотел ввести культ Верховного разума, эпоха Наполеона - светская.

Нотр Дам де Ларэ. Гигантский ордер, это уже эклектика, напоминает огромную раннехристианскую базилику, но 4к портик.

Библиотека Св. Женевьевы, Лабруст**.** Продолжается активное строительство общественных сооружений. Политехническая школа в Париже готовит архитекторов с техническим образованием, это новое учебно заведение, Дран 1 из 1х преподавателей, а он ученик Булле. Контраст между фасадом и интерьером. Фасад - типичное ренессансное палаццо, 2эт, нижний рустованный, венчается композиция тяжеловесных карнизом. Внутри - ранний пример использование металлоконструкции, впервые конструкция не прячется в подсобные помещения, то есть конструкция используется как художественный прием. Металлоконструкция позволяет сэкономить пространство, но это и орнаментальный мотив. Здесь важно сохранить большое пространство, сделать его максимально свободным и светлым. Такие здания рассчитаны на другие человеческие потоки, поэтому новые конструкции становятся неизбежностью. На фасаде тяжелое здание своего времени (конструкция никак не показывается), вкусовые предпочтения публики отстают от технических возможностей.

**3. Архитектура Германии в 1п 19в**.

Если Франция и Англия это целостное явление, то Германия раздроблена. Здесь выделяются два центра Пруссия и Бавария. Пруссия - это современный Берлин, Дюссельдорф, Бавария - соответственно юг (Мюнхен).

**Карл Фердинанд Лангганс**, 1781-1869. Прусский архитектор, учился у отца. Построил много театров (после пожара 1843 отстроил Берлинский театр).

Бранденбургские ворота. Наиболее ранний в Европе образец дорических триумфальных ворот которые потом будут распространены везде. Архитекторы обращают свой взор в прошлое и находят прототипы - это Римская триумфальная арка + греческие пропилеи. Греция противопоставляется Риму. Археологическая точность, иногда суховатость. И французы, и англичане редко буквально копируют, а немцы наоборот. Активное строительство в Пруссии происходит в эпоху наполеоновских войн.

Театр в Потсдаме. В отличие от англичан, немецкие здания отличаются тяжеловесностью. Лоджия на цоколе, тяжелый фронтон. Впечатление,что картинка с античным фасадом налеплена на обычный античный дом. Чистота архитектурной детали, но точно следуют античному образцу, поэтому некоторая неуклюжесть.

**Фридрих Давид Жилли,** 1772-1800. Из семьи эмигрантов-гугенотов, отец тоже архитектор, учился в АХ в Берлине (Шадов и Лангганс учителя), путешествовал, делал рисунки. В 26л был назначен профессором в АХ, но умер от туберкулеза в 28л.

Проект памятника Фридриху Великому, 1797. Не реализован. Дорический греческий храм (периптер) просто ставится на огромный постамент (тяжелые субструкции). На открытом воздухе, с 2х сторон обелиски. Тенденция к мегаломании, увлеченность архитектурным монументом.

Проект театра в Берлине, 1798. Работает крупными геометрическими формами; то, что было реализовано, гораздо менее радикально. Куб, с 2х сторон прикрепляет ротонду и меньший компартимент с портиком - в итоге ступенчатый объем. Эпоха наполеоновский войн - интерес к Египту, отсюда мотив пирамиды, обелиска, тема вечности и увековечивания. Здесь мотив пирамиды хотел соединить с портиком.

**Бавария**. Тут необычный монарх, Людвиг Баварский - он меценат, покровитель художников и архитекторов.

**Лео фон Кленц, 1784-1864**. Его приглашает Людвиг. Архитектор, художник и писатель, основал стил неогрек. Учился в Берлине у Хирта и Жилли, потом в Париже у Персье и Фонтена. Много ездил, был придворным архитектором Жерома Бонапарта в Касселе.

Мюнхенская глиптотека, 1816. Это музей антиков, поэтому оформлен в духе античного храма. Портик и боковые части (они ниже). Фактически гладкая стена, нет ордерных элементов, единственное украшение - эдикулы с сандриками, еще скульптура. 1 из ранних образцов музейного здания, как греческий храм. Вообще в это время эпидемия музейного строительства. Это его первая постройка для Людвига, после этого он превращает город в Новые Афины.

Зал Славы, Вальхалла, 1830-1846, Регенсбург. Строилась долго, археологический оттенок, так как буквальное копирование Парфенона. Важно не само здание, а как оно поставлено, над рекой, к нему ведет еще интересная конструкция.

Старая Пинакотека, 1826-1836. Стилизация под высокое Возрождение, это собрание старой живописи. Идея 2эт палаццо, аркада на колоннах, сильно выступающий карниз, рустованный углы.

Церковь святого Людвига, **Фридрих фон Гертнер**. Романтизм начинается, архитекторы еще выделяют разные эпохи наследия. Он очевидно ориентируется на романику, пытается собрать разные ее элементы в одном здании (2х башенный фасад, полуциркульные арки, скульптура в нишах). В ее оформлении участвовали назарейцы.

Базилика святого Бонифация**, Цибланд**. Закончена в 1850г, ориентация на раннее христианство. 5 нефов, любимая церковь Людвига, он с женой здесь похоронен. Показывает расширение представлений о христианском наследии.

**Карл Фридрих фон Шинкель**, 1781-1841. Считается лидером «романтического историзма». Из семьи лютеранского диакона, архитектуре учился под руководством братьев Гилли, одновременно работал художником на фарфоровой фабрике, а еще был театральным декоратором, ездил по Европе. Сначала занимался живописью (пейзажи, панорамы), стал первым немецким литографом, под воздействием Фридриха классицизм в его работах смешивался с романтическими веяниями; вообще в живописи он скорее романтик (любил изображать готические памятники). Гумбольдт предложил назначить его асессором прусской строительной депутации в 1810г, тогда он начал заниматься архитектурой, продвигался по лестнице. В его работах с одной стороны археологичность, с другой есть гибкая вариативность. Он построил Готическую капеллу в Петергофе. В архитектуре у него и готический интерес, и классические традиции. Под его руководством модернизирована планировка Берлина (он работал в основном там), новые улицы и бульвары, присоединил ряд прилегающих районов, большой вклад в развитие местной художественной промышленности (эскизы мебели и светильников), занимался реставрацией (в тч достройкой Кельнского собора).

Новая караульня. 6к дорический портик зажат между тяжелейшими пилонами. Мрачноватый оттенок. Хотел что то совсем в духе Леду, но столбы заменяет колоннами тяжелых и приземленных пропорций.

Берлинская опера. Симметричная композиция площади. В классическом вкусе, высокий цоколь и 6к ионической портик, но много маленьких мелких деталей, над фронтом вырастает аттиковый этаж, руст боковых компартиметов. Здесь перебор в отличие от аскетичный Новой караульни.

Старый музей в Берлине. Выделяется здание длиннющей колоннадой (лес колонн), купол закрыт огромным прямоугольным аттиком со скульптурой. Старый музей продолжает тему музейных зданий.

Церковь Св. Николая в Потсдаме, 1830-37**.** Очевидно, что заимствовано из Англии, к собору Павла Рена добавляются 4 башни по углам (забавные, маленькие). Гигантский масштаб купола, кубообразное здание не вытянутое в отличии от собора Павла. Маленький 6к портик, или выглядит таким из-за гигантского купола - пропорциональное несоответствие. Расширяется круг заимствований, значит эпоха историзма уже наступила.

Собственные проекты: интересен ряд идея для магазина и библиотеки 1830х, и Строительной академии, где он отказывается от каких бы то ни было исторических стилизаций. Создает новаторские образцы. Может даже протофункционализм.

Дрезденская галерея, 1847-1855, **Земпер** (?). 1756, Семилетняя война, Дрезден в упадке, только через столетие решили отстроить новое здание музея. Сначала хотели построить в другом месте, но Готфрид Земпер (директор строительной школы) предложил проект, который и был выполнен. В итоге, галерея замыкает Театральную площадь, входит в состав Цвингера. Тема палаццо продолжается (впервые у Шинкеля в 1820е). Здесь мантьеристическая пышность, вкус к пластике, обилию каменной массы. Ренессансные образцы теснятся барочными и рокальными. Руст по всей высоте.

**4. Европейская скульптура неоклассицизма**.

Неоклассицизм и романтизм сосуществовали параллельно, мы можем их противопоставлять, но они шли не друг за другом, разные стилистические явления сосуществовали параллельно. Во Франции берется на вооружение классики, сначала в революцию, а потом в империю. Только в сер1810х романтизм начинает появляться - сильно запоздает (и в живописи в том числе), в Англии и Германии он уже давно существует. В скульптуре отойти от классической традиции практически невозможно, учились на антиках. Центром становится Рим, там работают три мастера: Антонио Канова, Флаксмен (меньше времени проводит в Риме) и Торвальдсон. Рим это центр впечатления, а Париж - центр идеологии классицизма.

**Канова, 1757-1822**. Самый универсальный - надгробия, портреты, дети, религия, античность и все такое. Живет, был уроженец севера Италии, из Венето (надолго задержались барочные и рокальные традиции). Потом он оказался в Риме, его художественный язык переродился (как и в случае с Давидом).

Надгробие папы Клемента 13, 1792. Есть барочный проем, обыгрывается дверь (это уже врата смерти). Верхний ярус - коленопреклоненный молящийся папа, еще от ренессанса, а внизу аллегории, ангел смерти с потухшим факелом, львы. В общем, он не меняет чего то такого. С точки зрения пластического языка все строго сдержано, но здесь много от барочного надгробия - риторичность, многословия, сложная многоярусная композиция, хотя фигур меньше. То есть обращаясь к языку классического наследия, он не отвергает свое наследие (барочное).

Надгробие Эрцгерцогини Марии-Кристины. Здесь уже есть новомодные тенденции - обелиск-пирамида, это появилось после египетских походов Наполеона (воспринимался как символ вечности), эпоха монумента. Композиционна основа - пирамида, в ней дверь-врата (трапециевидная, как в междуречье), есть и львы, и рыдающий ангел смерти, но самое интересное - процессия, которая входит в пирамиду (начинает ее женщина с детьми, завершает старик). То есть проводится мысль о безвременности кончины. Сочетание круглой пластики и барельефа, скульптурных и архитектурных форм.

Надгробная стела Вольпато в церкви Санти Апостоли в Риме, 1808. Это уже стела, для частного лица, те знаком с Грецией, а не только с Римом (Торвальдсона традиционно считают ориентирующимся больше на Грецию). Важно, что в целом, начинается интерес к Греции, расширяются границы. В профиль бюст усопшего, перед ним плакальщица.

Геркулес и Лихас, 1795-1815. В его круглых скульптурах много барокко, он использует те же принципы, когда герой изображен в самый кульминационный момент (Бернини). С одной стороны получается очень живой физиологический герой, крайний натурализм. При обилие в композиции рук и ног, здесь не нарушается цельность, нет дробности. Он все вписывает в четкий, ясный, лаконичный силуэт. Почти барельеф на темном фоне, гипертрофия мускулов, предельное напряжение. Очень разные памятники даже у одного мастера.

Амур и Психея. Есть в Лувре, есть в ГЭ. Мастера неоклассицизма обожали эту тему. Сейчас в центре внимания чувствительная, эротическая античность, а не героизм. Вроде все просто, но Психея в потрясающе сложной позе, скорее ее можно сравнить с Одалисками Энгра. Амур тоже в сложной, неустойчивой позе. Но при этом Какова целостен, этим он отличается от Флаксмана, который разваливается. Здесь есть и барочные, и рокальные тенденции (чувственность). Искусство около 1800г характеризуется тем, что используя классические формы, вносится иное наполнение (чувственность).

Три грации, 1813-16. Довольно популярный сюжет. Присутствует некая слащавость. Образ камерный интимный, но в тоже время очень чувственный. Канова представил своих граций стоящими рядом, причем две крайние обращены лицом друг к другу и к подруге, стоящей в центре. Все три стройные женские фигуры слились в объятии, их объединяет не только сплетение рук, но и шарф, спадающий с руки одной из граций. Композиция Кановы очень компактна и уравновешена. Есть сентиментальность, а вот у Торвальдосона грации суше и отвлеченнее.

Паолина Боргезе в образе Венеры-победительницы, 1805-08. Делал много портретов, в тч и Наполеона. Аналогия с портретом Давида. Полулежит, в рост. Очень стильный портрет. Античный дух. Классическая правильность. Эстетический идеал. Необычная поза (но в это время открывают для себя этрусков), детализированность кушетки и покрывала. Есть печать стиля, но еще и уникальность - современница показана полуобнаженной. В античности нагота - героизм, но женская - это эстетический идеал.

Кающаяся Мария Магдалина, 1809. Традиционная иконографическая схема (в одежде отшельницы, молодая и прекрасная), лаконизм, некая вершина неоклассического вкуса. В религиозной скульптуре нет чувственности. У ее ног череп - бренность, в руках раньше был крест. Поверхность камня передает и гладкую кожу, и мягкие, рассыпавшиеся волосы, грубую власяницу и твердую блестящую поверхность черепа. Разнообразная полировка контрастирует с подножием, мрамор которого обработан намеренно грубо.

Канова - некая вершина в неоклассической скульптуре этого времени. У Наполеона была идея создать его музей, свозил туда хорошие вещи, Канова как и Гойя этим занимаются. Значительную часть жизни выполняет папские и церковные заказы.

**Джон Флаксман**, 1775-1826. Большую часть жизни проводит на родине в Англии, но ездил в Рим. Дальше своеобразная биография. После возвращения как скульптор делает надгробия, малые формы (модели для Веджвуда, но не только посуда). Веджвудские модели и графика намного важнее скульптуры. Еще делал иллюстрации к античным памятникам и Данте. Известно, что Блейк был его другом, гравировал его рисунки. Из них понятно, что Флаксману проще мыслить в 2х мерном пространстве, он хороший рисовальщик. Его рисунки - это галерея типов, от черновых рабочих эскизов и более проработанных эскизов до рисунков с разметкой тушью (где используются притенения). Рисунки показывают способность преобразовывать мир, а не его беспокойство.

Надгробие Нельсона, 1808-18. Сложная композиция, трогательно скорбящий лев. Истинный сын Англии, нет целостного впечатления. Герой вознесен над толпой: фигура на высоком пьедестале в спокойной и отрешенной позе. У подножия пьедестала — Англия, заботливо склоняющаяся к двум сыновьям Нельсона. И если аллегорическая фигура Англии выполнена в духе классической традиции, то образы Нельсона и детей подчеркнуто портретны и характерны. Они одеты в современные костюмы, в фигурах детей передана угловатость, свойственная их возрасту, у Нельсона на груди — ордена, а лицо его с жесткими складками отнюдь не идеализировано. Вещи замечательна а дидактичности, но не с точки зрения пластического совершенства. На постаменте названия битв и сражений, где он участвовал.

Безумие Атаманта, 1790-94. Ориентация на античность. Драматический сюжет из греческой мифологии. Многофигурная композиция. Есть нечто общее со скульптурой Кановы «Геракл и Лихас» в движении фигуры Атаманта, вероятно оба опирались на Давида Бернини. Но обилие деталей - целостное впечатление разрушается.

Свадьба Купидона и Психеи, 1770. Малые формы ему удаются больше, предельно точное движение фигурок. Довольно забавная композиция с процессией пути. Так как фигура Психеи аллегории человеческой души, то ее крылья — как у бабочки.

Веджвудовские вещи. Всегда на синем фоне белый невысокий рельеф. Была почти массовая продукция. Можно найти во всех европейских музеях. Где малая форма и нету объемно-пространственной композиции – он мастер предельно точной композиции. Композиция всегда ясно и хорошо читаемая.

**Бертель Торвальдсен**, 1770-1844. Учился в АХ Копенгагена. Произведения Торвальдсена, одного из крупнейших мастеров позднего европейского классицизма, отличаются строгой гармонией композиции, спокойствием обобщенных форм, подчеркнутым виртуозной обработкой мрамора. В Рим приехал, когда Канова уже работает и известен, входит в клуб любителей античности. Некоторые вещи кажутся неотличимыми от Кановы, но различия есть. У Каковы чувственно и эмоционально, у этого сухо, отвлеченно и жестко. Сам говорил, что хочет воскресить греческий канон, поэтому ориентируется не просто на античность, а именно на Грецию. Подавляющее большинство - сюжеты на греческую мифологию. Современники оценивали по-разному – мужественная манера.

Три грации, 1818-19. Отстраненно и сухо. Центральная фигура неподвижна, как ось симметрии, вообще их фигуры довольно условны. К ногам еще добавляет детскую фигурку.

Ганимед, кормящий Зевсова орла, 1817. Фактура лишена чувственности. Монументально. Композиция выполнена с непревзойдённым изяществом и естественностью. Грациозное тело юноши и могучая фигура птицы объединены в симметричную, но свободную группу. Скульптура, но расчет на фронтальную точку зрения, считывается как барельеф.

Ясон с золотым руном, 1803-28. Предельная чистота античного образа. В образе Ясона Торвальдсен воплотил свои представления об античной пластике, которая являлась для него наивысшим авторитетом. (Только в 1820е сделал в мраморе, ничего лишнего, пуристическая, очищенная от всего скульптура).

Рельефы. Их делал много, отличаются равноголовием, мерным ритмом движений, композиционной сдержанностью, о многословии нет и речи.

Христос, 1820. Поздняя, христианский сюжет - меняет манеру. Это скульптура для оформления главного собора Копенгагена, собора Богоматери. Классический идеал красоты, сочетаются движение навстречу людям и статичность. Его руки словно закрывают собой людей, оберегают их и в то же время отстраняют, не подпускают к себе. У него всегда предельно простая композиция, более однообразный, всегда остается собой. Скульптура 1/3 19в довольно разная, но процесс идет под знаком классической традиции, только в 1830х появляются намеки на что то новое, на отход от классики.

 **5. Романтизм. Общая характеристика.**

Это идейное и художественное направление в к18-1п 19в. Характеризуется утверждением самоценности духовно-творческой жизни личности, изображение сильных (часто бунтарских) страстей и характеров, одухотворенной и целительной природы. В 18в романтическое - это все странное, нереальное, живописное, существующее в книгах, а не в действительности. В н19в - это уже направление, которое противоположно классицизму и Просвещению. Просвещение - культ разума, романтизм - культ чувств.

Романтизм возникает в Германии (сначала в литературе), а термин берется от немецких мыслителей - они естественно дали определение для литературы. Романтическая поэзия - прогрессивная и универсальная. Потом споры о романтизме выходят за рамки германской проблематики, романтизм как явление начинает развиваться во всей Европе. 1813г, эссе, классицизм и романтизм противопоставляются как два противоположных мира (возможно книга мадам Жермен де Сталь (Неккер) «Германия»). У Гете неоднозначное отношение к романтизму.

Как его оценить? Стилистический критерий романтизма определить невозможно. Шегель - романтическое произведение искусства - это символическое представление бесконечного. Он говорит, что романтическое искусство - крестьянское, а классическое - языческое. Определение «романтический» связано с тем, что многие берутся за СВ сюжеты (?), но с другой стороны они же и выполняют вещи из новейшей истории. Словом романтическое называли все дикое, живописное (Тернер: замок Ноттингем расположен романтично, на самом деле имеет ввиду живописно). Среди художников лидировали немецкие и английские.

Немцы использовали понятие художника как выразителя духа эпохи, это пришло от Руссо (Общественный договор), вообще на них сильно влияли руссоистские идеи: Блейк одержим идеей свободы во всех отношениях - это наследие Руссо (от него же и свобода воображения).

Романтизм и сентиментализм. Очень важна роль чувств, вообще сенсуализм. Чувства - это реакция на страшную эпоху политических катаклизм. Возрастает роль индивидуального начала. Свобода с одной стороны благо, но с другой стороны разрушается миф о естественном человеке, о не всегда добр, может быть весьма зол. И это не проявление высших сил, а его собственный выбор. Плюс этот самостоятельный человек возникает еще и по тому, что художник независим, рынок свободный, он творит то, что хочет.

Важны два понятия: Возвышенное и Живописное. С живописным все ясно, а вот возвышенное это большое понятие, включает в себя больше, в том числе и прекрасное. А еще стоит понимать, что романтизм разный, как Гойя и Делакруа.

Романтизм и неоклассицизм. Не сменяли друг друга, во многом шли параллельно, но это разные соперничающие системы. Винкельманн много рассуждал на эту тему, в том числе - красота греческой скульптуры это следствие естественной жизни самого человека. Здесь есть наследие эстетики 18в, прежде всего английской, поэтому некоторые образы - это дисгармоничное, пугающее, будоражащее впечатление.

Откуда начинать романтизм? Англоязычные начинают его очень рано, но окончательного решения нет. Предшественниками считают Пиранези, Гейнсборо и тд, еще можно вспомнить английский парк и акварельную живопись 18в. Большое влияние оказывает литература - это культ экзальтированного чувства. Романтические настроения в Европе нарастают, увеличивается роль мистики, эзотерики, культ визионерства, индивидуальной религии. Интересно, что все это происходит на фоне больших научных достижений: паровая машина, паровоз, фотография, то есть совпадает с промышленным переворотом. Также в это время человек начинает больше тянуться к природе, популярны пикники (они и в живописи), появляется туризм, альпинизм и тд. Популярен образ «благородного дикаря», отсюда кстати и интерес к каким то примитивным культурам и обращение к востоку. Важен и интерес к национальному наследию (песнь о Нибелунгах - оно не всегда подлинное).

Обращают внимание на гротеск - появляется карикатура. Расширяется представление об античности, открывают для себя Грецию, потом и Этрусков, возникает вопрос, на кого ориентироваться, одновременно и бум коллекционирования и собирания. Античность перестает восприниматься не только цельной, но и самоценной. Появляются другие пласты - открывают Помпеи и Геркуланум, оказывается, что они не только строили и делали скульптуру, но была еще и чудесная вазопись.

Хронологические границы тоже трудно определить. В 19в много сосуществующих явлений. На протяжении всего 19в будет чувствоваться романтический отклик.

**6. Графика Уильяма Блейка (1757-1827**).

Родился в Лондоне в семье лавочника, религиозные протестанты - на всю жизнь велико влияние Библии (главный источник вдохновения). С детства копировал с картинок, которые покупал ему отец (Рафаэль, Микеланджело, Дюрер, Хемскерк). Стал учить живопись, но только то, что ему интересно. В 1772 на 7л отдан к гравёру Дж. Бэзиру (уже там делает гравюры). К 21 он профессиональный гравер. В 1778 поступил в Королевскую Академию искусств, не закончил (надо было посещать натурные классы, а он их ненавидел, как и Фюсли: натура выводит меня из себя). Это время мистики, возрождения религиозных настроений; для Англии важна духовная свобода. У него с детства интерес к СВ и к собственному наследию Ан, к античности и востоку, а вот фламандцев, голландец и венецианцев не любил (Рубенс - незавершенный стиль модного художника, а его любил Рейнольдс, 1й президент АИ). Готическое искусство для него идеал. В это время переоценивают Шекспира, Блейк делает иллюстрации.

Гравюры: иллюстрации к книгам, в основном к собственным, еще Шекспир, Божественная комедия. Любил обращать внимание на деталях (об этом писал), обобщение для идиотов. На фронтисписе пытается соединить в единое целое иллюстрацию и каллиграфию. То, как написан шрифт, его расположение - все это едино. Блейк совершенно иначе воспринимает книгу, у его современников иллюстрация автономна, а Блейк пытается достичь синтеза (ему это проще сделать, когда он иллюстрирует сам себя). Идея стремления к свободе, необузданной энергии - все это находит зримое воплощение в сложных, витиеватых линиях, у него и шрифт такой. Сами фигуры тоже совершенно неподвластны земному тяготению и законам академического искусства (пропорции, перспектива), когда надо, он плюет на эти законы. Он художник, поэт, гравер, мистик. Смешивает печатную технику и акварель. Еще с АИ подружился с Фюсли и Берри, долго работает как журнальный гравер. Двойная жизнь: рутина гравировальной мастерской (гравирует абсолютно все), увлечение готикой и востоком, но он не антиклассичен, обмолвился, что хотел бы воскресить искусство греков. У него много античных героев и образов, но живут они под другими именами. Важная составляющая - мир античной культуры и интерес к неоплатонизму. «Новая система мифологии» - 1 из первых изданий, которое знакомит англичан с потоком. Книга не находит покупателя, и он решает сам издавать сборники.

Песнь невинности, 1789г. Задумывалась как книга для детей. Развивает идею внутреннего бога, духовной свободы и стремления к ней. На обложке соединение каллиграфии и иллюстрации. Попытка достижения некого синтеза. Линии извиваются, это видно по дереву, которое подстать шрифту книги. Буквы буквально обжиты маленькими фигурками. Это из СВ. Злодей не изначальное зло, это результат неправильного развития и воспитания. Есть идея самостоятельной собственной религии, отказывается от ортодоксального христианства.

Песнь опыта, 1794. В дополнении к Песни невинности. Идея - противопоставить две стороны медали. Невинность - детство, незамутненное восприятие реальности, а опыт - это разочарование. На обложке фигуры, рыдающие над охлажденным трупом. Это и обыденная смерть, и смерть духовная. Ряд элементов повторяет Песнь невинности (лоза, летящие фигурки), но вот главная композиция - почти античная по строгости, вывернется, это почти античные плакальщики. Работы Блейка не большие, но легко выдерживают многократное увеличение - то есть они сделаны как монументальные (он мечтал украсить своими композициями лондонские храмы). Внутри сам текст тоже набран необычным шрифтом - важна каллиграфия, его четверостишия оказываются оплетены бесконечными извивающимися линиями (лоза, часты змеи). Свой лист он практически делит на две части, иллюстрация вверху большая, и монументально обобщенная, но есть и элемент любительства, намеренного художественного косноязычества. Все таки он до конца не становится профессионалом, он прекрасный дилетант.

Книга Теля, 1789. Пересказ своими словами с другими именами, неоплатонической идеи, рассказа о нисхождении души в мир. То есть это обращение к античности. На обложке понятно, что он не стремится к анатомической точности, это отвлеченная абстракция, много вьющихся мотивов. Буквы обтыкаются маленькими фигурками, все существует в синтезе, фигур иногда возникают прямо из растений.

Бракосочетание Ада и Рая, 1790-1793. Появляется фигура Орка, возникающего из пламя (это ад, разрушение, но это и двигающая сила). В это время он увлечен мистическими учениями, читает эзотерику. Сама форма текста становится более афористичной и менее ясной. Ад для него не негативен, опять много растительности, Орк может это еще и влияние французской революции.

Видение дочерей Альбиона, 1793г. Против бракоразводного процесса, это небольшой, почти неизвестный текст. Но здесь впервые появляется персонаж Юрайзен - на первый взгляд очевидно ассоциируется с творцом мира (старец, циркуль в руках), но это персонаж не положительный у Блейка, а наоборот. Он считал, что творение материального мира это трагедия, что рождение в материальном мире - это закрепощение духа. Подобно Орку он появляется в огненном кольце, которое окружено черными тучами.

Америка Пророчества, 1793 и Европа пророчества, 1794. Это две небольшие книги, здесь он будет писать о темных сатанических мельницах. Критикует не события, а мировоззрения. Явный протест вызывает традиция рационализма (тот же Ньютон). В Европе появляется Юрайзен - это творец, но не положительный, над ним огненной кольцо, это Великий архитектор. А в Америке Орк - тоже в пламени, это сын Юрайзен, воплощение бунтующей энергии, духа мятежа. В какой то мере это действительно отклик на события в Новом свете и на континенте (Америка получает независимость, во Франции революция). На обложке Европа пророчеств появляется змея - это и зловеще, и символ древней мудрости (иногда она ассоциируется с другой формой Орка). Почти никогда он не пытался выставляться, один раз это закончилось насмешкой, все делалось своими руками, чуть ли не дома печатался.

В 1795г у него возникает идея сделать ряд рисунков в новой технике - не на медной пластине, а на камне. То есть получается своего рода литография, но пока отпечаток не высох, он начинает рисовать вручную. Потом у него появляется много библейских сюжетов (до тог иллюстрировал сам себя).

Иосиф Аримофейский, проповедующий жителям Британии, 1794г. Здесь опять же античность: изогефалично, рельефно, почти все фигуры в профиль, но есть анфас или спина - стремится к обобщенности, указующий перст Иосифа оказывается над толпой.

Бог-отец, book of Urizen, 1794. Изображение со спины, получается выразительный образ с развивающимися складками одежд, огромный план. Видна голая пятка. Он берет традиционные сюжеты, но изображает их так, что не было прецедентов в европейском искусстве. Все пронизано мистическими идеями, еще он хотел создать библию Ада, довольно богохульно (но Ад у него не зло). Здесь очевидна безысходность и отсутствие намека на спасение.

Ньютон, 1795-ок1805. Романтик-Блейк возмущается против познаваемости и объеснимости мира, еще он встает против Мильтона с его Потерянным раем. Известный ученый в космической пустыне, насмехается над веком разума. Фигура напоминает античный идеал красоты, мрачный и пугающий колорит. Он сидит на камне-стуле, склонился к земле, что то вычерчивает.

Каритас, 1795. Милосердие. Обычно это женщина с ребенком, а здесь все переиначено. Возвращается к теме смерти и гробницы. Опять привычный сюжет, трактованный по-новому. Здесь умирающая женщина, над ней летающая фигура на коне, принимающая ребенка (душа). Доминируют темные тона.

Навуходоносор, 1795. Это ветхозаветный сюжет. Он берет момент когда царь превращается в животное, трансформация, это полу-полу. Он собственно начинал с иллюстрирования восточной мифологии. Тело покрывается шерстью, отрастают когти. Этот сюжет вообще редко брался. Опять же крупный план, монохромно коричнево.

Сотворение Адама, 1795-1805. 1й лист: опирается на старую традицию, но переворачивает ее. Первые страницы книги Бытия. Все, что связано с творением, вроде и с падением. В старой традиции Адаму передается искра жизни, а здесь рука творца как бы превращает фигуру Адама в хладный труп. Адам обвит змеей. А образ Творца из восточного искусства - крылатый старец. Композиция совершенная, целостная, законченная, статичная по характеру. Идеи предельно далеки от традиционного понимания света. Падение Адама. Не совсем Падение, редкий сюжет (как такового в Библии нет), это суд Адама. Он предстает перед Богом, физически сломлен (пополам), совершил грех, Бог судит, потом изгонит. Творец в огненном шаре, в круге, как символ творческой энергии (есть сходство с Юрайзен).

Счастливый день, 1796 (или танец Альбиона). Знаменитейший. Из серии Большая книга рисунков, 1796г. Выбрал из ранних произведений лучшие и сделал с них гравюры. Понятно, что Блейк черпал вдохновение из разных источников, это парафраз ренессансной темы макрокосмоса,образ мистически насыщен. За игрой открывается сияющая переливами бездна - большое поле для интерпретаций. Считается, что композиция навеяна Мильтоном и собственной неоконченное поэмой Блейка.

1790-1810е. Серия темпер и акварелей на библейские темы, далеко не все сохранились, использует идею декорации, хотел сделать фрески для храмов, но дальше эскизов дело не пошло. Лестница Иакова, 1799-1806. ВЗ сюжет, лестница соединяет небо и землю, тема сновидения. Лестница - ложная спираль, вытянутые пропорции, светло, золотистый доминирует. Много отсылок к СВ. В основе S-образна линия (но ее еще Хогард воспевал в своем трактате). Много изгибов, как в позднеготической пластике. Англичане того времени знали только то, что было рядом с Лондоном (Вестминстер, например), но этого оказалось достаточно. Адам и Ева, одеваемые кожаными ризами. Композиция условно эротичная, пальмы образуют арку, с 2мя факелами по бокам. Уже после грехопадения, но до изгнания. Масштаб фигуры зависит от значимости - Бог гигантский, в его фигуру вписываются маленькие фигурки. Пренебрегает законами перспективы, знанием пропорций. АиЕ смиренные, покорные. Архангел Михаил, связывающий сатану, 1805г. Та же серия, иллюстрация к Откровению Иоанна Богослова. Опять тема противоборства духовных сил, совершенно не обычное решение: Сатана именно змей с человекоподобные лицом (трагическая маска с нарочитыми чертами), сложный ракурс Михаила (сворачивается, да еще и поворачивается назад). Есть нечто, что свидетельствует о любви к Микеланджело. Все клубится.

Книга Иова, 1804. Одновременно с прошлой серией возникает сюжет, который выливается в целую графическую серию, это его Первая книга Иова. Здесь идет диалог человека с Богом, причем человек на равных, смеет возражать (Бог отвечает Иову из бури). Бог летит на встречу к нам, с распростертыми руками - уже встречали такую иконографию, вокруг него кольцом заворачиваются ангелы-небесные силы.

Иерусалим, эманация гиганта Альбиона, 1804-1820. Огромная поэма, «совершенно безумная». Это книга ведений. В поздние годы он превращается в визионера и мистика. С точки зрения искусства книги, это 1 из вершин. Сочетание изящества контура, иллюстраций, заставок. *Обложка*: фантастические существа (почти сюрреализм), толи человек, который превращается в нечто зооморфное, туда вписывается надпись. Текст - очень длинные строчки, сюда вставлены картинки. На одном из листов по середине картинка - *Стоунхендж* - важное место для Блейка, это место связано с национальной традицией. Под аркой три малюсеньких фигурки, есть лучи солнца.

В последнее годы болен, но зато внезапно становится интересен молодым. Они приезжают к нему, воспринимают как мистика, он периодически дурит им голову. Шорехамские антики/старики, ирония, тк ребята +\- 20л. Наконец в это время он получает два заказа на иллюстрацию - книги Иова и Божественной комедии (не доделал).

Книга Иова, 1823-26г. Получил заказ в 21г, он не мог выдержать возможную для него функцию только иллюстратора, он и этот текст интерпретирует по своему. Для него Библия - это лишь повод продемонстрировать свое мнение. Сначала подготовительные рисунки и акварели, потом уже гравюры. Между двумя этапами большая разница - в рисунках он свободен, а вот в окончательном варианте он вдруг возвращается к традиционному, сухому, жесткому, старомодному языку - может сказалась выучка юношеских лет. Иллюстрацию почти к каждому стиху, использует аллегорический язык, показывает путь души из Ада через Чистилище к Раю, стилизует свой язык под СВ. *Иов* *с* *друзьями* *и* *женой* *на* *Гноище, в* *над* *ним* *мир* *горний*. Средневековое деление мира, небо со звездами, ангелочки-свечи, о сторонам от Бога 2 аллегорические фигуры дня и ночи. *Иов* *беседует* *с* *друзьями* (весь в гнойниках). Цитата из Фюста. Три фигуры охватывает одним силуэтом, отдельно Иов, отдельно сидит человек, спрятавший голову в колени и отдельно стоит (как античный торс какого нибудь Дискобола).

Божественная комедия, Данте, 1825-27. Опять понимает Данте по своему. Для него Ад - это наш мир, а у Данте это путь. Не все осуществлено, он рисовал уже на смертном одре, много аллегорий, нет стремления к реальности, иллюстрирует свой язык. *Вихрь* *с* *человеческими* *телами*. Известная работа, но вихрь - это как змеиные кольца, по сути, он уже повторяет себя. Уже есть наработанные образы. Ад: антропоморфный образ сочетается с природным, люди-деревья, почти сюрреалистическое сочетание. Есть еще картинка со зверями, почти нереальные, это странные существа, аллегорические фигуры, как в бестиарий. При жизни не получил известности за пределами узкого круга почитателей, был «открыт» после смерти Прерафаэлитами. Оказал значительное влияние на западную культуру XXв. Но учеников как таковых не могло быть.

**Брук** **Пальмер, 1805**. Самый талантливый из учеников, долгая жизнь, хорошая карьера в Викторианской время, но самые интересные вещи ранние. В 14л выставил работы в академии - вундеркинд. В 19л познакомился с Блейком за год до смерти того. В ранние годы работает в пейзаже. Много экспериментировал с техникой, но удачно. Работы небольшие, почти витражные, удивительно светящиеся. Любит и ищет световые эффекты - утренний свет, или ноктюрны. Лучшие его вещи - сер20х до н30х. Блейк изображает свой фантастический мир, а Палмер отталкивается от реальных впечатлений, но он все преображает - создает концентрацию, конденсацию впечатлений, в результате эффект чего то нереального. Ассоциировать Пальмира логичнее с Озерной школой (Кидс, например, воспевает ночь), восторженное, сердечное отношения к природе. У него есть хорошая выучка, но при этом он работает в пейзажах так, что создается впечатление наивности, угловатости, почти любительства. Благодаря этому ощущение ожидания чуда.

**7. Фюсли. Живопись и графика**.

**Иоганн Генрих Фюсли** (Фюзели), 1741-1825. Немец швейцарского происхождения, переехал в Англию, гравер, историк и теоретик искусства. Был пастором, потом учился живописи в Берлине, с 1764г работал в Англии, где дружил с Блейком. Из теоретических работ - перевод на английский трактата Винкельманна «Размышления о живописи и скульптуре греков», также анонимно издал книгу «Заметки о сочинениях и поступках Ж-Ж Руссо». Его часто называют проторомантиком, воспитан на классической традиции, увлекался литературой, дружил с представителями движения романтизма - отсюда и круг литературы (Данте, Шекспир, Мильтон). Шекспира считали грубым мастером, а у него интерес к подлинному Шекспиру. Наряду с классикой, интерес к Микеланджело. Решает, что в Цюрихе нет перспектив, переезжает в Лондон, показывает свои рисунки Рейнольдсу, потом надолго едет в Италию. Там в это время пик увлечения классикой, но Фюсли остается собой: изучает Тинторетто, Микеле, живопись и вазопись. «Натура выводит меня из себя» (также как и Блейка), стремится к расширению воображения, не хватает терпения работать на природе.

Ночной кошмар, 1782. Знаменитая серия из 4х картин, можно сказать, что они иллюстрируют готическое направление в искусстве. В названии есть непереводимая игра слов, но что то вроде Кобыла ночью. И действительно, испуганная кобыла высовывается из-за шторки. Яркий пример стилистики и смешения реальности и фантазии, причем мрачной. Гротескное изображение состояния страха, безумия, сверхъестественных существ. Очевидна ориентация на произведения английской литературы («готической»), хотя это лишь впечатления, а не ориентация. Был очень театральным человеком, отсюда сценический прием контрастного освещения. Вообще у него довольно ограниченный репертуар приемов. Всю жизнь примерно делает одно и то же, развивает тему фантастического. Очень часто обращается к театральным образам – иллюстрации по пьесам Шекспира, к Мильтону, Данте и Нибелунгам. Ему вообще все равно что иллюстрировать – образы всегда выворачивает наизнанку. Не соотносит сюжет со стилистикой изображения. Неизменным остается женский образ, театральный, динамичный, удлиненные руки и ноги, странные ракурсы, непонятные пространственно-временные соотношения. Среда всегда тоже такая – изменная. На груди девушки толи кошка, толи демон, оно толи страшное, толи заигрывает, но это олицетворение сна, который душит ее. Мир Фюсли – мир человеческий страстей, достигших максимального накала. Он прекрасный график, но увлекается асфальтом - отсюда его работы темные и грязные, с технической точки зрения много несовершенного, но интересна сама идея, все эти демонические изображения. Он наследник идея Просвещения, девизом считал фразу «Будь человечным», в картинах хотел не напугать, но и предостеречь (дидактический характер). Вообще у него много эротизма, иногда даже непристойных подробностей.

Леди Макбет, схватившая кинжалы. Это иллюстрация к Шекспиру, странная живопись, почти монохромная. Сцена трагедии, образ злодейства, лицо практически маска, условная мимика. У нее порыв, прижимает палец ко рту (будто секрет), направляется к фигуре, как раз с кинжалами. Это странный, скорее всего обнаженный мужчина, с испугом на лице.

Три ведьмы, 1810-12. Романтическая ирония, профили как камеи из античности, но они безобразные. Ирония на грани гротеска. В 18в легкий юмор, но тут он черный. Опять же почти монохромное, но в охристый тонах, у них взгляд вверх, активный указующий жест, но другая рука у рта, будто задумались.

Силесио. Фигура как иероглиф, лицо не важно, мягкая пластика, но нарушается анатомическая правильность, это не потому, что он не умеет, но желает увеличить выразительность, огромные ниспадающие мускулистые руки и волосы, закрывающие лицо.

Художник, приведенный в отчаяние величием обломков древности, 1778-79. Сепия, но светлая, будто акварель. Здесь художник, скорее всего обнаженный, на фоне руки и ступни Константина. Перестают воспринимать античность как нечто прекрасное и целостное, она может быть разной.

Сцены безумия. Любимая тема романтиков, не просто безумец, а вызывает сочувствие. Человек, которому доступны некоторые другие области и сферы.

Еще делал потрясающие обманки.

**8. Констебл, 1776-1837.**

Моложе Тернера, их отделяет небольшой промежуток времени, но это другой мир, другое представление. Его судьба менее успешна и гладка. Родился в небольшой деревушке в графстве Саффолк, сын мельника, оттуда же и Гейнсборо, его заметил коллекционер. Несколько раз проваливался на поступлении в Академию, но поездки в Лондон не проходили зря - изучал старых мастеров. Наконец, в 1800г поступает, ему уже 24г. Академию возглавляет американец Бенджамин Уэст, он пинает симпатию к Констеблу, дает ему советы (тот все записал) - в Небесах всегда стремитесь к светоносности, свет и тени никогда не стоят на месте, надо держать в уме характер произведений. Звания полного академика так и не достиг, в 1805 заканчивает Академию, первые его работы - знакомые места в радиусе нескольких км. Ориентировался на творчество Гейнсборо в колорите и условности композиции. В годы ученичества занимался поиском своей манеры. 1810е попытки работать в разных ключах, но не особо удачно. Действительность немного приукрашена. Изображение деревьев довольно условно. Единственный звездный час был в 1824 с выставкой в Парижском Салоне. Был довольно популярен во Франции. Пейзаж у Констебля всегда населенный, овеян человеческим бытием. Происходит постепенное сближение этюда с картиной. Любимый мотив картины - дождливые пейзажи. Очень часто низкий горизонт, опора на североевропейскую традицию, фактура отлична от Тернера. Прежде всего работает маслом. К концу жизни будут нарастать романтические мотивы. Любимые цвета в палитре коричневатые и красноватые. Гамма остается неизменной на протяжении всего творчества.

Хемптонская долина (?), 1802. Условный пейзаж, монохромный серебристый, ориентация на Гейнсборо. Листва на фоне неба напоминает собственно Гейнсборо. Это время ученичества. Одна традиция - ориентация на Италию, вторая - на северо европейскую живопись.

Пейзажи с усадьбами*.* Традиционный жанр изображения усадьбы. Не портрет поместья, пейзаж с усадьбой на заднем плане. Дом как теплое пятно. Строго ограничивает свою колористическую гамму, охристые и зеленые тона. Никогда не воспринимал свои работы завершенными, постоянно что то дописал, а перед этим делал большое количество эскизов маслом. В этих эскизах он гораздо более свободен, есть даже что то авангардное.

Морские пейзажи*.* Они разные по своему характеру, но всегда это довольно пустынный пейзаж. Редкий случай отсутствие фигур людей в его творчестве. Все морские пейзажи с одной точки зрения. Часто он больше внимания обращает на берег, чем на море.

Море и маяк. Гарвич, море и маяк, 1820*.* Романтическая риторика. Единичная стаффажная фигурка. Сопоставление ничтожности человека и природы.

Пейзаж. Почти монотонная композиция, холм слева, немного деревьев, облачное тяжелое серое небо - любимый мотив. Одинокая лошадь, вдали вроде еще пара животных. Низкий горизонт. Впереди открытое поле-земля, уходит вдаль. Охра, серое и оттенки зеленого - предельно аскетичный колорит. Возможно это идет от североевропейских пейзажей. Он прежде всего работает маслом, акварелей мало - отсюда манера письма.

Шеснифутовые полотна. Это не то, чтобы серия, но картины, объединенные по признаку. Это нормальный размер, академический (для выставок). Действительность приукрашена, аккуратные домики, стаффажные фигурки. Есть условность в изображении деревьев, листвы, нарочито клубящиеся облака. Стилизация под старых мастеров.

Хемпстенские циклы. Место недалеко от его дома, ничем не примечательно. Равнина, немного пересеченная местность. Но отсюда он выбирает заряд и сосредотачивается на главном - колорит, фактура, воздух. 2/3 это небо.

Телега для сена, 1821. Знаменитая вещь. Было несколько вариантов. Знаковая для художника. Кардинальный поворот, обыденный малозначительный национальный пейзаж. Преемственность и от Гейнсборо, и от фламандских художников. По колориту вся в зеленых и охристых тонах.

Прыгающая лошадь, 1825. Картина в полный рост, но похожа на эскиз, живость, непосредственность натуры. Охристый тона.

Хлебное поле, 1826г. Необычная вещь, обычно горизонталь, а тут вертикаль. Тут много рассказа, много фигур - соответственно много всего происходит. Есть кулисный принцип.

Дермская долина. Такая же вещь была ранняя, но там ясная и спокойная, а здесь романтически приподнятое настроение - тяжелые облака, аскетическая суровость тона, более свободна манера письма. В ранней вещи выписан каждый листочек, а здесь все эскизнее - романтические нотки нарастают.

Цикл Солсбери. Это тоже любимое место, его он пишет много. Эта вещь в духе традиций пейзажа 18в - много подробностей, стрельчатые окна, пинакли и тд. Слева пускает дорожку, по ней две стаффажные фигурки - мужчина указывает на собор. Тяжелые свинцовые облака, преобладают темные тона. Солсбери с радугой. Другая точка зрения на собор. Архитектуру в подробностях рассмотреть нельзя, зато удивительный световой эффект. Пустые темные облака, пробивающиеся лучи и радуга, подобная деревьям, обрамляет собор - картинка в картине. Более пастозная фактура, тяжелые тона, живописный стиль. Листва буйная, ломаные стволы деревьев, более романтическая взволнованность. Солсбери. От собора лишь шпиль, темные пятна, полная живописная свобода - совершенно другой художественный язык.

50 оттенков неба. Это серия (Цикл Облака). Была еще книга, очень популярная. В отличие от Тернера Констебл развивается очень медленно, медленно нащупывает свою манеру. Небо для него ключ композиции. Отказ от чего-либо кроме неба. Методичное последовательное наблюдение за движением. Главное свет, как передать освещение, воздух. А еще он основывался на современной метеорологи.

Гравюры: умирает его тесть, почти сразу же после 7х родов его жена, с ее стороны остается состояние в несколько тысяч. Он замысловатее серию эстампов со своих работ, ему нравится процесс, он где то дорисовывает, много над этим работает, но идея проваливается (в отличие от идеи Тернера). Теряется фактура и ощущение живописи.

Констебль медленно нащупывает свой стиль, увлекся романтизмом под конец жизни. Обвинения в подражании Тернеру. Была некая небрежность в творчестве в конце 20х (а в 1819 был в Венеции и Риме). Иногда писал мрачный пейзаж, но не все время. Его эскизы - 1й опыт работы маслом непосредственно на открытом воздухе, чтобы передать ощущение движения и эффекты света, использовал ломаные мазки.Чтобы как то зарабатывать писал портреты, их немного, он считал занятие скучным, но портреты прекрасны (Портрет Марии Бикнелл, его жены). Читал лекции по истории пейзажной живописи, был популярен у студентов. На одной из таких лекций сформулировал 3 правила: 1-пейзажная живопись технична и поэтична; 2 - воображение не может породить мастерство в одиночку (так, чтобы оно выдержало сравнение с действительностью); 3 - никто из великих не был самоучками. Были и акварели, особенно известен его Стоунхендж, тоже опережает свое время.

На континенте, особенно во Франции, его искусство стало ориентиром для многих художников последующего поколения, но он предпочитал быть бедным в Англии, чем богатым заграницей. Его творчество оказало влияние на французских романтиков, художников барбизонской школы и импрессионистов. Например, Делакруа в своей работе «Резня на Хиосе» был так поражен его пейзажами (были выставлены в Париже), что переписал небо. После него в пейзажной живописи Англии будет некий обрыв традиций, так как он не оставил.

**9. Тернер, 1775-1851.**

Джозеф Мэллорд Уильям Тернер, учился в АХ (классическая выучка, ходил на лекции Рейнолдса), родился в Лондоне. Мастер романтического пейзажа, акварелист и гравер, предтеча импрессионистов. С 15л выставлялся в зале акварелистов, в 1790 на выставке Академии показана его картина маслом - успешная карьера. 1802 - стал самым молодым академиком. Когда переходит к маслу, многое заимствует из акварели. На протяжении жизни он разный, акварель - любимая техника (не раскраска, а самоценность; хотя сначала акварель была именно тонировкой), в набросках едва намечает сюжет. Очень точный, дотошно сделаный рисунок. После 1800г переходит к светлому грунту - легкие свободные мазки, эскизная манера. Аккуратные тени, локальные цвета, проработка карандашом. Много путешествует.

Виды аббатства Тинтерн. Он не оригинален, уже давно, чем руинированнее, тем привлекательнее. Типичная готическая руина, аккуратно топографически зарисована. В первые годы творчества он идет в потоке, важна узнаваемость.

Виды Эдинбурга. В 1804г он едет в Шотландию, вообще путешествия на север страны были супер популярны. Эти виды совершенно иные, город можно увидеть только приглядевшись, на первом плане природа, коровки, он показывает окрестности города с разных сторон. Непритязательный пейзаж, нет примет возвышенного (пугающие скалистые утесы и тд). Работает очень свободно, акварель потрясающая, мыслит ее не раскраской, а заливкой (работает пятнами). Когда он приступит к маслу окажется, что его живопись будет более светлой, светоносной - это из-за опыта в акварели, вот Констебл будет пастозен.

Египетские казни, 1802г, цикл (там есть 5я, 10я и тд). В это время в Лондон привезли движущуюся панораму Битва на Ниле (тогда они были модны). В след за панорамой у него появилась идея катастроф, дать героическим пейзажам Пуссена. Эта картина кладет начало целому жанру Картин-Катастроф. В эти годы карьера Тернера складывается успешно и быстро, вскоре он становится академиком, достигает официального признания. Поэтому он может расчитывать на то, что все его экстравагантности английской публикой будут восприняты благосклонно. Эта картина довольно темная, большая, используется панорамный эффект. Но нельзя сказать, что он потом откажется от исторических сюжетов. Работы на исторические темы у него встречаться параллельно с пейзажными зарисовками - всю жизнь он сохраняет связь с классической традицией, он всегда будет писать большие картины на исторические темы. Во время этой Египетской казни он еще не был во Франции, когда он стал академиком, он наконец получил возможность выбраться на континент. В отличие от Констебля, он стал путешественником, ему постоянно нужны новые, свежие впечатления.

Мол в Калле (Кораблекрушение), 1803. Берет бытовой мотив и превращает в тему кораблекрушения. Мрачное небо, композиция на столкновении диагоналей, в основе овал, свободное активное использование белил (шутили, что он использует мыльную пену с побелкой), резкая светотень, ощущение полной неустойчивости. Тема кораблекрушения - она из любимых в романтизме. Где то вглубине большой корабль уходит на дно, а впереди за свою жизнь борются те, кто успел сесть в шлюпку, к ним на помощь плывут еще две, но рискуют быть потопленными.

Метель (Переход Ганнибала через Альпы). Написана по возвращении в Англию. Во Франции впечатление от природы, но еще и от художественной традиции - возвращение к классическому пейзажу. У него безусловно литературный склад, ему нужен импульс для творчества. Современники видели намек на те события, которые разворачивались на континенте (Англия всегда воспринимала себя соперницей Франции, а там в это время Наполеон). Сопоставление освещенных и глубоко затемненных частей, огромный яркий солнечный диск. Яркий открытый цвет - вот Констебл это не оценит. В духе старой традиции природа воспринимается как орудие божественного воздействия (природа - универсум, люди - стаффаж).

1806-1807 - это важный переходный момент, он начинает активно и много работать на пленэре. Здесь совершенно нет бравурны и попытки выйти за пределы правды (так сказал 1 современник о Ганнибале).

Берега Реки Темзы, 1806-1812г. Серия, предельная обыденость, живопись раскрепощается, он переходит к белому грунту, работает маслом. Плюс, это жидкие краски, широкие мазки. Берет опыт акварельной живописи и использует его в масле. Цвет почти как у Констебля, очень приглушенный. Это свободная, эскизная манера письма.

То, что он начал работать в масле не значит, что он забросил акварель. Это его любимая техника. У него была феноменальная зрительная память. В основном, это циклы путешествий. Швейцарские альбомы, Путешествия по Рейну, 1810е. Альбомы разные, некоторые свободные, некоторые сухие и пестрые. Он использует весь арсенал - и промокательная бумага, и тряпка, и выскребание по сырой краске, наплывы, иногда есть цветной подмалевок - акварель не раскраска, он очень разнообразен. Многое он едва намечает, фактура крупнозернистой бумаги просвечивает через слой краски.

Книга штудий, 1812г. Задумал некую аналогию пейзажей. Работал 5л, более 500 гравюр. Он делал рисунок сепией, потом по его рисунку делалась гравюра в технике офорта+меццо-тинто (черная манера). Серия состоялась, в отличие от Констебла, который не интересовался судьбой своих работ, у этого был интерес к процессу. Коммерческий замысел, хотел популяризировать свое искусства. Но приходится отказаться от цвета и исчезает свет, который для него всегда важен.

Первое путешествие Тернер совершил во Францию. 1819 в Италию. Любимым городом стала Венеция, вероятно близка к его родиной Англии. Посещение Венеции оказало глубокое воздействие на колористическое восприятие. С этого момента свет начинает играть все большую роль в его произведениях. В Италии сделал много набросков. Предельная экономия живописных средств.Итальянская поездка. Венеция - дождь, туман, влажность, вода - он это ищет и находит. Первый раз был там 2 месяца, сделал 1,5 тыс набросков. Форум Романум. Отказывается от того, чтобы писать Рим так, как его писали. Рим узнаваем, но все словно тонет в золотисто-лиловой дымке. На первом плане какие то стоффажные фигурки, но они почти не заметны, соединяется обычная жизнь и вечная.

Тема «подмалевков». У него есть любимый замок (Норд Касл), если бы не это - мы бы не поняли, что он изображает. Либо эти вещи не закончены, либо так и задумывались. Если так и задумывалось, то он чуть ли не первый авангардист.

Петфортская серия. Это поместье, он там был предоставлен сам себе, его никто не трогал. Там не только пейзажи, но и интерьеры, это практически единственное исключение. Его интерьеры не традиционны, это пара обозначений и арка, через которую врывается солнечный свет. Это интерьер ради атмосферического эффекта. В основном теплая гамма. В это годы достигает вершины виртуозности, на вернисажи приходил с почти пустым холстом, и на глазах у зрителей создавал шедевр (устраивал шоу). Иногда он злоупотребляет очень ярким цветом. Работал и маслом, и акварелью, это квинтэссенция живописной свободы. Музыкальная комната в Петфорде. Больше можно рассмотреть - клавикорды, дамы, джентельмены, но нет никаких подробностей. Петфордские вещи удивительно изысканы по цветовой гамме, это огромное количество оттенков, все интенсивно. Открытая фактура, все очень свободно.

Пожар в парламенте, 1834. Пожар стал одним из самых значительных происшествий, свидетелем которых он был, в результате создал на эту тему целую серию акварелей, а также две крупные работы маслом, выставленные через несколько месяцев после самого события. Много зарисовок с натуры, продуманная композиция, сцена как панорама. Пожар представлен как факел, передает стихию огня, любит катастрофы.

Дождь, пар, скорость. С этой работы связана история путешествий Тернера. Это время начала строительства ж/д.

Судно. Есть и более длинное название, где описывается, что происходит буря, что рабовладельцы выбрасывают за борт умерших и больных рабов, соответственно выбор черного цвета не случаен (но основной звучащий цвет - охра). Если присмотреться это видно, причем еще всякие морские чудовища. Эта вещь была куплена Рескиным, он вообще поддерживал Тернера.

Розовый Эренбрайт. Собственно это гора, это она из его поездок. Он ненасытен жаждой впечатлений. Три цветовые полосы - небо, река, массив горы. Предельно простая композиция. Главное - колористические сопоставления. Розовое, красно-коричневое, золотистое. И много холодных, дымчато-серых. Есть неясность пространственная, важен лишь колористический эффект.

Венецианские акварели. Это вершина колористики. Как правило, имеют ввиду 2п 30х-н40х, как правило это смешные техники. Есть традиционные вещи. Топографическая точность, узнаваемые вещи, много стоффажных фигур. Но есть вещи и другого плана. Вечер на канале Гранде. Использует молочно-палевый оттенок. Памятники Венеции не так важны, можно конечно все восстановить, но Венеция интересна как природа. В некоторых работах нет литературности, повествовательности, в лучших вещах он избегает стофажа, активно использует белую поверхность бумаги, тончайшие размывка. Берет общий тон, по которому рассыпаются колористические пятна. Главное - атмосфера, среда. Камерные акварели при этом обладают внушительностью.

Одним из немногих, кто уважал живопись Тёрнера был Джон Рёскин, назвавший его «величайшим художником всех времён». 1851 году Тернер умирает. Прямых последователей у него не было. Его идеи развития живописи были подхвачены французскими художниками - импрессионистами и Барбизонцами.

**10. Франсиско** **Гойя, 1746-1828**.

Если Франция - это авангард политической жизни, то Испания, это глубокая провинция, задворки Европы. В какой то мере определенные идеи французского просвещения сюда проникают (Гойя это знал), но все это с запозданием и с провинциальной реакцией. Всеобщая отсталость повлекла и отсталость в искусстве. Последние годы жизни здесь провел Менгс, заложил классическую традицию, повлиял и на Гойю. А вот влияние Гойи это удивительная вещь. Вроде бы он стоит особняком, нет последователей, нет подражателей, но его воздействие на всю Европу - наиболее долговременное, последовательное. Бодлер, Готье о нем пишут, Моне влюблен в его живопись и тд. Политическая история трагична. Сначала идет правящая династия, с 1790х Карл 4, это время политического застоя, государством управляет скорее королева Мария-Луиза и ее фаворит. Потом начинают наполеоновские войны, Испания становится марионеткой, Фердинанд отрекается, а потом начинается народная война. Его роль 1 из самых важный и ключевых в искусстве 19в. Гойя новатор и в сюжете, и в технике, дает новые интерпретации тем (свобода, родина и тд - глобальные). Родился близ Сарагоссы, отец мастер по золочению (золотил Нуэстра Сеньора дель Пилар). На современников ему не на кого было опираться, он смотрит на старую традицию (Тьеполо, Прети и тд), получает 2ю премию Пармской академии - есть итальянская закваска, 5л там пробыл. Он очень плодовитый, но при этом очень не ровный, есть шедевры, есть вещи, отмеченные печатью провинциальности. Он медленно формировался менялся на протяжении всей жизни. В 1766 попадает в Мадрид, было несколько конкурсов, он все проваливает, жюри не признает его фантазии, но в Мадриде он знакомится с коллекциями, совершенствует свое мастерство. В 1785г он становится виде-директором Королевской академии, а через 10л директором живописного класса.

Война плохо на нем отразилась. Он был из либералов, поддерживал идеи революции, но в итоге это вылилось в ужас. А последующая реставрация Бурбонов была еще хуже. Плюс у него много проблем с инквизицией. Он стал придворным художником, из-за этого даже был конфликт с тестем. Потом военные годы, он создал ряд великолепный работ (Махи на балконе, Кузницы, Старухи или Que tal и тд). Писал аристократов и французов, за что потом поплатился. К концу жизни все больше тем монстров. Особенно ярко это выразилось в его картинах Сатурна.

**11. Франсиско Гойя. Офорты.**

Капричос, до 1797. Его жизнь буквально за несколько лет была очень наполнена. Резкий карьерный взлет, в 1789г он становится придворным художником Карла 4, завален заказами. В то же время в эти годы он пережил тяжелую болезнь (она повлекла некоторое психическое заболевание - депрессия, кошмары). На этом фоне замысел серии. В переводе это капризы, рассказы. Он не придумал, вспоминаются серии Тьеполо (Каприччи и Фантазия). Вообще во 2п 19в было много попыток расшифровки серии, в самом замысле предполагает неожиданность в смене тем, сюжетов, все прихотливо меняется. Офорт, акватина, сухая игла, 80л. У него уже был опыт (офорты с Веласкеса), знал работы Тьеполо и Рембрандта (обилие оттенков, градаций), кроме этих титанов надо упомянуть Менгса - замкнутый контур, крепкая форма - много заимствования и из традиций классицизма. Можно разделить на 2 группы: **1**) открывается автопортретом, есть сатира, просветительский пафос, поучения, обнажаются пороки (распутство, жестокость и тд). Как Хогарт, развлекать, но поучать. **2**) открывается спящей фигурой, все больше вырываются дьявольские силы, сатиры уже нет. Лист 43 находится в центре, с него отсчитывают 2 гр. Очень важен текст, поясняет, поучает, растолковывает. «Сон разума рождает монстров» - понятие разума для эпохи просвещения важно, оно ключевое, но от него же и все проблемы. Это несчастная фигура, она вся сжалась, закрылась, на нее со всех сторон налетают летучие мыши-совы, какие то фантастические существа, сзади лежит рысь, которая тоже похожа на сову. Лист Они взлетели (№61). Все лаконично, но не понятно, кто это. Женщина стоит на трех присевших на корточки мужчинах. Тут и Варвара, но у нее раскрыты руки, это конечно не распятие, скорее как крылья тех демонических существ. Хорошо натянут, это сатира на нравы, здесь отсылка к народным картинкам. Уродливая старуха-жаба и молодая девушка, которая натягивает колготки (это вечная тема). Очевидны контрасты (молодость-старость, красота-уродство и тд). Здесь усматривали социальную тематику, сочувствие угнетенным, но это и перевернутый мир, многое берется из картинок. Люди везут ослов. Опять перевернутый мир и социальные вещи (налоги, поборы и тд). Тебе не уйти. Балетная сценка, фигура-марионетка, делает па, улыбается, но ее преследуют монстры-совы. Нет фона, демоны сюрреалистичные. Никто нас не развяжет, интересная, про бракоразводное право (про его отсутствие). Они привязаны к дереву, не видно, где руки, где дерево - корни пустили, руки проросли, но тут же над ними эта гигантская сова с огромными глазами. Это юмор, но юмор не смешной. Цикл Бедствия войны, 1810-1820. Когда начал работать над серией болел, почти оглох, впервые опубликованы через 35л после его смерти (тк он критиковал и французов и реакционных испанских королей). Бедствия войны - это более позднее название, 1 альбом он подарил другу, там его подпись: Фатальные последствия кровавой войны в Испании с Бонапартом и другие выразительные капричос. Это большая серия, 82 гравюры, опять же офорт, тема вторит Расстрелу 3 мая. В 1808г Испания оккупирована Наполеоном, в Мадриде восстание, в результате долгая партизанская война. Гойя импонировал Наполеону, поэтому попал в немилость, эта работа отчасти попытка реабилитироваться. Есть подписи, но соотношение с изображением иное. В Капричос текст разъяснял, здесь же он короткий, иногда всего одно слово. Похоже, что это взволнованный эмоциональный комментарий, да и объяснять тут нечего. Героических образов нет, только 1 исключение. По сравнению с Капричос это более совершенная вещь, здесь больше оттенков, все сделано живописнее, листы лучше связаны между собой. Он не боится никаких безобразий, с точки зрения физиологии - это ужасные сцены. Свернутые шеи, посажение на ветку дерева (кол), откровенные сцены насилия, в целом все мрачнее, чем в Капричос. Есть один лист, реальный эпизод, когда все мужчины были перебиты и женщина встала за орудие, тем самым спасла Сарагоссу (Какое мужество). Это единственное светлое, героическое, даже чуток позитивно. Первая гравюра -Мрачные предчувствия того, что должно произойти. Мужчина, похожий на Христа сидит на коленях с раскинутыми руками, вокруг все темно, у него есть похожая картина Молния о чаше. Заключительная гравюра Правда умерла, женщина с обнаженной грудью, это аллегория Испании (или Конституции), вокруг молящиеся мужчины, Справедливость справа прячется в тени, от ее тела еще исходит свет. Гравюры изготовлены методом глубокой печати. Обычно серию делят на 3 группы по времени создания. 47 - отдельные сцены войны и ее последствия на солдат и граждан; 48-64 - последствия обрушившегося голода 1811-12; 65-82 - разочарование либерально настроенной части населения, тк Бурбоны отменили конституцию 1812 и противодействовал реформам.

Диспаратес (Причуды, Глупости или Пословицы), 1820-23. Это небольшая серия, изданная только в 1863г. 22 листа. По несколько фигур в условном пространстве. Простак - человек пытается спрятаться за чем то, а перед ним гигант. Он присел, улыбается, в руках кастаньеты, но по сторонам от него на уровне пояса отделяются какие то головы. В общем, тоже есть тема монстров.

Тавромахия, 1815. Это 33 офорта, посвященных корриде. Все проходит внутри врены, но она показывается не целиком, а кусок, фигуры приближены, но место узнать нельзя. Сзади иногда есть толпа (условная).

Основная масса медных пластин до сих пор в Королевской Академии Сан-Фернандо в Мадриде. При жизни его офорты не были широко известны.

**12. Франсиско Гойя. Живопись**.

Поклонение имени Бога, 1772. Его отец золотил скульптуры в церкви дель Пила в Сарагосе, там на Гойю обратил внимание капитул церкви (может из-за пребывания того в Риме) и заказал роспись плафона в капеллу архитектора Вентура Родригеса, на тему Поклонение имени Бога. Уже эскизы нравились, от фрески все в восторге. Его приглашают делать росписи еще в нескольких местах.

Картоны для гобеленов королевской мануфактуры св Варвары, 1775-78, к1780, 1791-92. Первая работа для короля, он работает у своего шурина Байеу, который придворный художник короля. Было три цикла. Это эскизы в полный размер и рост для гобеленов для столом Карла 4 в Эскориале, но могут рассматриваться как самостоятельные вещи. Это почти 3х2. В основном, это сценки из жизни, галантные сцены (зонтики, качели, Великаны), времена года (1786г), охота. Вся эта тематика укладывается в рамки эстетики рококо. Это напоминает и то, что делал Тьеполо-сын. Галантные сцены, театрализация постановки, несколько фарфоровые фигурки, постановочный характер, много сцен флирта. Сами фигурки одеты в простонародные костюмы, это рококо с испанским акцентом, в это время увлечение народными сценками. Живо, крепко, ярко по цвету, колорит интенсивный, но грубее Франции. Фон условный. Зонтик - Крепко по форме, ярко и интенсивно по цвету, зонтик даже круче дерева. Игра в жмурки - сюжет рокальный, повод для любовной игры.

Махи на балконе. Сюжет типичен для его времени. Красивые девушки, а похожи на птичек в клетке. Нарядные, правильные фигуры, чувствуется классика, а за ними двое наблюдают, скрывая лицо.

Похороны сардинки. Это шутовской народный обряд, перед Пепельной средой (начало великого поста, может аналог масленицы). По 1 версии король хотел угостить народ сардинами, но уже на самом гуляли выяснилось, что рыба испортилась. Люди уже выпили, им весело, вот и решили не скандалить, а устроить похороны сардине. Здесь нет ни привычных персонажей, ни рыбы, ни чучела. Зато ощущение народного праздника и стяг с улыбающейся маской.

Суд инквизиции. Зловеще, несчастный осужденный буквально растворяется, граничит с потерей личности. Он блестящий колорист, но здесь не просто сдержано, а аскетично. Глухая, темная, тяжелая, без фактурная живопись (своеобразное живописное косноязычие), но не потому что не умеет, а потому что так диктует тема. Интересно, что почти не видим лиц. Кстати, тема инквизиции есть и в Капричос, то есть перекличка с графикой.

Портрет герцогини Альба, 1795. С ней у него связана отдельная история, много ее писал, был влюблен. Красавица и роковая женщина. Но портрет этот странный, есть и элементы парадного (рост, собачка у ног, на фоне своего поместья), но и есть и элементы косноязычия (отставленная рука, как собака стоит), лицо без эмоций, фигура будто кукольная. Собака это вообще символ верности, над ней надпись. Еще есть у него портрет, где у нее кольцо, на котором надпись Гойя навсегда - намек на их интимную связь.

Маха обнаженная и Маха одетая, 1800-1805. Маха - испанская горожанка 18-19, считается, что здесь тоже показана герцогиня Альба, но точно не известно, кто модель. Это вызывало отторжение, ее потомки даже вскрывали гробницу, чтобы измерить кости, но ничего из этого не вышло. Обе картины хранились в будуаре герцогини до ее смерти. Эти картины оказали большое влияние. Испания очень религиозна, но ню было, хотя модель показывалась исподтишка. Здесь же, она гордая, смелая искусительница, ровно и с намеком смотрит на зрителя. Не известно, что более эротично, одетая или обнаженная. Она красива, но красота эта не классическая. Темный фон, полное сосредоточение на фигуре, потрясающая колористика, есть ощущение разнообразных фактур - бархат, шелковистая кожа, атлас.

Портрет королевской семьи. Написано много глупостей на счет того, что он как то издевался над ними. Лица прежде всего короля и королевы лишены одухотворенности и интеллектуальности, но это старая традиция - у них не принято приукрашать. Это замечательный пример того, как на Гойю воздействует эстетика классицизма, королева будто вершинка пирамиды. Почтительность, равнодушие и презрение - спокойная объективность в изображении семьи Карла. Есть и некоторая отстраненности в изображении, но при этом блистательная живопись. Карл действительно не был ни красавцем, ни интеллектуалом, как и его семья. С 1786г он придворный живописец, потом в 1789 умирает Карл 3 и он придворный Карла 4. Ряд невыразительных королевских портретов. Следили за событиями во Франции - не до украшения дворца.

Портрет Антонии Сарате. Скупой колористический аккорд, но очень живой 3/4 разворот, поза рук, живой взгляд - будто совсем другой художник. При колористической сдержанности поразительное количество оттенков. На голове тюрбан, на грудь сходил легкий прозрачный шарф, воротник пальто меховой. Она актриса, ее портрет преподнесен Эрмитажу.

Портрет Исабель де Лобо-и-Порсель, 1805г. У него вообще много камерных, потрясающих по живописи работ. Затемненный, но теплый фон, активный поворот, будто в танце, темпераментная. На голове классическая испанская черная кружевная вуаль, с гребешком на затылке. Открытое красивое лицо, сильный румянец. В это время его интересуют душевные переживания человека, психологические нюансы. Внимание на глаза, тк именно они -основная единица выразительности.

1796г - нашествие французов. Он был коллаборационистом, сочувствовал французам, даже отбирал картины для музея Наполеона. Ему этого не простили, после реставрации, был отлучен от двора. Но когда начинается народная война, его отношение меняется, делает две живописные вещи (2 мая перед Пуэрто дель Соль; Расстрел 3 мая) и серию Бедствия войны. Плюс ему еще надо было оправдаться, поэтому он высказал желание изобразить подвиги повстанцев против тирана Европы. В 1802 умерла герцогиня Альба, с этого времени и до 1808 он перестал получать заказы от двора, но сохранял жалование. 2 мая перед Пуэрте дель Соль. Это не значительный по сути эпизод, важно то, какие ужасы будут позже. Гроо всегда показывает панораму. Смешались все в кучу, нет главного героя.

Расстрел 3 мая. Это трагическая развязка. Прежде всего бросается фигура человека в белой рубашке, с раскинутыми руками. Очевидно, что здесь он использует иконографию распятия. Такую фигуру он использует и в Бедствиях войны и в еще одной работе. Тема распятия Христа - это символ невинных страданий невинной жертвы. Диагональ уходит вглубь. Различные реакции, поразительная гамма чувств (потом такая же палитра будет у Родена в Гражданах Калле). Это восприятие смерти, в которое нет ничего героического. Фигура с раскинутыми руками - это не герой, у него на лице просто животный ужас. Дрожащие глаза, поднятые брови - предельный ужас. Эту тему также возьмет на вооружение Эдуард Мане (будет пробовать тему в расстреле Императора Максимилиана, но у него ничего не выйдет, тк импрессионист). На 1п фигура в луже крови, все это прямо и откровенно. Черное небо, городской силуэт, но фигуры ярко выхвачены светом, не очень понятно, когда все происходит. Это откровенно нова тематика, гуманистическая, тема войны без прикрас, не в героическом, а в страшном, отвратительном обличье.

В 1814г к власти приходит Фердинанд 7, с Гойи снимают обвинения, позволяют ему работать (даже были королевские заказы - Филиппинская компания),но король его не любит, он переезжает в деревню, Каса дель сорто (дом глухого). Тут он создает сцены-видения, совершенно фантастические. Написано все это монохромно, палитра из 3х цветов. Названия соответствуют - Видения Исидора, Видения того то. Зато он не боится деформации, диспропорции. Он создает фантасмагорические образы. По сути, его серия знаменует собой полнейший разрыв с академической традицией. Это «Черные картины». Потом он сходится сбывшей женой предпринимателя, у них рождается дочь, опасаясь преследования, они уезжают во Францию, живут в Бордо (периодически выезжал в Испанию).

**13. Немецкий романтизм. Общая характеристика.**

Идет от философии и поэзии, 2 центра - Дрезден (тут в основном литераторы) и Йена и Рим. В Германии он не целостный (страна раздроблена), есть стремление к синтезу искусств. Романтизм идет от философии и поэзии, впервые вместе с ренессансными мастерами, интерес к североевропейским (Дюрер). Меняется само понятие искусства - важно не только творчество, но и созерцание; искусству придается почти религиозный статус. Идея равноправия культур - Италия теперь не центр мира.

**Каспар Давид Фридрих,** 1774-1840. Важная персона для романтизма, но началось все с другого.

**Отто Филипп Рунге, 1777-1810**. Выпускник Копенгагенской Академии (как и Фридрих; в самой Германии не было хорошей худ традиции, для обучения надо было куда то ехать), прожил мало, сделал не много, но его вещи знаковые, ключевые. Работал в Дрездене. Есть вещи в традиционных жанрах, но пытается создать что то другое. Не только художник, претендовал на звание теоретика, не создавал как Блейк своей религиозной системы, хотя есть склонность к мистицизму, член масонской ложи, он далек от ортодоксального вероисповедания.

Цикл «Времена суток», 1808. Хотел его выставить в специально спроектированном здании, сопроводить все музыкой и стихами. Это его основное творение, работал до смерти, но не завершил. Графика, но есть и живописи. Утро: есть живописный вариант. Виден синтез понять его сложно, хотел создать свою систему символических форм и цветов, индивидуальные системы вообще характерны для романтиков. Его система не на пустом месте - масонские идеи+ теория романтизма Шлегеля. В композиции виден обратный эклектизм, строго симметричный характер (картина в картине). Рама заполнена путти (а внизу солнечный диск - признак масонов), в центре Венера - ось симметрии; много символических элементов (на желто-зеленом лугу младенец - зарождающийся день; лилия - чистота; змея - бессмертие), но некоторые персонажи с трудом поддаются расшифровке, смесь языческих и христианских знаков. Часто встречаются детские образы.

Рождение человеческой души, 1805. Своеобразная эзотерика, мистическая система для узкого круга посвященных (эта идея очень важна). Приход души из другого мира. Когда берется за такого рода темы не может остаться в рамках академизма.

Детский портрет, 1805-1806. Незаурядная живопись, внутренний смысл. Некая наивность. Детские образы у него всегда связаны с цветами. Фигуры детей кажутся гигантскими по сравнению с крошечной изгородью, слишком маленьким цветком.

Портрет родителей художника, 1806. Впечатление обычного бюргерского портрета, но есть и отличие - идея начала и конца жизни. 2е детей, с лилиями (чистота), роза в руке отца. Что касается живописи, то ни Рунге, ни Фридрих не новаторы, живопись довольно скучная (добротная, аккуратная, с гладкой фактурой), новаторы здесь англичане. В немцем новаторство в содержании, а форма традиционная.

Мы втроем. Утрачена в годы войны. Сам, брат и его жена. На первый взгляд семейный портрет, сопоставление кровных и духовных уз, некое единство душ (кровное родство на втором плане). Здесь важна идея, а не техника.

Ругне так и остался одиночной фигурой, последователей нет, это тупиковая ветвь.

**Назарейцы, «Союз святого Луки»**. Это другая ветвь немецкого романтизма. Выпускники Венской академии (вторая важная после Копенгагена), уехали в Рим в 1806, поселились там в заброшенном монастыре Исидора, назвались Лукас бунт (он прародитель искусства). Сначала скорее всего это просто кличка, ее дали уже в Риме (они носили смешную длинноватую прическу). Сначала их в Риме никто не знал, они держались группой. Рим того времени своеобразен, он был котлом, сюда приезжали все, но при этом эти все держатся замкнутыми национальными группами. Они бунтовали против существовавших живописных традиций, искали новый эстетический идеал, обратились к живописи до Рафаэля (но СВ как таковые они не знали), хотели найти правду и истину. Подвергли сомнению постулат о том, что вершина европейской живописи - это Высокое Возрождение. Вообще это сомнение в Возрождении, и обращение к старой живописи не уникально (прерафаэлиты, барбю (ученики Давида), пуристы потом в Италии). Они католики (но скорее неофиты-адепты), по происхождению протестанты. Движение подпитывалось книгой Редара (Гернроде?), плюс уже существующий интерес к искусству раннего периода. В Англии например, одни из первых начинают коллекционировать ранняя искусство. Интерес к национальным корням, памятникам повсеместен, Германии принадлежит одна из наиболее ярких ролей. Ведущие фигуры - Корнелиус и Овербек (наполнил искусство религиозным пафосом). Хотели подражать не только СВ деталям, но и манере (гладкое, бесфактурное письмо, чистые локальные цвета) - идея тупиковая, но потом многие стали ее использовать. Сложный вопрос о влиянии на прерафаэлитов (у них религия будет играть меньшее значение). После романтизма идет позитивизм.

Портрет Пфора**, Овербек**, 1810г. До того момента, как о них заговорили. Это портрет-программа, здесь важно все. Необычно причесан и одет, это нельзя ассоциировать с какой то конкретной эпохой. Есть нечто СВ - отпущенные длинные волосы, это картина в картине, ест переплет окна, стрельчатого, - это вторая рама. Его обвивает виноград, древний христианский символ. Дальше в глубине композиции видна улочка какого то средневекового германского городка, это явно не Италия, еще в далекие девушка, на коленях молится перед образом - явная цитата из Севера.

Въезд Рудольфа Габсбурга в Базель в 1273г, **Пфорр**. Большая историческая миниатюра (Энгр). Здесь много деталей, другое отношение к истории - бытовое, повседневное, а не героическое. Все забито стафажем, на единственном свободном месте впереди помещена собака. Художник смакует детали костюма, архитектуру, какие то картинки на стенах домов, вооружение. Но ничего драматического нет, сам сюжет этого не предполагает. Здесь нет градации второстепенное-первостепенное, главный герой важен как и собака.

Суламифь и Мария, **Пфорр**, 1810. Забавный диптих - попытка реконструировать некие СВ формы. Суламифь - это Италия, Мария - аллегория Германии, он показывает равнозначность наследия. Живопись малоинтересна, но интересен спектр сюжетов и тем. Суламифь помещена в неких хортус конклюзус - ветроград заключенная, плюс очевидно она заимствует типологию Мадонн. А вот Мария по контрасту в интерьере, здесь просто образы ван Эйка. А сверху фигура художника, он напоминает фигуры евангелистов.

**Овербек**. В 1812г обрывается творчество Пфорра, на сцены выходит Овербек. Сразу видно, что он любит Италию, а вот Пфорр больше подчеркивает национальное искусство. Его главная идея - писать большие картины и религиозные сюжеты, но для этого нужен заказ, а их никто не знает. Ситуация исправляется, когда приезжает Корнелиус. После фактического распада братства остался в Риме, писал религиозные картины.

Автопортрет с супругой и с сыном Альфонсом. Стилизация под старую живопись. Абсолютно локальный колорит, ничего подобного в живописи не было. Сзади типичный итальянский пейзаж, есть отсылка к Богоматери и Младенцу. Его портреты - это манифесты, олицетворение идеи «Я и мой идеал».

Италия и Германия, 1811-1828. Они с Пфором начали писать картины одновременно, но тут Пфорр внезапно умирает, Овербек бросает картину, возвращается к ней в 1820е, но уже меняется концепция, он называет ее уже не Суламифь и Мария, а Италия (за ее спиной романский храм) и Германия (за спиной готика). Нежно сплетенные руки, все такие милые, здесь даже много чувствительность, сентиментализма. Несмотря на то, что они восставали против академической рутины, работают они в чисто академической манере, только намеренно вносят архаизацию. Локальные цвета, но академический рисунок.

Триумф религии в искусстве, 1833-1840. Опять характерные приемы и творческий метод. Диспут Рафаэля и Афинская школа здесь совершенно просто кричат. Если бы он не оставил объяснений, мы бы не разобрались - слишком много всего. Мадонна - божественный источник искусства, полукруглое завершение. Композиция делится на 2ч, как в СВ, небо и земля святые покровители искусства - Давид, Соломон и тд, внизу художники разных времен и народов (расположены не случайно). Тем, кто жил до Рафаэля все являлось непосредственно, а после Рафаэля - взор уже замутнен. Скучнейшая работа, но дальше такого будет много.

**Корнелиус**. Из Вены, стал их сотоварищем, у него была деловая хватка, чего были лишены Пфорр и Овербек. Они стали получать заказы - первый - это декорация дома немецкого посла.

Девы разумные и неразумные. Это такая довольно откровенная стилизация под старую живопись. В это время количество СВ памятников, которых можно свободно рассмотреть расширяется. Привлекает внимание Сикстинская капелла, но не Микеланджело, а ее стены - Пинтуриккьо, Синьорелли и тд. Здесь целый ряд откровенных цитат из Ватикана, причем цитаты из разных произведений, это не считалось пороком, плагиатом. Совершенно свободно они срисовывали, комбинировали. В результате, скучная, фризообразная композиция, типичные академичные приемы (фигуры по 2, по 3). Брачный чертог - образы итальянского палаццо.

Дом Консула Бартольди 1815-18. Хотел простые орнаментальные росписи, а Корнелиус не только смог получить заказ, но и убедить, что нужна фигуративная тематическая роспись. Выбирается тема Иосифа (консул разрешил им самим выбрать). История Иосифа хороша для романтиков - много неожиданный перипетий, поворотов. Столкнулись с трудностями: нужны фрески, а они не умели этого делать, пришлось им найти старичка, который их научил всему (с техникой они справились). Дальше проблема с художественным исполнением. Разная манера у всех, но нужен общий знаменатель, чтобы получился ансамбль - это сложно. Законы фресковой живописи отличаются от станковой, сразу закладывается большая условность. В целом, замысел удался. Довольно легко во фресках различить руки мастеров, ансамбль не разрознен, история рассказана с начала до конца. Они не берут сложных моментов, наоборот, все ясно и очевидно. На одной композиции совмещается три эпизода (история его продажи в рабство) - так бы сделал средневековый мастер (где то там братья договариваются, потом совершается сделка, и близко к нам его уводят). Иосиф узнан братьями, Корнелиус - очевидна ориентация на определенные образцы. Сразу пошли отзывы, отклики, в основном положительные. Как ни странно, в Риме хотя и было много художников, но почти ничего не происходило, а тут такой ансамбль. В основном, назарейцы распались как раз благодаря этому ансамблю. Они стали известны, в Риме всегда много немцев, их понаприглашали в разные города, потом многие их них стали преподавать в Академии. Овербек любит раннего Рафаэля, мягкая и ясная живописная манера, тяготение к законченным и замкнутым композициям, колорит сдержан.

Садовый домик Маркиза Массима, 1820е. Сам придумал программу, у него три небольших комнаты, каждую хотел посвятить великому поэту. Они начали работать тем же составом, но тут посыпались приглашения, того же Корнелиус пригласил Людвиг Баварский. Заказы передавались - это не могло ни сказаться на результате. Здесь резкие высказывания, сильнее всего смеялись французы, резко выступил Гете, который сначала им импонировал. Сюжета из Данте, Ариосто и Тассо. Получилась некая панорама современного немецкого искусства, попытка архаизировать язык, в итоге статичные колоннобразные фигуры, путь тупиковый.

Страшный суд, 1836-139, Мюнхен. Большая роспись, Корнелиус говорил, что апеллировал к Микеле, но им здесь не пахнет. Близкая к СВ композиция, библия образов.

Мадонна, **Уильям Дайс**. Он прерафаэлит, общался с ОВербеком (а вот Росетти и Хант не имели с назарейцами контактов). Перенимает желание подражать кватроченто, локальный колорит, но в подражании меньше наивности. У назарейцев мало национальной истории, а у прерафаэлитов она в основе. Героев много, главный потерялся, но важны детали. Влияние есть, но все таки у прерафаэлитов акцент более светский.

**14. Каспар** **Давид** **Фридрих, 1774-1840**.

Один из крупнейший представителей немецкого романтизма, пейзажист, учился в Академии в Копенгагене, но вся жизнь связана с Дрезденом. Из семьи мыловара, много путешествовал по стране (заграницу не ездил, супер патриот), часто просил своих коллег-пейзажистов привести из их поездок по Германии этюды, по ним составлял свои композиции. До 1807 только рисунок, потом появляется масло, успех пришел в 1810г. Сблизился с кружком романтиков, знал Гете и Жуковского. Стал членом академии, в конце жизни профессором. Пейзаж полон стаффажа, есть драматизация. Уже в ранних картинах определилась задумчивая, отчасти мистическая атмосфера; фигуры - это заместители зрителя (он может занять их место): фигура обращена в пейзаж, мы следуем за ее взглядом, они отрешенно созерцают пейзаж, молчаливо-загадочная природа. Интересуется историей, древней и национальной, она у него представлена как меланхоличные мотивы, подчеркивает разрыв, а не связь времен. Краски звучные, но часто смиряются туманами, закатами, дымкой. Пейзаж для него «не точное изображение, а отражение души и эмоционального наполнения объектов», часто приобретает символическое значение (чем-то напоминает Альтдорфера).

Тетшенский алтарь (Крест на горе),1808. Алтарный образ. Вместо распятия Христа типичный богемский пейзаж с поклонным крестом (замена жанров). Модная для времени полуциркульная рама (увлечение искусством кватроченто, но и сходство со стрельчатой аркой). Символические изображения в раме, те она несет нагрузку (внизу всевидящее око, колосья, вплетены головы херувимов). Подчеркивает алтарный образ. У Рунге символика эзотерическая (если не знаешь, то не поймешь), а здесь пейзаж принимает христианскую символику. Сквозь грозовые облака, как символ троицы 3 луча. Один падает на распятие. Нет людей, но все очень драматизировано (стафаж бесполезен здесь). Давид д’Анжер, современник и французский скульптор: Фридрих открыл трагедию пейзажа.

Цикл мегалитов. Это просто не связанная серия. Иногда переводят как жизнь великанов. Вообще это время увлечения древностью. Еще говорили, что мегалиты отмечают места захоронения древних германцев - вот и национальная история. Если есть облака - то темные и низкие, если деревья - то ломаные и сухие, либо вот вот готовые сломиться - все время грозовая и предгрозовая ситуация. Дольмен в снегу, 1807. Зима его привлекает, снег и смерть природы, пейзаж суровый. Небольшой камень, три больших выразительных дерева, старые, с сучьями. Вообще аскетично.

Пейзажи Богемии. Их тоже много ,там он делает алтарь. В основном горизонтальный формат, старается пропустить передний план (сильно затемняет), максимально сокращен средний, главный акцент - сияющая даль. Это может быть горный пейзаж - символ человеческого духа, еще он считал, что взгляд зрителя притягивается именно далями. Живопись гладкая, без мазков, много лессировочных слоев, почти акварельный эффект. Это вещи небольшого масштаба, их много в Дрездене. У Констебла много стаффажа, но они все вовлечены в активное действие - жизнь кипит, а у Фридриха фигуры не делают ничего. Они даже не очень помещены (Монах на берегу моря - спиной, иногда есть профиль, выражения лиц почти никогда не видим). Они смотрят в пейзаж, и мы за ними обращаемся туда же.

Монах на берегу моря, 1808-9. Он ему посвящает цикл, (балтийское побережье в разное время года), там аббатства разрушенные, просто пейзажи, много религиозных моментов в живописи, но это не экзальтация, а традиционное протестантское благочестие. «Любое переживание природы способно повлиять на возвышение духа и веры». Природа - это метафора души, мир природы и внутренний мир художника тождественны. Где изображен монах, его фигуру почти нельзя увидеть, велико роль неба.

Французский пехотинец в лесу, 1814. Это как раз пример его отклика на Наполеоновские войны. Патриотический пейзаж, тут большой комментарий - француз заблудился в немецком лесу, а ворон пророчит ему бесславную смерть. Это сугубо немецкий пейзаж, никто до него такого не писал - густой еловый лес, все засыпано снегом, есть мрачное, пугающее впечатление. Это на злобу дня.

Двое, созерцающие луну, 1819-20г. Тема ночи (использовалась и в литературе и музыке) как образ сна и смерти, времени пробуждения темных сил. Ощущение мировой скорби. Стаффажные фигурки со спины, абстрактный характер, анонимные персонажи, нет интереса к индивидуальности. Освещение холодное и контрастное. Картину по праву можно назвать аллегорической. 2 человека на каменной дорожке (жизненный путь), всматриваются вдаль (будущее), рядом с ними большой валун (камень веры) и ель (вечная жизнь). Луна (еще и символ Воскресения) в центре композиции, отделяет «живую половину» картины от «мертвой», там засохшее дерево. Предвестник романтизма - сентиментализм, а у того безумная тоска по природе.

Женщина у окна, 1822. Знаковая вещь. Редкий случай не пейзажа. Кусочек дома и фигурка строго со спины, но это не обычный интерьер. Не интересуют предметные штуки, его интересует свет, воздух и среда. Взгляд в иной мир из окна, попытка заглянуть за пределы.

Луга. Композиционный прием тот же, что и в Богемский пейзажах, часто использует широкий панорамный вид, максимум внимания заднему плану. Вдали город, это образ другого мира.

Гибель надежды во льдах, 1823-1824г. Был корабль Надежда, он погиб во льдах, но название обыгрывает художественно (плюс еще обожаемая тема романтиков о кораблекрушении). Это годы реакции в Европе, реставрация Бурбонов во Франции, во многих местах это время. Человек и стихия, человек - щепка, а еще и полное крушение всяких надежд. Арктические льды это некоторое царство экзотики, здесь ясное освещение, резкие контуры глыб, обломки корабля. Один из наиболее ярких и символичных образов романтизма.

Кладбище, занесенное снегом, 1826. Кладбищенская тема у него любимая (кладбищ много). Нагнетает мрачные мотивы, это очень часто. Все ярко и лаконично, зима как еще одно напоминание о смерти. Риторично - покосившиеся кресты, снег, свежая могила (моменто мори), иногда он раздражает навязчивым дидактизмом. Картина должна быть не придумана, а прочувствована. Концепция построения композиции все таки рациональная, главное - донести до зрителя.

Рисунки: Манера рисования тщательная, дотошная, нет ничего лишнего и случайного.

Восход луны над морем, 1822. Это ноктюрн, воедино сплелись несколько любимых мотивов - волуны-мегалиты, на них сидят легкие, 3 едва обозначенные фигуры, корабль-призрак на море где то вдали (2 штуки). Еще он любит тему закатных лучей солнца (сопоставление темных облаков и солнца). Переходное состояние - догорает день, начинается ночь. Хотя правильнее называть закат солнца. Толи реальность, толи видение. Меловые скалы на острове Рюген, он1818. Он любил природные диковинки, но это общая тенденция. В Англии была целая мода - поездки в поисках живописного впечатления. Это природный феномен, горы стрельчатые (чем то похожи на готику), совершенно белые, но у него желтоватые, меловые. Но здесь скалы - это тоже пышная рамка. У него очень смешные стаффажные фигурки, он попытался освежить композицию, но все это напоминает движение марионеток. Деревья на 1п выполняют роль эффектных кулис, такая же роль на среднем плане у скал, самое главное - это мировая морская даль, обилие света. Эти эффекты он умеет извлечь из самых разных моментов. Трое персонажей восхищённо замерли перед синей далью, открывшейся им в двойной раме из зелёно-жёлтой береговой растительности и причудливо изломанных линий меловых утёсов. Один из путников простёрся у края обрыва, в позе молящегося, он заглядывает в пропасть (но больше похоже на то, что он потерял шляпу), рядом девушка, она будто его предостерегает не упасть внизу, а с другой стороны мужчина, прислонился к дереву, смотрит вдаль, ему на всех плевать. Глубину пространства подчёркивает резкий переход от тщательной и чёткой живописи первого плана к далёким волнам, переданным сочными разреженными мазками. Краски моря постепенно бледнеют, и оно сливается с небом.

Этапы жизни. Задумка - отсылка к СВ традиции. Морской пейзаж, там корабли, их много, некоторые растворяются. Все внимание опять вдаль, красивые каски, переходное состояние. К морю выходит небольшой мыс. Там сидит женщина, играет с двумя детьми (девочка пытается отобрать у мальчика флажок, а там символика флота, получается, что он поднят). Рядом стоит отец, он единственный повернут в нашу сторону, тк смотрит на старика-деда, который идет к ним.

С годами все чаще повторял любимые мотивы; натура иногда сменилась образами-видениями. Дальше немецкая живопись пойдет немного по другому пути (Бидермайер). Фридрих вписался прекрасно, много работал, преподавал в Академии, поэтому странно, что не было расцвета романтического пейзажа после него. Начиная с 1830х (он еще жив и работает) развивается поэтизация обыденного. Фридрих проложил дорогу тем, что он был первым, кто много и подробно работал над национальным пейзажем, это сохранится, но внутреннее и духовное содержание будет отлично. Безусловно будет и мистический характер. В 1835г его разбил паралич, бросает масло, ограничивается небольшими рисунками серией. В 1840г умер в бедности в Дрездене. Потом его искусство забыли и вспомнили уже в 20в.

**15. Жерико**. **Общая характеристика.**

Жан Луи Андре Теодор Жерико, 1791-1824. Крупнейший представитель романтизма, в чем то он шел впереди времени (Скачки в Эпсоме и Плот были оценены позже). Из Руана, отец состоятельный (владел табачными плантациями, торговец), мать аристократка. Рано перебрался в Париж, начал проявлять интерес к живописи (способствовало общение с дядей коллекционером голландцев и фламандцев). В 1808г поступил к Карлу Верне (батальные и жанровые вещи), здесь он познакомился с анималистикой (эстампы англичан, копии античных вещей, сам рисовал лошадей, ходил в Лувр изучать саркофаги с конными сценами). В 1810 перешел к Пьеру Герену (говорили, что после Давида, он был единственным хорошим педагогом), кто то считал, что он отошел от пути Давида, но на самом деле он его продолжал (из его мастерской вышли наиболее яркие представители романтизма). Мало знаем о том, как он учил, но точно не навязывал своего видения. Жерико ходил сюда нерегулярно пол года (Шампионе, еще 1 ученик, писал новым «жирным» мазком, это повлияло на Жерико, а потом на Делакруа, тоже ученик Герена). В 1820е он ездил в Англию, когда вернулся, сильно заболел. Плюс несколько раз падал с лошади, это его и убило.

Этюды натурщиков, 1811-12. Ок 50 штук, обнаженные. Эти штуки отличает энергичный мазок, неожиданные и театральные эффекты, напряженное драматическое настроение. Реальную натуру он немного дополняет, сочиняет для нее образ. Эскиз натурщика из ГМИИ (Торс) из серии Гладиаторы. Использует «караваджистские» приемы, при этом типаж брутален, лицо в глубокой тени, только его часть выхватывается светом. Его образы сильно драматизированы, звучат романтично.

Этюды лошадей. В это же время ходит в Версальские конюшни, создает что то вроде портретов известных скакунов (Лошадь Наполеона получила награду Марии-Луизы). Он ищет индивидуальность каждого животного, помещает их в конкретную чаще всего природную среду. Пишет тонкими кистями - проработка деталей, избегает больших цветовых пятен и светотеневых контрастов. Вдохновляется античностью, но перерабатывает ее на свой лад. Вообще он страстно любил лошадей. Возможно в это же время он сделал гипсовое экорше «Лошадь» (это учебное пособие, лишенное кожи). Разрабатывает некоторые мотивы в скульптуре, потом переносит их в живопись.

An officer of the Chasseurs Commanding a Charge 1. В 1812г выставляет на Салоне работу «Портрет Дьедонне», сейчас ее называют «Офицер конных императорских егерей, идущий в атаку». Он абсолютно неизвестен, а тут вызвал фурор, ее оценили и критики, и даже Давид. Это иконография конного портрета, всадник на вздыбленном коне, это характерная типология. Кто то даже говорит, что это барочный романтизм. Но это гораздо больше. Художник, пользуясь традиционной иконографией, пытается выработать некую универсальную схему для изображения батальной сцены. Так до него фактически никто не делал. Здесь взят не Наполеон, а обычный солдат, через которого пытаются передать дух наполеоновской армии. Вероятно успех 1812г побуждает его выступить на Салоне в 1814г с продолжением темы. По сути это парная работа, Раненый кирасир. Наполеон уже повержен, его современники выбрали более нейтральные темы, а он напомнил об ушедшей трагической, но славной эпохе, поэтому критики либо вообще о нем не писали, либо писала плохо. «Воинственность и отсутствие идеи». Нет фабулы, нет развития, он один из многих, это любое из наполеоновских сражений. Жерико точно попадает в цель - 1812, Офицер гвардейский конных егерей, это аллегория наполеоновских побед, а вот в 1814 - Раненый кирасир, это уже аллегория провала. Это очень точно, чутко, не могло не вызывать сожаления. В 1й работе стремительный взлет лошади, повернутый к нам герой. Во 2й все то же, но эффект другой. Конь тоже вздыблен, но вектор в другую сторону - тело сползает, оседает, это трагедия наступающей смерти (эту идею потом будет заимствовать Давид д'Анжер в скульптуре Пер Лашез).

Наполеоновская эпопея Жерико. Скорее всего то же успех 1812г подал ему идею о создании серии. У него будут и эскизы, и масло, и графическая серия. В отличие от современников, он не задумывал масштабные работы, показывающие баталии а парады, он хотел передать дух времени. Показывает солдат и офицеров всех родов войск (Трубач гусаров, Три горниста, Ветеран и тд). Он не был связан жесткими условиями заказа, как Давид, Гро, Жироде, поэтому мог свободно трактовать происходящее. Работы отличает живой темперамента, тонкий психологизм; писались с конкретных людей, но нет выраженной индивидуальности. Человек у него носитель черт того или иного типа. В эскизах у него есть серия Разгром России, которого не получилось, все равно не победоносная армия. Французы предстают в реальном, неприглядном свете, есть ощущение настоящей катастрофы. Сначала эскизы, потом литографии. При этом, здесь нет романтического пафоса, это изображение точного состояния армии.

Потоп, 1816. Это модель большой картины, даже не совсем эскиз. Тема потопа у всех возникает неоднократно. 1816г - это Реставрация, всеми, не только французами, она воспринимается как катастрофа, кружение надежд на свободу, возвращение к старому. Тернер пишет и Фридрих (Гибель Надежды). Есть и поэтический подтекст. Именно во Франции была высокая политизированности сознания, и публики, и художника.

Бег свободных лошадей в Риме (Корсо). В 1816г он неожиданно уезжает в Рим (из-за несчастной любви), но были и другие причины, в 1812г его принимают на ура, а позже нет - к этому он относился болезненно. Даже бросил живопись и три месяца служил мушкетером. Он хотел написать работу Корсо. Это давняя традиция, когда во время карнавала, масленичной недели, устраивали бег не оседланных лошадей. Он написал много эскизов. Начинает он с эскиза, который можно было бы назвать жанровой сценкой. Тут есть разношерстная публика, лошади (перед ними натянут канат). Все начинается с простой жанровой сценой. Потом эта тема совершенно видоизменяется - нет городской среды (пустынная местность), нет публики, нет соревнующихся спортсменов. В итоге, остается только главный центральный пластический мотив - двое обнаженных юношей удерживают конец (еще есть одетый мальчик, держит под уздцы, и еще какая то фигура, почти в античном наряде). То есть он пытается современные мысли выразить античными методами. Интересно, что юноши держат лошадь за хвост. Вообще этих эскизов много. Есть например такой, где есть что то вроде среды, да она городская, но уже не современная, это античность. Тогда сцена Корсо оказывается тоже не современной. Прежде всего этот пластический мотив начинает играть по новому благодаря освещению.

Портреты сумасшедших, душевно больных, 1819-20. Почти исключительный случай, когда он обращается к жанру портрета. Это серия. Романтизм иначе относится к теме безумия, здесь уже больше сочувствия, но другая ситуация. У него был друг, психиатр, он хотел прочесть курс лекций, в которых говорилось, что душевную болезнь можно диагностировать по физиогномике. Эти картины - иллюстрации, он должен быть очень точным. Волей не волей, но это уже психологический портрет, ему плевать на сословие, надо показать душевный мир, портреты людей без положения. Портрет старушки (Гиена Эксептрия (госпиталь)) - это самый страшный, лицо-маска. Монохромность, охры, свободная эскизная манера, крупная фактура письма. Портреты подробные или поясные. Эта серия новаторская по характеру, никто такого не, освещение как у Рембрандта делал. Смело и с точки зрения техники, все очень свободно. Портрет клептомана, концентрация на лице, его свет выхватывает, для этого же и белый воротничок.

Портрет Делакруа. Он делает в эти же годы. Пытается найти пластическую формулу для передачи характера. Единственно освещенное - это овал лица, все остальное в тени. Очень мощная светотень (вообще супер).

Автопортрет. Меланхолия и пессимизм.

Дерби в Эпсоме, н1820х. Он уже в Англии, это одна из последних его работ. Он пытается передать бурное движение, лошади в полете. Анатомически не правильно, зато достигает цели. Композиционно лаконично, жокеи и лошади слились в нечто единое, они не скачут, а парят. Очень низкий горизонт, клубящиеся облака. В его английских работах пастозная техника, простые мотивы, так писал Констебл. Жанровая картина меняется, жанр поднимается до уровня какого то героизма. Простая сцена превращается в нечто героическое. У него простой мир, это потом будут делать Барбизонцы, предельно безыскусная композиция. От романтизма остается только контрастное освещение и колорит. Поэтому очевиден вопрос, насколько на него повлияли англичане.

Лондонские литографии. В конце жизни пробует себя в тех техниках, в каких раньше не работал. Здесь много актуальных тем, что для него тоже не характерно. *Старик-нищий перед Лондонской булочной*. Очевидна тема Лондона, как города контрастов - то есть зачатки реалистической тематики появляются именно у него. Не известно, к чему бы пришел, если бы из-за трагической случайности не умер.

Скульптура: у него она есть. Это небольшие терракотовые статуэтки, сделанные в к1810-н1820х. Терракота проста для того, кто не имеет спец образования. Скульптура долго не может вырваться из неоклассицизма. А вот не профессионалу Жерико намного проще преодолевать традиции, тем более в камерных вещах. Он обращается к вполне классической теме - Сатир и нимфа. Но более свободная, чувственная трактовка (у него вообще много чувственности и даже эротики). Тема взаимоотношения полов, любви, она дается как драма. Лепка очень живописна, и в терракоте, и в бронзе остаются его пальцы. К тому времени, когда он умирает, во Франции начинается период «Романтическая битва». Есть книжка, так и называется. То есть романтизм во Франции задерживается, это 1810-20е, в Германий и Англии наиболее мощная волна романтизма уже прошла. Французский романтизм - это завершающий аккорд в истории европейского романтизма.

**16. Плот «Медузы» Жерико и особенности французского романтизма.**

После своего отъезда в Италию, Жерико возвращается в Париж. Выставлен в Салоне в 1819г, огромное полотно (5х7 чуть больше, масштаб хорошего академического полотна). Вещь писалась по собственной инициативе, это очень редко в то время (Энгр, например, писал исключительно по заказу). Это вполне реальная история (как и «Гибель Надежды»), о крушении корабля у берегов Сенегала. Фрегат сел на мель, хотели два рейда на шлюпках, но в итоге люди перебрались и на плот. Люди из шлюпок побоялись паники, да и за собственные жизни, обрезали канаты, 147 чел остались на плоту без возможности им управлять. Выжили 2 человека, один из них корабельный врач, они потом написали книгу, которая посвящена их злоключениям. Она стала бестселлером. Все обсуждали, плюс еще выяснилось, что корабль потерпел крушение из-за не компетенции капитана, который был назначен по протекции - то есть опять же ярко выражен политический подтекст, опять же недовольство правительством.

Интересен метод работы: он ходит в музеи и зарисовывает античную скульптуру, но он делает зарисовки и в морге. То есть метод - то синтез классической традиции и натурализма. Он перебирал сюжеты, один был страшнее другого (каннибализм, безумие). В итоге, он остановился на сюжете, который не страшный, но психологически ужасный. У них был эпизод, когда на горизонте проходил корабль, они стали ему махать, а их не заметили. То есть опять же тема вспыхнувшей и погасай надежды - она же находит себе отражение и в фоне. Это не просто закатное освещение, пробивающееся сквош грозовые облака. Это луч надежды, который вспыхнул и погас.

Композиционно просто: пирамида, немного сдвинутая вправо. Вершина - фигура негра с платком. Это и смысловая вершина - он машет, его не замечают. Здесь много романтических эпизодов - отец, который скорбит над телом умершего сына, например. Первый план буквально завален позеленевшими трупами (видно, что он применил свои зарисовки в морге). Дальше идет все более стремительное движение. Композиция разбивается на ряд пластических групп - это тоже классно (легко найти и античные истоки). Освещение тут тоже караваждистсвое, контрастное. Картина почти монохромная по цвету, все строится на охристый тонах, но контрастное освещение.

Картина выставлена в Салоне, жюри в сложном положении - не признать ее значилось бы, что они отрицают, что здесь есть подтексты. Решили дать золотую медаль, типа они не замечают здесь критики. Тем не менее, критики были недовольны. Размер полотна - это должна быть историческая картина, но сюжет то неприглядный, да и совсем современный. Это трагедия, да еще и безумно глупая, нелепая, грязная история. Уже со времен Наполеона писали исторические картины о современности, но изображалось величие, героизм, тут нет. Когда картина оказалась в Англии, ее легко и хорошо восприняли. Там уже работал Тернер со своей темой катастроф, англичане не восприняли ее как то не так. Здесь высокая пластика, почти Микеланджеловское движение. Несмотря ни на что, это был успех, картину обсуждали.

Картина стала последней из его законченных, положила начало французскому романтизму. Здесь позировал Делакруа (были друзьями). Романтизм - это идейное и художественное направление к18-1п 19в. Утверждает самоценность духовно-творческой жизни личности; изображает сильных (чаще всего бунтарских) страстей и характеров. В пейзаже - это одухотворенная и целительная природа, клубящиеся облака. В 18в романтизм, это все, что существует в книгах, а не в жизни, в 19в романтизм уже направление, которое противопоставляется классицизму и Просвещению. Зародилось направление в Германии, во Франции тесно связано с революцией. Просвещение - культ разума, романтизм - культ чувств (сейчас хотят восстановить единство человека и природы, появляется туризм, пикники и тд). «Благородный дикарь» - идеал.

Представители: Гойя (?), Гро, Жерико, Делакруа, Брюллов, Тернер, Фридрих, Лессинг. Жерико был первым, кому удалось закрепить новое направление (борьба с классицизмом длилась долго), но Делакруа по настоящему ассоциируется с романтизмом.

**\*Эжен** **Делакруа, 1798-1863**.

Принадлежит поколению революции. Живописец и график, представитель романтизма (еще революционного). Детство и юность в бурных политических событиях - революция, директория, Наполеон, потом и реставрация. Официальным отцом считается политический деятель, но говорили, что он сын Шарля Талейрана (всесильный наполеоновский министр). Его друг, Дюма, вспоминал, что к 3г он уже вешался, горел, тонул и травился. Рано умерли родители, отдали тете, но у той трудности с деньгами, он решил поступить в мастерскую к Герену, ходил в Лувр (любил Рубенса, Веронезе, Тициана), дружил с Жерико. Очень политизирован. Сам возмущался, когда его называли романтиком, считал себя чистой воды классиком. Он не только художник, еще и автор замечательного дневника. Тонкий, глубокий ценитель и знаток искусства. Его вкусы разнообразны, кругозор широк. Он тонко и точно отзывается на музыкальные впечатления, литературные. Делакруа считали отменным колористом, но рисовальщиком так себе (у Энгра наоборот) - это еще прижизненный миф. Рисунок Делакруа неправильный, не академический. Он не боится прибегать к анатомическим искажениям (хотя Энгр тоже мог добавлять позвонки, чтобы увеличить длину линии спины). Здесь это вызывало непонимание, возмущение.

Ладья Данте (или Данте и Вергилий в аду), 1822. Говорили, что еще Гро его специально нашел, чтобы похвалить, но поругать за отвратный рисунок. Если Энгр говорил, «Я не принадлежу этому миру отступников», то Делакруа весь в нем. Страстное искусство, но рациональный характер. Это дебют, потом регулярно через 2-3г выставлял большие картины в Салоне. Не отказывался от заказа, воображение - главная категория (как для любого романтика), у него оно отличное. Обожал Шекспира, Данте, Байрона - набор романтика. Его картины - это всегда литературный сюжет, буто впечатление от прочитанной книги, просмотренного театра. Очень любопытен интерес французских романтиков к английским сюжетам, темам, литературе, художникам, даже к английской революции. Композиция традиционна, главные герои составляют компактную пластическую группу. Данте - яркое алое пятно (у него это вообще любимый цвет, от Рубенса), риторический жест. Вокруг центральной группы венок из безобразных тел. Пейзаж сзади - задник кулис. Картина масштабная, хорошая, академическая. Здесь он впервые заявил о себе как об историческом живописце. Выбирается принципиально трагический и сугубо мрачный по накалу сюжет.

Хеосская резня, 1824 (4х 3,5, характерна гигантомахия). Выбор темы у него не случаен. Байрон уезжает в Грецию, но умирает в госпитали, да и вообще героическая борьба Греции за свою свободу актуальна. Сложная многофигурная композиция, в Ладье Данте только 2 фигуры, а здесь надо сладить колористику. Опять же стремление противопоставить - яркое на темном, темное на светлом. Это сложно сопоставление темного и холодного, теплого и светлого. Здесь не ровная фактура. Справа фигура старухи очень пластична - тут почти открытая манера. Но есть и более гладкие куски. Редкий случай современного сюжета - тема карательных экспедиций и невинных страданий, есть какая то неизбежная фатальность. Сначала хотел сделать треугольник, а потом написал в центре прорыв - там панорама, усиливает трагическое влияние полотна. Еще он был в Англии, попал под влияние Тернера, прежде всего под влиянием его колористических новшеств (светлые холсты).

Греция на развалинах Миссолунги. Это картин аллегория. Греция - это девушка, у которой платье разодралось на груди, трагически расставлены руки.

Казнь дома Фальеро. Тема итальянская, но воспринята через Байрона. Из итальянцев любил венецианских колористов (Веронезе), здесь он как раз высветляется (Тернер). Мотив высокой лестницы - а значит, трагическая пауза. Есть еще 1 композиционный момент (восприимчив не только к литературе, они под воздействием современного театра, прежде всего оперного, прежде всего Верди). Есть «герой» и есть «хор».

Сарданапал, 1827г. Не поняли ее, даже в ретроспективной выставке он ее не показал. В основе Сарданапал Байорна, но у Б вместе с С умирает и его любимая наложница. Здесь же апофеоз смерти, вместе с ним уходит весь его гарем, причем не добровольно. Его колоризм спасает дело вносит в хаос ясность. Любование тотальным разрушением.

Победа на баррикадах. Повлияли и Отверженные Гюго, вообще звучат современные темы, любовь к обращению к кровавым, жестоким сюжетам. Композиционно все классично - треугольник. Смерть дана натуралистически, впервые в современной картине она лишается романтического флера (одна из фигур лежит вверх ногами, с задранными штанами, в разорванной рубашке). Раньше в европейской живописи смерть хотя бы была благородной. Искалеченные люди, непристойные позы. Много академических приемов - это и композиция, и колористические решения (темное и светлое, колорит подчинен теневой режиссуре). Мужская нагота всегда воспринималась героично, а женская нет, здесь же женщина полуобнаженна, ее нагота мужественна, пролетарская. Ее профиль - идеальный античный, но посажен на мужиковатые плечи.

Алжирские женщины, 1833г. В н1830х он впервые сюда попадает, очарован, потрясен. Но даже в жизни туземцев все воспринимает через призму классического. Дальше он будет много раз возвращаться на восток. Не надо сравнивать с Энгром, тот никогда не был на Востоке. Сцена могла бы быть написана в Гареме, конечно не там, но точно на востоке - детали, костюмы, воздух (обволакивающий). Новаторство - появляются элементы пленэрной живописи, легкие скользящие тени на лицах, хотя конечно это только элементы.На переднем плане у него обязательны «натюрморты», показывает с поразительной точностью детали восточного быта (кальян, ковры и тд). Все окутано мягким золотистым свечением. У Энгра в его одалисках сзади чернокожий, Делакруа сюда тоже помещает юношу. Это традиционный прием, надо подчеркнуть нежность и мягкость белокожих женщин п о сравнению с чернокожей служанкой. Колористически все очень сдержано, нет кричащих контрастов.

Взяти Константинополя крестоносцами, 1840-41. Резня на Хиосе это композиция на ту же тему, опять карательная экспедиция. Огромное количество персонажей. Прибегает к знакомому приему: темное на светлом (крестоносцы на фоне) или светлое на темном (группа впереди на фоне колонны). Композиция распадается на группы, каждая из них - пластический композиционный шедевр, но между собой они плохо связаны. Сзади панорама - образ разрушающегося античного мира. Умирающие женщины - это тоже аллегория, это гибель потрясающе тонкой цивилизации, это просвещенность и варварство.

Серия Львиные охоты, 1850е. Алжирский темы, яркий колорит, но все уравновешено. Барочный романтизм - эти работы могут быть лучшей иллюстраций - сложные ракурсы, фигура изображается на пике движения, потрясающая пластика, да и цвета. Это тема человека и природы - человек не боится вступить в единоборство с дикой природой.

Портреты и автопортреты: Автопортрет в костюме Гамлета. На себя он примеряет костюм трагического героя. Для него не столько важна индивидуальность, важнее определенная роль, которую этот персонаж играет. Паганини. Человек, отданный исполнительскому процессу. Шопен. То же самое. Здесь оплечный, он смотрит вбок. Все его портреты даны в очень свободной эскизной манере. Круг - это музыканты и литераторы.

Сен Сульпис, капелла ангелов. Это цикл наиболее интересный и яркий, монументальной живописью занимался. Все посвящено вмешательству в человеческую жизнь. Борьба Якова с ангелом - это наиболее выдающаяся работа. Надо соблюсти законы монументальной живописи, но не должно быть откровенной стилизации (как у Назарийцев). Пейзаж на заднем плане не написанный пленер, а это кулисы, библейский пейзаж. Единоборство написан легко и свободно. Темпера на холсте, есть воздействие венецианцев - светлый колорит, свободная живопись, почти прозрачное письмо с вибрирующей фактурой.

Игроки в шахматы, 1850е. Обыденный эпизод, ничего героического нет. При этом звучит значительно и монументально, по библейски.

Арабские кони, дерущиеся в конюшне, 1860е. В поздние годы у него тоже много изображений лошадей. По своему характеру, это жанровая сценка в конюшне, бытовой эпизод, но приобретает эпический характер. Лошадь, испуганная ударом гром. Этюд, забыл об академическом рисунке, но потрясающе выразительно.

Графика: иллюстрация в широком смысле, отклик на литературу. Самые лучшие - на Фауста. Этот текст входит в любимый круг романтиков (средневековое, германское, плюс еще действуют потусторонние силы). Обращаясь к теме Фауста, учитывает графический опыт Гойи (он знал его Капричос). Если принимать на веру, что он прекрасный колорист, но никудышный рисовальщик, то мы не правы, тк это шедевр. Работает в литографии, она наиболее проста и лучше всего позволяет передать рисунок, богатство оттенков. Свидание в темнице - с одной стороны все средневековое (береты, одежды, даже пластика угловато готическая), при этом его Фауст думает о вечных метафизических проблемах (?). Фигура Мефистофеля появляется практически везде.

Гамлет - он проигрывается и в живописном варианте, и в графическом. Гамлет и могильщики. Знаменитая сцена, сначала в масле, потом в литографии.

Итог: его произведения «олитературены», для него также важен и театр как источник вдохновения. Всегда у него очень сильное, эмоциональное, непосредственное влияние на зрителя. Это удар по чувствам, который удается благодаря эскизной манере, богатству фактуры, ее неровности, активно использует акварельную технику. Крайне важна деформация, неправильный, но выразительный рисунок. Цвет еще один важный фактор воздействия на зрителя, любит алый. Для него, как для всякого романтика, некий синтез искусств - это идеал.

**17. Жак Луи Давид**.

**Жак-Луи Давид, 1748-1825**. Представитель неоклассицизма. Из семье оптового торговца железом, поступил в Коллеж 4х наций (риторика), его судьбу решили родственники, а не родители, которые связаны с архитектурой и с Буше родством (решили, что как и дяди станет архитектором). Уроки рисования начал брать в Академии св. Луки, в 1766г поступил в Королевскую академию живописи и скульптуры, занимается у Вьена (это посоветовал Буше). 1775-80 учился во Французской академии в Риме (античность и возрождение), 1783 - член Академии живописи. Активно участвовал в революции, даже развелся с женой (она была не согласна). После ВФР новый этап творчества - с к1780х. Понятие античного идеала связано с понятием разума, основа - безупречная анатомическая точность. Стремился к ясной упрощенной композиции, все у него сведено к простому композиционному решению. Тяготеет к натуралистическим решениям. Много работал в портрете, как и Энгр. В 1794 после термидорианского переворота заключён в тюрьму. Затем придворный художник Наполеона (создал образ Наполеона, который потом тиражировался). При Бубонах вынужден уехать в Брюссель, там и умер.

Ликторы приносят Бруту тела его сыновей, 1789. Античный сюжет. Сыновья вовлечены в заговор против отца за тирана Тарквина. В личности Давида как художника борются две стороны: выстраивание четких хорошо читаемых композиций, и натуралистические решения, способен к точному наблюдению натуры. Колонна делит на 2 неравные части. Мир открытых эмоций, в нем зритель видит тетрализированный жест матери. Справа женщины бурно оплакивают казнённых сыновей и братьев, много драмы. Мужской мир - сдержанные эмоции, в тени колоннады с суровым и беспристрастным видом сидит Брут. Абстрактный цвет, чистый алый, синий, главное - рисунок и композиция. Композиция многофигурная, решение простое, все предельно ясно в жестах героев.

Смерть Марата, 1793. Своеобразная память другу. Все просто, ясно и лаконично, скупой колорит. Зарисовано с натуры, даже трупный цвет передан. Ванная, в которой находится мертвое тело Марата, превращается в подобие саркофага. Нагота - средство героизации. Деревянный стол похож на постамент с надписью «Марат. Давид», становится неким посвящением другу. Нейтральный темный фон это своеобразный караваджиский прием. Ощущается некое личное горе.

Сабинянки, останавливающие битву между римлянами и сабинянами, 1799. Сюжет из Римской истории. Сейчас привлекает героическая античность, плюс хотят писать археологически точно. Есть тема примирения (1799г - заканчиваются революционные события), женская фигура становится важной, именно женщины в центре композиции, как новая тенденция в искусстве. Они пытаются примирить две враждующие стороны. Почти равноголовие, есть влияние античного рельефа и вазописи.

Леонид в Фермопилах, 1814. Из греческой истории. Заимствование некоторых фигур у старых мастеров. Сам по себе интересен выбранный сюжет. Не тема триумфа. «Леонид в Фермопилах» показывает не сам бой, а подготовку к нему, Давид отказался изображать процесс битвы. Очень большая, распадается на ряд отдельных эпизодов.

Наполеон на перевале Сен-Бернар, 1800. Гро создал образ Наполеона как идеального рыцаря, но именно это портрет Наполеона на вздыбленном коне очень часто тиражировался в искусстве. У Давида Наполеон изображен как идеальный герой, но это не совсем парадный портрет. Вздыбленный конь, алый развивающийся плащ, жест руки императора. Именно эти символы отсылают зрителей к античный идеалам. Неподвижная, как монумент, фигура полководца на вздыбленном коне возвышается на фоне безжизненных линий горных хребтов: кажется, что весь мир замер, послушный властному жесту победителя. Камни под ногами коня — своеобразный пьедестал: на них выбиты имена трёх великих завоевателей, прошедших этой дорогой, — Ганнибала, Карла Великого и самого Наполеона.

Коронование Наполеона I и Жозефины в соборе Парижской Богоматери 2 декабря 1804, 1805-07 . Официозное искусство, по заказу Наполеона. Сама коронация происходила во Франции, а не в Риме. Огромное полотно. Момент, когда Наполеон коронует свою жену, вообще он должен был приклонить колено, но не пожелал. Изокефалия и барельефность, это можно назвать групповым портретом. Практически весь двор здесь. Использование алых оттенков всех цветов, что потом будет характерно для романтиков. Все очень детализировано, характерно для Давида. Бесконечное количество украшений, но все сухо, с протокольной точностью.

Венера и грации обманывают Марса, 1824. После Наполеоновской эпохи двусмысленное положение, Бурбоны не могут ему ничего простить (голосила за казнь короля), вынужден эмигрировать. Поздняя, уже брюссельская картина. Мифологический сюжет. Обилие открытого алого цвета. Нет ничего героического. Вообще поздние вещи неприятно поражают ярким колоритом.

**Портреты**: написал много, потрясающий портретист.

Автопортрет, 1794г. Он как романтический герой, модная растрепанная прическа того времени, в руках атрибуты живописца, горящий взор, характерный сдержанный колорит. Он здесь после термодарианского переворота, но уже вышел из тюрьмы.

Парный портрет супругов Серизиат, 1795. Новый социальный слой изображен на портретах. Мужской на природе. Свободная и раскованная поза, есть некая нарочитая непринужденность. Колорит сдержан, сидит нога на ногу, будто в профиль, поворачивается к зрителям. Женщина (Эмили) с ребенком. Предельно скромный, в интерьере. Ребенок изображен со спины, в пол-оборота к нам. Присутствует меньше формальности. Раньше супруги смотрели друг на друга, а здесь нет.

Портрет мадам Рекамье, 1800. Работал над ним медленно, она отказалась от портрета, писал другой худжоник. Этот портрет - квинтессенция вкусов эпохи - ампирный. Все очень стильно и кушетка, и светильник, это стало частью повседневного быта. Ампирная мода - платье напоминающая тунику из очень легкой ткани, прическа отказ от париков а ля антик. Свобода, раскованность, намеренная простота во всем. Полулежит, но все комната пуста.

Портрет графа Франсуа Нантского, 1811г. Пафосное изображение, достоинство и самоуверенность. Черты будут в портретах Энгра, крепкий рисунок и форма, самоуверенная осанка, любовь к деталям, обилие декоративных элементов. Модная непринужденной поза, нога за ногу. С одной стороны парадный портрет, но с другой стремление к камерности. В творчестве Давида и классицизм и романтизм.

**18. Феномен искусства около 1800 года**.

Рубеж веков часто объединяют в понятие около 1800 года. Однозначной трактовки нет. Иногда понимают вообще все европейское искусство этого времени, но прежде всего это касается Франции, это поздняя стадия развития неоклассицизма, когда стиль претерпевает видоизменения под воздействием новых течений, некий компромисс между романтизмом и неоклассицизмом. С одной стороны античные сюжеты продолжают быть привлекательными, но античность выбирается иная, раньше героическая и поучительная, теперь скорее куртуазная, центральными становятся не мужские, а женские образы. Античная вазопись как одно из влияний. Искусство около 1800 года не ограничивается определенным этапом жизни Давида или Энгра, крупные матера не укладываются в рамки, здесь много мелких и ярких имен.

Венера и грации обманывают Марса, 1824. **Давид**. Поздняя, уже брюссельская картина. Мифологический сюжет. Обилие открытого алого цвета. Нет ничего героического. Вообще поздние вещи неприятно поражают ярким колоритом.

Правосудие и Божественное возмездие, преследующие Преступление, 1808г. **Прюдон.** Для дворца правосудия. Здесь находят отражение те самые особенности, которые связаны с категорией возвышенного, ночная сцена, ноктюрн - холодное освещение, при том, что традиционный сюжет, здесь делается акцент на пугающем, кошмарном. Это характерно для возвышенного, которое должно включать элементы дисгармонии. Лицо во мраке - караваджиский прием, контрастное освещение. Традиционно длинное название.

Амур и Психея, 1798г. **Жерар**. Одна из любимых тем, куртуазная античность, свойственная чувственность. В отличие от немецкого романтизма осталась античная составляющая, проявляется мягкость, чувственность. Но фигуры довольно замкнутые, письмо очень сглаженное, все салонное.

Погребение Аталы. **Жироде**. Это из произведения Шатобриана. Финал погребение возлюбленной. Используется караваджиское контрастное освещение и интерес к религиозной проблематике. И в Англии и в Германии огромную роль начинают играть нестандартные верования. Во Франции момент религиозной индиферентности, затем интерес к религиозным темам (плюс была традиция полного безбожия - Робеспьер).

Контраст темной пещеры и брезжащего света. Определенный ряд аспектов романтического восприятия подмывает классическую основу искусства. Мужчина держит за ноги мертвую женщину, а монах, который уже стоит в вырытой могиле тянет ее на себя.

**Гро, 1771-1835**. Был очень предан Наполеону, сопровождал в его походах, огромное количество батальных вещей, не столько изображение отдельных людей, сколько клубок сражающихся тел, не понятно где кто, панорамы сражений**.** Создал образ Наполеона как идеального рыцаря.

Наполеон Бонопарт на Аркольском мосту. У Давила и Энгра Наполеон, как символ империи, а Гро изображает Наполеона в такие моменты, когда демонстрирует патриотизм (есть и симпатия между художником и человеком), в этот момент он не побоялся повести за собой струсивших солдат. Лицо менее идиализированное, худое с распущенными волосами, так Наполеона не изображал никто, но потом такой образ будет использовать Давид Д'Анжер. Наполеон здесь моложе, чем тот которого изобразил Энгр или Давид. Вдохновенное лицо, вдохновенный герой, человек эпохи романтизма. На заднем плане дым от сражений.

Наполеон возле больных чумой в Яффе. Этот эпизод один из египетской компании, когда зараза начинает распространяться по армии. Возникла легенда, что после того, как Наполеон уехал из госпиталя, он дал приказ отравить солдат, чтобы зараза не распространялась. Здесь версия о бесстрашие Наполеона. Появление восточной темы, не в абстрактном обличии, как у Энгра, впервые художник все пишет с натуры, и архитектуру и восточные одеяния. Экзотический колорит потом разовьется в большую тему. Центральный эпизод - Наполеон прикасается рукой к больному: это будто излечение Лазаря, императору приписывают божественные способности. Пестрая мешанина в силу сюжета, полуобнаженные солдаты и туземцы, Наполеон и его свита. Что-то похожее у Делакруа, там на первом плане страшные трупы. Здесь на 1п плане тоже есть искореженные тела, причем нагота не героическая, а откровенно трупный цвет, судороги, невероятные ракурсы, физиологически отвратительно, это будут использовать романтики. Романтизм во Франции начинается не с Жерико, и не с Делакруа, а с Гро. Работы Гро - это летопись наполеоновских событий, Наполеон в действие, как человек обладающий необыкновенными личностными качествами. От Давида через Гро идет тенденция, которую можно описать, как французский романтизм.

Проживает короткую жизнь, трагически она обрывается, не так много сделал.

**19. Энгр: Общая характеристика.**

**Огюст Доменк Энгр, 1780-1867**. Общепризнанный лидер академизма, получил художественное (тулузская академия живописи, скульптуры и архитектуры) и музыкальное образование. Отец художник, скульптор, музыкант и архитектор. 1797-1801 учился у Давида (и еще в академии Сюисса), 1806г - Рим (любил Рафаэля и Тициана), до 1820 в Риме, потом еще 4г во Флоренции, 1824 - возвращается в Париж, через год открывает свою школу. Потом в 1835г снова уезжает в Рим. Писал много портретов, но не считал себя портретистом. Тяжело переносил критику. Противоречивый художник, Делакруа, соперник Энгра, сказал о нем, что творчество Энгра зрелое выражение незрелого ума. В определенной степени он принадлежит к курсу романтизма. В свое время увлекался итальянским кватроченто и СВ, что шло в разрез с Давидом, в Италии даже в какой то степени попал под влияние назарейцев. Упрощенной мнение, что Энгр прекрасный рисовальщик и плохой колорист в отличии от Делакруа. Энгр прекрасный колорист, но сохраняет традицию локального. Как художник сложился рано, его творчество делится на ряд этапов. В отличие от Давида, он сразу получил римскую премию.

Послы Агамемнона у Ахилла, 1801г. За нее получил премию. Традиционная композиция, в духе школы Давида. Сюжет из греческих источников. Есть сходство композиции с барельефом. Энгр был мастером рисунка. Ориентировался на графику Флаксмена. Эта картина завершает период ученичества. Локальный колорит. В Рим смог поехать только через 5л, до этого времени - 1й Парижский период.

Эдип и Сфинкс, 1808г. Академию закончил как исторический живописец, отчет АХ надо предоставить на эту тему (после поездки). Мучительно искал тему, останавливается на греческой. Типична для искусства ок1800г, не героическая античность, а все тревожное, трагическое, человек перед лицом судьбы (1800г - это компромисс между классикой и романтизмом). Работает с натурщиком, но копирует Помпейскую фреску, уже отказывается от традиции Давида работы с локальным цветом, плюс караваджистское освещение, есть и влияние поэтики романтизма.

Купальщица Вальпинсона,1808 (Большая купальщица). Достаточно много этюдов, у него впервые возникает тема ню, это большая картина. Фигура обнажена - очевидны анатомические искажения, спина покатая и гладкая. Она сидит спиной, впереди оливковый занавес - будто открывает что то, вроде абстрагируется, но его интересуют и детали, разрабатывает их (хотя декора почти нет). Тонкая грация светотени, чувственный образ, карнации, постепенно свои ню он все больше жанразирует. Это тоже отчетная работа. Вертикальные складки на тканях подчеркивают ее положение. Если не считать красных пятен на ее тюрбане, то краски приглушенные, это близко к монохромности. Яркий свет - общая атмосфера очень интимная.

Юпитер и Фетида. Это обращение к Гомеру. У него были проблемы с композицией, мучился. Как и в прошлой, анатомические искажения, не боится их, ему важно подчеркнуть контраст между мужским и женским. Юпитер - голова без шеи, Фетида - длинные, змееподобные руки. Гладкая фактура живописи, законченность, локальная колористическая гамма, сложный ритм складок. Опять же есть чужие источники: Фетида с Помпейской фрески, Юпитер - с рисунка Флаксмана. Это его третья отчетная работа из Рима. Сюжета - Фетиша умоляет Зевса поддержать троянцев.

Ромул, победивший Акрона. В Наполеоновскоее время почти вся Римская академия - французы, решил здесь остаться. Начал готовить резиденцию, Квиринальский дворец, для Наполеона, но тот так и не приехал (а собирался в 1810х, ряду художников поручили работы). Выполнил эту и следующую работы. Огромная скучная композиция, темпера, большая длина (как у Давида в коронации Наполеона). Барельефная композиция, торжественное шествие, но в него вкрапляется ряд трагических элементов. Сюжет из Плутарха.

Сон Оссиана, 1813. Тоже для Квиринальского дворца. Наполеон поклонник Оссиана, есть некий контакт с загробным миром, образы реальности и сновидения. Изначально овальная форма, но потом была переделана (для спальни императора). Сюжетт не античный, и не героический, якобы из северного эпоса (спящему герою во сне являются павшие воины), но явно присутствует тема воинской славы Наполеона.

Вергилий читает Энеиду, 1819. Несколько композиций, в конце убрал фигуру Вергилия, но название осталось. Фигуры Октавии, Ливии и Августа. Образ Октавии живой и более чувственный, чем остальные фигуры. В отличие от первого варианта картины, эта стала более лаконичной и выразительной. Напоминает античную камею, мужская фигура скована, оскульптурена, условный абстрактный цвет, жесткие складки.

Рафаэль и Форнарина, 1814. В это время задумал цикл из жизни Рафаэля. Несколько иной формат, «моя большая историческая миниатюра». Рафаэль - частный человек, тема великого человека в частной жизни свойственна не только Энгру. Все больше нарастает повествовательная занимательность, детали костюма, интересуется архитектурой на заднем плане. Рафаэля воспроизвел на основе автопортрета из Уффицы.

Папа Пий 7 в Сикстинской капелле, 1814. Редкий случай жанра. Скрупулезно точно изображена служба Страстного четверга. Папские службы очень любили иностранцы. Тонкий колористические интерьер, золотисто-коричневая гамма с вкраплением алых. Еще в серии Руджеро, освобождающий Анжелику (как Анромеда), Смерть Леонардо да Винчи.

Большая одалиска, 1814. Для заказчиков из наполеоновской администрации, тема востока, антураж при помощи деталей, восток условен, он даже не думал ездить на восток. Классическая традиция в приоритете, вне классической традиции Энгр не принимал. Есть анатомические искажения, поза крайне неудобна, странный ракурс. Но плавные контуры, прекрасные изгибы - это прелесть. Есть идеализация модели, не копирует, а создает недостижимый образ, рожденный фантазией. Когда картины показали в Париже было много критики (нет мускулов и рельефа). Сделай ее для сестры Наполеона, Каролины Мюрат, даже ездил в Неаполь, но когда картина была готова, королева уже была низложена.

Паоло и Франческа, 1819. Шекспир, Данте, Мильтон вообще сейчас в центре внимания. Кабинетный жанр, несколько вариантов. Это ранний. История в начале Ада. Нет излишней детализации, все сконцентрировано на психологической драме, влюбленные и притаившийся убийца. Паоло – это не человек, это поцелуй, опять же историческая миниатюра, много повествования.

Обет Людовика 12. Из Флоренции в 1824г возвращается с этой картиной для своего родного города. Феноменальный успех, после нее он получает свое положение, после Давида становится главой французской академической школы. Работа эклектична, использует источники (в основном Рафаэля), и опыт академистов 17в. На следующий год открывает свою «школу рисунка», тк главное для него - учить рисовать.

Апофеоз Гомера, 1827г. Аллегорическая композиция, скучная и академичная. В центре Гомер. Его венчает лавровым венком Ника, перед ним в зеленом и красном аллегорические женские фигуры, олицетворяющие его «Илиаду» и «Одиссею». Абсолютная симметрия. Успех и признание.

Мученичество святого Симфориона, 1824-1834. Центральная фигура схожа с сабинянкой Давида. Критика сильно разругала. Ему помогали ученики в этой картине. Симфорион идет на казнь, мать на стене тянется к нему. Скученная композиция, трафаретно- академическое. Открылась вакансия лектора французской Академии в Риме и он уезжает.

Одалиска и рабыня, 1842. 2й Римский период отмечен малым количеством работ. Прошлый директор академии давал свободу, а Энгр решил стать хорошим администратором: договорился ,чтобы студентав пускали копировать ватиканскую живопись, подружился с Ватиканом, пополнил коллекцию слепков и библиотеку, вокруг себя составил «школу» учеников и почитателей. Плюс, плохо себя чувствовал. Зато в это время много карандашных портретов. У этой композиции 2 варианта. В 1814г фигура крупным планом и несколько аксессуаров, здесь - сцена в интерьере. Забавные детали, своеобразная архитектура, аксессуары в духе готики, но восток опять же условен, готика= варварство, все очень пестро. Вполне в духе эпохи историзма идет по пути повествовательности, накапливания занимательных деталей и подробностей. Образ более откровенно чувственный – получит развитие в творчестве мастеров второй империи. Никогда не переходит ту грань, за которой начинается пошлость и непристойность, чего нельзя сказать о его последователях.

Антиох и Стратоника, 1840г. Тоже 2й Римский. Сюжет трогательный: юноша болен, никто не знает почему, в комнату входит его мачеха Стратоника - куртуазный сюжет. Интерьер яркий, но она в нежном хитоне, на фоне колонны, не рядом с кроватью, отвернулась от него. Но интерьер рисовали браться Бальзы (он просил, чтобы наиболее точный античный). У постели Антиоха еще двое взрослых мужчин, 1 совсем в отчаянии. Вообще он использует старый рисунок, который создал в 30х, есть и рисунок 1806г. Явно, что уже вступил в эпоху историзма, во 2й римский и античные, и восточные сюжеты.

Венера Анадиомена, 1848. В это время он возвращается в Париж, начинает тему ню. Эта еще сделана в Риме. Необычный вытянутый овал, фигура напоминает античный прототип, но много жанровой занимательности.

Источник. В поздних ню не просто откровенная чувственность, а слащавая миловидность. Фигура та же, просто в руки добавляет кувшин. Потом именно такие картины составят его славу. Эта вещь когда то была его самой известной. Все его поздние ню вертикальные. Прослеживается и национальная традиция - тема Гужона.

Турецкая баня, 1862г. Тондо. Есть все мотивы из его старых работ (Одалиска, Венера), 20+ фигур, мешанина из тел, тесно, но потрясающе мягкий колорит. Вульгарная сцена Гарема превращается в поэтическую феерию.

Мадонна перед чашей с причастием, 1841г. Еще со его римского периода, заказал ее будущий Александр 2, в РФ раскритиковали как католическую по духу, хотя по сторонам от нее русские Николай Угодник и Невский. Он сделал 8 повторений.

**Ученики**: их много, но одаренных мало. Шассерио, пожалуй, лучший, использует уроки Энгра, но принадлежит к другой эпохе. Туалет Эсфири: узнаются мотивы Энгра, но типаж уже антиклассический, другой тип красоты.

**20. Энгр: портреты.**

Никогда не считал себя портретистом, но чем то надо было зарабатывать. Самый лучший способ - портрет.

Наполеон Бонапарт первый консул, 1804г. Композиция во многом обусловлена заказом, сзади в просвете Льеж (создан для Льежа), много говорящих деталей. Контрастный колорит, нейтральный фон и пламенеющие детали. У Давида все более сдержано. Здесь не герой-полководец, а символ власти империи.

Автопортрет, 1804г. Есть романтическое начало, приподнятость и возбужденность, за работой. Фигура - крупная монолитная масса, композиция и строгость колорита выдают академическую выучку. Выделяется горящий взгляд, вообще считал, что в каждой голове главное заставить глаза говорить.

Портреты семейства Ривьер, 1805г. Представляет на Салоне 3 портрета, все равные по формату (прямоугольник, овал, прямоугольник со кругленными углами - характерен для немецких романтиков). В основе находки Давида, но обогащенные деталями. Портрет дочери критика назвала варварским. Вообще они странные, это не реализм и натурализм, но здесь мало и от академизма, это не люди, они будто куклы. Фелибер - нога за ногу, рука заложена за жакет, такой жест част у Гойи, он же любимый у Наполеона (будто рука к сердцу, такой же и на портрете Наполеона 1804г). Он государственный муж, много официоза. У Давида сдержанный колорит, здесь же яркий, много алого и золотого. Энгр ищет лучшее композиционное решение, фигура обрезается очень элегантно. Супруга полулежа, по моде того времени, ампирный портрет, платье и шаль. Увлекается игрой складок и сопоставлением колорита. При внешней простоте сложное решение. Портрет дочери на открытом воздухе, ранняя весна - это символично, ее даже назвали «французской Джокондой». Плотная фактура, есть намек на ранние итальянские портреты, но все какое то жесткое, искусственное. Она далеко от идеала, подчеркивается ее хрупкость, современники увидели что то готическое (=не классическое). Очевиден Энгровский идеал красоты - у женщин идеальный овал, в целом идеализация. Критике не понравились диспропорции. Основа художественного языка - гибкий, пластически выразительный линейный рисунок. Он болезненно переживал критику, в итоге в 1806г уехал в Рим (любимые у него Рафаэль и Тициан), эти картины были показаны уже после его отъезда.

Наполеон на императорском троне, 1806. Корреспондируется с работой Давида, отражен коронационный костюм который мы видели у Давида, каролингские черты. Написал по собственному желанию, по памяти. Наполеон - воплощение власти, одухотворенный образ. Лицо как античный бюст, есть СВ точность, фронтальная композиция, символика, связанная с императорской властью, портрет, отражающий идею Великой империи. Путь в Рим был долгим, останавливается по пути во Флоренции. Рим его потрясает своими художественными богатствами, в 1811 закончился срок официального пребывания. Образе возможно даже Гентский алтарь, который тогда привезли в Париж, еще возможно влияние Илиады Флаксмана, или византийских консульских диптихов.

Портрет художника Гране, 1807. Его друг-художник, на заднем план французская академия в Риме, вилла Медичи. Как и на портрете Энгра поворот головы и направленный на зрителя взгляд. Достаточно затемненный колорит.

Портрет госпожи Девосе. Она возлюбленная консула в Риме, энгровский тип красоты, но вроде бы правильный академический рисунок, часто пренебрегает анатомической точностью, хотел сохранить плавность силуэта, скрещенные на груди руки бескостные. Мягкая гармония цветов. Ее часто сравнивают с портретами Рафаэля, которые и были отправной точкой, но больше декоративных деталей, а взгляд ищет контакта.

В 1811-19 когда решил остаться в Риме и был вольным художником, долгое время жил лишь благодаря графическим портретам, которые заказывали богатые путешественники. Энгр выработал особую технику на основе традиций французского карандашного портрета 16в, мог выполнить рисунок за 1 сеанс. Тонко отточенный графитный карандаш, фигура единой непрерывной линией, без моделировок. Костюму и аксессуарам могло выделяться, но лицо всегда проработано. Среди семейных графических портретов римского периода выделяется «Семья Стамати», сочетающая композиционную целостность и динамизм.

Портрет госпожи де Сенонн или Мари Маркоз. Энгровский образ, идеальный овал, классические черты, сопоставление локальных цветов, прием который Энгр будет часто использовать в своих портретах, когда за спиной героини помещает зеркало. 1 из знаменитейших его портретов.

Портрет Николы Пагинини, 1819. Дружили, но его музыку не воспринимал, на вилле Медичи были пенсионеры как живописцы, так и музыканты (еще дружил с Листом). Тоже карандаш, после 1814г, когда смена власти у Энгра все плачевно, карандашные портреты стали выходом. Не в момент игры, скрипка в руках. Некрасивое лицо, в образе нет выразительности. Особенности его рисунка - острый отточенный карандаш, тонкая линия, нон - финито, обычно все внимание на овал, на руки все остальное не законченное.

Портрет Луи Франсуа Бертена, 1832г. 1 из лучших его портретов. Время расцвета политической прессы. Фигура хозяина издательства, властитель дум того общества и состоятельный человек. Неуклюжесть, мешковатость, но впечатление, что он силен духом. Буквально за несколько дней закончил портрет, уловил позу, она пойманная, непринужденная, но естественная, ничего не осталось от продуманности ранних портретов. Крупные тяжелые руки с толстыми пальцами, но точно и выразительно. Нет изящества цветовой почти монохромный портрет (чем то похож на Депардье).

Гуно. Карандашный портрет, Энгр очень дружил с композитором. Изобразил его за игрой, понятно, что он играет «Дона Жуана» Моцарта. Надпись - моему другу, Гуно играл, а Энгр подыгрывал на скрипке.

Портрет графини д’Оссонвиль, 1842-45. Это 3й парижский период (41-67г), он создал целый ряд дам второй империи. Весь портрет в холодной гамме, единственная яркая деталь - украшение в волосах. Вновь позади зеркало (ее можно рассмотреть со всех сторон). Модный жест руки, палец у подбородка, символ чистоты и целомудрия (как в Геркулануме, считался квинтэссенцией вкуса). Для него этот портрет был трудным.

Портрет Инес Муатесье.Тут палец у виска, но смысл тот же. Голова отражается в зеркале, чтобы мы оценили её безупречный профиль. Много ляповатой роскоши, тяжеловесная красота. Ее писал несколько раз.

Автопортрет в возрасте 78л, 1858. Внимательный грустный взгляд, темный колорит.

**21. Коро**.

**Камиль Коро**, 1796-1875. Художник и гравер, один из самых плодовитых пейзажистов романтизма, оказал влияние на импрессионистов. Гамма основана на серебристо-серых и жемчужно-перламутровых, всегда узнаваем. Учился у Мишалона, потом Бертена (классическая традиция); есть параллели с предшественниками (Каналетто, Гварди, Лоррен), но искусство самобытно, отличается и от параллельных барбизонцев (у них статичный быт), здесь важны даже 10л, он уже мастер другого поколения, чем барбизонцы, старше. 1825-28 поездка в Италию, потом был там в 1834 и в 1843г (римские памятники пишет не так, как его коллеги), еще Бельгия, Англия, Голландия, Швейцария, много путешествовал по Франции. Он - это целая эпоха в развитие пейзажа, остался огромный корпус работ, разнообразен по стилистике (его творчество не укладывается в рамки 1 направления). Единственный, кто писал не только пейзажи, но и портреты, ню, жанр и тд. Развивался медленно, годы жизни связаны с развитием национального пейзажа (в Париж приезжал Констебл после этого толчок). Ренуар: «Больше всего мне нравится в Коро то, как он одним сучков дерева умеет передать вам все», был знаком с некоторыми импрессионистами, умер после их первой выставки. Много работ - много подделок, плюс когда ему нравилась подделка, он ставил свою подпись, поэтому проблемы в атрибуции.

Вид на Колизей через аркады базилики Константина, 1825. Нестандартная точка зрения. Для Каро важно не портретирование прославленных римских памятников, а попытка сопоставить римские этюды с «Прогулками по Риму» Стендаля. У Стендаля вечный город становится обжитым, и у Каро все памятники очень уютные. Еще и момент – начало пленэра. Попытка изобразить памятники так чтобы они оказались окутаны светом и воздухом. Сбалансированная гамма, охра, зеленый, голубой, крупные плоскости цвета, фактурная живопись, отказывается от панорамы. Это не ведутта, а камерный портрет.

Замок святого Англела. В Риме меняется его колорит, палитра выселяется, обилие света - взгляд французского художника на итальянские виды, опять влияние Стендаля и аскетический колорит. В раннем творчестве жесткая грань между пленэрами и тем, что посылает в Салон (очень хочет признания). Вот это натурный этюд.

Вид на Римский форум. Любимый объект изображения, главное это не панорама, а атмосфера, прославленный памятники в мелком масштабе. Небо это ключ к любой его композиции, предпочитает пасмурное.

Мост в Нарни, 1827г. Очень глубокий цвет, зеленый уже насыщенный, колорит интенсивнее, пропускает 1п, подчеркивается долевой. Мощные светотеневые контрасты.

Шартрский собор, 1830. В 1829-30 ездит по стране, в результате много этюдов, причем городских (город возникнет потом только в его позднем творчестве). Шартр - СВ памятник, возникает интерес к национальной среде, но все равно собор где то вдали, главное это среда, пленэр. Есть несколько вариантов.

Вид Вольтеры. В 1832 опять в Италии, любимый город - Венеция, именно она позволяет разрабатывать тончайшие пленэрные эффекты. Большая картина, попытка сохранить этюдность, ускользающий 1п, нет детальности или панорамного взгляда. Идет по пути обобщения.

Вид Авиньона. Контраст света и тени, нет панорамы, но при всем есть более тонкие соотношения цвета.

Агарь в пустыне. Первый исторический пейзаж, фигура Агари маленькая, но впереди. Вообще все работы очень сдержаны по колориту. Академические принципы построения.

Вид леса Фонтенбло. С 1830г начинает здесь работать, любимое место пейзажистов. На 1п нарочитая фигура девушки, лежит читает. Изгиб реки, деревья загораживают солнце, вдалеке просветы, но впереди тень. Есть несколько этюдов с лесом, принципиальный отказ от эффектного мотива, самое простое и обыденное. Вообще очень различается то, что делает для себя, с тем, что для Салона, полистилистичен.

Купание Дианы. Большая салонная композиция, тема ню, античный сюжет. Пейзаж напоминает условную театральную декорацию, как и формат - вертикальный, вытянутый. Мотив «гений места».

Гомер и пастухи, 1845. Условный, но величественный пейзаж, некое эпическое начало, но есть и поэтичность, а также театральность. Это время, когда меняются представления об античности. 1 из наиболее известных вещей. Не напрямую обращается к античности, а через произведение Андре Шенье.

Виды: идет по пути совершенствования тончайшей передачи предметов освещения, но возникают некоторые композиционные штампы (деревья-кулисы, зеркало воды, неясное освещение за счет неба, стафаж). Это годы многочисленных путешествий (по Франции), много этюдов, тонкая живопись, легче и тоньше по цветовой гамме. Потом в 1843 опять в Италию, опять на него это влияет. Есть городской пейзаж, практически промышленный, показываются современные объекты, а где то вдали старые церкви. Тончайшие эффекты освещения, небо затягивается облаками, есть дымка, низкий горизонт, зеркало воды. Сюда же относится и Вечер, 1840х. Деликатное освещение, золотистые лучи прорываются через серые тона, условная декоративность - кружевная листва. Это такой тихий даже московский вечер, вот у Руссо закаты пылающие.

Нимфа, играющая с амуром. Жанровая принадлежность точно не определяется, есть пейзажа стафажем, но и оттенок мифологии.

Деревенский концерт. То же самое, нет обращения к конкретной традиции, тема музицирования на пленэре, нет галантности, гений места, что то похожее на жанр поэзии. При этом античные одежды, а сзади его любимое озеро-зеркало.

Данте и Вергилий. В моде Шекспир, он это и изображает, еще есть на тему Макбета и Божественной комедии. Мрачный колорит, два тигра и волк, две группы деревьев - выходят они из засохших, идут к тем, у которых листва.

Воспоминания о Мортфонтене. Озеро, дерево, фигурки отмечают место, лирическая вещь, образы природные отражают эмоциональное составляющие, колористически верен себе, сохраняет сдержанность, но тончайшие эффекты, неяркое освещение, золотисто-розовый свет, есть некоторая недосказанность.

Порыв ветра. А это совсем другое. В прошлой все будто застыло, а здесь порыв, это пленэрный этюд, сам воздух насыщен влагой и сыростью, активная фактура.

Воз сена, ГМИИ. Предельно простой мотив, ощущение трепета жизни. Небольшие мазки, 1 из лучших вещей.

Городские пейзажи: возвращается к ним в поздние годы. Это портрет города (Чаще всего Манта), людей часто почти совсем нет. Опять же во многих вода, которая как зеркало, отражается сама архитектура, причем трепещет немного - вода спокойная. Часто в теплых охристый тонах.

Портреты: часто изображены нежные и грустные девушки, иногда на фоне пейзажа. Иногда его работы перекликаются с Леонардо и Рафаэлем - сложенные руки.

Девушка с жемчужиной. Название ошибочно, на лбу не жемчужина, а тень от листа. Новаторство - нет интереса ни к социальной характеристике, ни к внутреннему миру, идет от внутреннего к внешнему, его интересует, как ложится свет, как падает тень и в портрете пленэрный подход, интересует атмосфера, окутывающая фигуру. Руссо сказал, что необходимо изучать человеческую фигуру на пленэре. Опять же аскетизм колорита, почти монохромно, руки да и сам типаж девушки от итальянцев.

Вакханка. С одной стороны это продолжение ню, но в тоже время она другая при всей традиционности фигуры, похожа на Одалиску Энгра, этот образ не соответсвует канонам классической красоты, сочетание классической традиции и черт натуралистической живописи.

Прерванное чтение. Есть элемент постановочности, выписана прическа, украшения, но снова от внешнего к внутреннему, здесь важен плэнер атмосфера, фактура пастозная, противнаа каждая деталь

Гречанка. 3/4 поворот, поколенный срез, пленэрный подход. Такого ни у кого больше из художников Барбизонской школы не будет. Не только свой подход для пейзажа, но и для портрета. Школы не было, а был кружок мастеров одного возраста, иногда выставляющихся вместе.

**22. Пейзажисты Барбизонской школы**.

Начиная со второй половины 1820-х во Франции появляется национальный пейзаж, вообще это интересное время, даже у учеников Давида изменения, появились бородачи (стремились к архаизации) + интерес к СВ. Барбизонцы (деревня в Фонтенбло) развивали национальный пейзаж, среди них особое явление - Коро, тк он на 15л старше, а это уже важно, у Руссо и Дюпре уже меньше интереса к классическому пейзажу. Важен вопрос воздействия англичан (Констебла), К был в Париже и дал толчок развитию национального пейзажа, но не стоит преувеличивать его роль, тк процессы в Англии и Франции параллельны. Барбизонцы - первые, кто открыл дорогу к реалистическому пейзажу во Франции, но самое важное - от них пойдут импрессионисты, отсюда пленэр, проблемы света и цвета и стирание граней между этюдом и картиной. У Коро свой подход не только к пейзажу, но и к портрету (он узнаваем всегда), но такого не будет у Барбизонцев. Школы как таковой не было, скорее это кружок мастеров одного возраста, которые иногда выставлялись вместе.

**Теодор Руссо, 1812-1867**. Основатель «школы». Интенсивнее Коро по цвету, тяжел, прозаичен, материален, рационален в построении композиции, меньший лирик. У него природа сама имеет смысл, не нуждается в улучшением, любит монументальные мотивы. Художественное образование, ученик Ремона или Бертена (классическая традиция). Его творчество уже относят к реализму. В Риме не был, но участвовал в конкурсе на премию, зато путешествовал по Франции (Овернь, Нормандия), в Нормандии работал 2г, там вышел на пленэр, там выселяется палитра. В 1831г ему 19л, участвует в Салоне, признание (живая техника письма), но потом неудачи, не выставлялся до 1849г. Ввел понятие «интимного пейзажа» (мотивы из Фонтенбло).

Рынок в Нормандии, 1832. Сразу иное построение пространства, чем у Коро, он пишет архитектуру намного ближе. Коро - пейзаж это структурообразующая вещь, Руссо - пейзаж всегда замкнут, домики закрывают пространство, не панорама, а кусок, очень точные детали, стаффаж носит описательный характер, это неспешная городская жизнь. С 1830х во Франции интерес к Старым мастерам (голландцы), здесь есть подражание - тщательность, этнографический интерес к нормандской жизни. Легкость, скользящий цвет. Коро выбирает красивые мотивы (закат), а у Руссо много вещей, где сам пейзаж обыкновенный.

Вид в окрестностях Гранвиля. Пересеченная местность. Самое обыденное, что можно представить. Коро пропускает передний план, ау Руссо он открыт, самое интересное в середине, много деталей, но они подчинены целому. Детали легко выдерживают сильное увеличение. В течении 10л его не принимали в салоне. Выставлялся в Нанте и познакомился с Дюпре и другими.

В 30е складывается тот кружок, который принято называть барбизонской школой. В Барбизоне = сам Руссо, в Фонтенбло целая колония. В эти годы Руссо создает в Фонтенбло ряд вещей, лучшие сделаны а 40-50-е годы. Они обобщенные, за природными образами Руссо видит историческое величие («Дерево, которое шумит, и вереск для меня великая история»). В отличие от Коро, Руссо более объективен, здесь точный взгляд на вещи, крепкая пастозная живопись.

Опушка леса в Фонтенбло. Интенсивный колорит, конкретность в мотиве сцены водопоя.

Дубы.В Фонтенбло, любит монументальные мотивы, если дерево, то обязательно тяжелое, три дерево всегда замкнутое пространство, три дуба подчеркнут именно средний план, сама фактура пастозная и масляная.

Вечер Кюре. Закатные очень редки, звучно колористически, открытый цвет. Он всегда готов к экспериментам, в 40-50е бросает Барбизон, много путешествует, экспериментирует со светом. Коро однообразен, пейзажист одного мотива, Руссо многообразен, может быть и тонким лириком**.**

Вид в Барбизон, 1860е. В поздние годы Барбизонцы и импрессионисты работают параллельно, разрабатывают проблему освещения. Руссо, а не Коро, первый отказывается от условностей классического пейзажа, использует разное освещение, в том числе яркое, и у него хорошо стуктурирована композиция и возвышенный образ. Руссо делает шаг вперед между этюдом и картиной на выставку.

**Жюль Дюпре, 1811-1889**. Ровесник Руссо, тоже мало выставлялся, жил в соседней с Барбизоном деревушке. Уроженец Нанта, начинал, как художник декоративист и живописи он практически не учился, все больше таких художников. Поскольку не было правильного академического образования бесконечно копировал старых мастеров в Лувре, особенно любил голландцев (начинал с подражаний). Дебют на салоне 1831г, пересказ работы Остаде. Именно Руссо влияет на Дюпре, так как раньше сформировался, как мастер. Важную роль в формировании сыграла поездка в Англию (уже не Италия) и знакомство с Констеблом. Меняется фактура, теперь пастозная, похожа на Констебля. У него отчетливо проявляются романтические нотки. Голландцы и Ван де Гойен, отсюда драматические эффекты, тяжелые облака. Потом ездил по Франции, был и в Нормандии. Осенний пейзаж. Почти все пейзажи сохраняют жанровый характер, много стаффажа, часто это сцены бытовые, пасторальные по характеру.

Вечер. Воздействие Констебла, фактура пастозная, отсюда драматичность. Горизонт низкий, тяжелые облака, мощные контрасты света и тени, закатное освещение, мощный контраст. Сцена мирно пасущегося стада.

Пейзаж с коровами. Взгляд по дуге, освещение уводит вдоль холста, но взгляд возвращается к первому плану. Всегда динамично построенное пространство. Ощущение, что деревья окружены атмосферой воздуха. Если у Руссо все точно, то у Дюпре с долей преувеличения.

Морской отлив в Нормандии.. В последние годы жизни увлекается мариной, то есть то, с чего начинал. Его морские пейзажи - это стилизация под старых мастеров, интерес к голландцам, то есть поворот в сторону национального пейзажа, много голландского влияния - низкий горизонт, тучи, но это помогает повернуть в сторону национального пейзажа.

**Шарль-Франсуа Добиньи, 1817-1878**. Самый молодой, связан с Бертеном, как и Коро, его отец ученик Бертена. Традиционное, правильное академические образование, ездил в Италию, но застал импрессионистов. Там работы старых мастеров воспринимает через призму французской школы. Начинал, как иллюстратор и гравер, много офортов иллюстративного характера. От офорта сосредоточенность на тончайших оттенках, умение достигать колористических эффектов при ограничении в цвете, сходство с Коро, они лирики, работают на тончайших нюансах. В 50-е годы строит лодку-мастерскую, путешествует по реке Уазе.

Утро, 1858. Начало серийности, один и тот же мотив, но разное освещение. Пейзаж сильно упрощается, стремление фиксировать постоянно происходящие в природе изменения. Насколько колористически ограничено, настолько и изысканно, все в розоватых золотистых тонах, но в отличии от Коро, у Добиньи нет композиции, очень простые композиционные, малозначительные мотивы - вода, полоска берега. Все внимание к цвету, он ближе всего к поискам импрессионистов. Отказ от условностей в цвете, светлый колорит, легкое пастозное письмо (близко к Коро).

Деревушка на берегу. Мотив. Небо то затянуто облаками, то лучи проскальзывают и зеркало воды. Он повторяет это из этюда в этюд, при монотонности эта серия изысканна, умение улавливать оттенки.

Пруд. Как и у Коро, гладь воды. Как и Руссо Добиньи продолжает искать, меняться, когда появляются импрессионисты он воспринимает от них тенденции. Деревня на берегу, колористически построена на охре и белилах, мотивы одни и те же, вот Руссо более разнообразен. В 60-е годы обращается к мотиву деревни. В отличии от Дюпре и Руссо ранние пейзажи Добиньи были безлюдны. В 60-е годы начинает изображать более очеловеченный, обжитой пейзаж.

**Милле**. Он реалист (отдельный билет), но как и Коро связан с Барбизонцами. Это мастер, который освобождается от условности цвета.

**Диас де ла Пенья**. Испанское происхождение, нет систематического образования. Пейзаж и жанр. Говорили, что он слишком влюблен в природу, чтобы писать ее так как есть, он ее делал красивее (и композиционно, и в освещении). Самый яркий по цвету, темпераментный, интенсивный цвет, но и замечательный колорист, поэтизация обыденного мотива, любит драматические и световые эффекты. Все потому, что сначала увлекался романтизмом и Корреджо, писал большие декоративные картины, жанр и исторические, был очень востребован.

Лесная дорога. Цветовые контрасты черного неба и голубых прорывов, темная чаща, дорогая тоже как световой прорыв, деревья на подобие арки, фигура в красном, взгляд уходит вглубь.

Приближение грозы. Композиция на эффектном колористическом контрасте - свинцовые облака и красно-рыжая листва. Из них всех он самый романтик. Еще он любит мотив сосны.

Следующий шаг за барбизонской школой - это импрессионисты, появляется интерес к национальной тематике, но главное пленэр, интерес к естественному освещению и стирание грани между этюдом и картиной.

**Гране**. Относится к мастерам второго плана, любил СВ архитектуру Рима. У него интересны именно интерьеры.

Крипта сан Марино дель Монте в Риме. Впервые вкус к СВ наследию, крипта с караваджистским освещением, поэтика СВ мира.

**Буальи**. Интерьер кухни. Ряд мотив, указывающих на то, что художник знал голландцев. Можно было бы провести параллель с живописью Биндермайера, но здесь поэтики нет.

Мастерская художницы. Стилизация под 18в, сентиментальность, миловидность, занятность, расцветает пышным цветом в середине века.

Прибытие дилижанса.Бытовая, многофигурная картинка с массой повествовательных подробностей, здесь рано на периферии зарождаются реалистические тенденции - и это мастера второго плана. Французская живопись 30 - 50 годов, завершение романтизма и начало реализма, на первый план выступает практическое сознание, время искусства золотой середины, эпоха второй империи. До 1871 господствует прагматизм, культ здравого смысла, некая умеренность, резвость, смена заказчика – теперь буржуазный. 30- 50е работают Энгр и Делакруа, у каждого из них поклонники. При этом любимцем публики в 1830е не был ни один из них.

**24. Жан Дезире Гюстав Курбе, 1819-1877**.

Живописец пейзажист, жанрист, портретист, считается 1 из зарешетилей романтизма и основателей реализма. Политизированность, даже большая, чем у Домье. Искренне сочувствовал социалистическим идеям, даже придумал свой собственный вариант социализма, участвовал в коммуне, потом оказался в эмиграции, умер в Швейцарии. Он создан для полемики, постоянно стремится эпатировать публику, войти в контакт с окружающими (в Орнане учился в семинарии, его поведение так отличалось от принятого, что ему даже никто не решался отпускать грехи). Плюс, он любит эпатажные высказывания - я могу писать только то, что видел своими глазами. Но при всей своей скандальности, он в какой то мере романтик и мечтатель. Он называл себя спасителем мира по средствам живописи. Он живописец провинций, родился в Орнане (Франш-Конте), лучшие вещи сделал там, он туда часто возвращался, но в Париже ему надо было участвовать в живописной полемике. Еще учась, в Лувре он тщательно изучал старых мастеров, ему важны голландцы, фламандцы, испанцы (от них взял общие темные тона). Здесь он не оригинален, в это время многие интересуются те же не художниками и стилями. Делает копии и с Хальса, с Рембрандта, Риберы, Караваджо. Будучи еще молодым художником, он предпринял поездку в Голландию. Тем не менее, во многом вырастает из традиций французского романтизма (Жерико и Делакруа). В 1837 поступил в Колеж Рояль в Безансоне, там должен был стать юристом, параллельно посещал Академию (учился у Шарля-Антуана Флажуло, который был учеником Давида). В 1839г поехал в Париж, пообещав учиться на юриста. Сначала начал учиться в художественных мастерских, но потом отказался от формального образования и стал работать в мастерских Суисса и Ляпена ( там студенты должны были изображать обнаженную натуру и ничем не ограничивались). Ездил по Европе, в Бельгии и Голландии ему удалось установить контакт с коллекционерами (это способствовало его популярности вне Франции).

Автопортреты: С черной собакой, 1842г. Всячески подчеркивает свою творческую натуру, он вот этакий такой художник, небрежно закинута нога за ногу, любуется своим лицом, кудрями, широкополой шляпой, тут же и собачка. В 1844г работа выставлялась в Салоне (остальные отвергли). Автопортрет, 1844 (или Любовники на лоне природы). Фактически это автопортрет. Прием характерен для романтизма - на себя примеряет разные роли (Делакруа это очень любил). Портрет - это совершенная инсценировка. Его живопись очень плотная, он с самого начала любил работать не только кистью, но и шпателем. Очень плотная, крепкая форма, будто из картины выпирают отдельные куски живописи. Сдержанный колорит, выпирает темный, почти черный. Автопортрет, 1846г (Человек с трубкой). Овал лица выделен ярким пятном света. Нимб из кудрей, по сути, это только лицо. Он явно стилизуемая под старых мастеров. С точки зрения колористики, все очень хорошо - темные волосы, светлая рубашка, зеленоватые, красноватые тона. Есть нарцистическое самолюбование. Есть и что то от романтизма. Автопортрет, 1843-45. Есть что то от Рембрандта, тот тоже изучал натуру на себе. Смотрит на зрителя, будто в полном отчаянии, руки запутались в волосах, глаза раскрыты. С самого начала показал себя реалистом, чем дальше, тем очевиднее. В это же время устанавливает связи и в Париже, ходит в кафе Brasserie Andler, рядом с мастерской, тут заседают реалисты (Домье и Бодлер).

Дробильщики камней, 1849. Дальше он уезжает на родину, в Орнане пишет лучшие свои работы (3 монументальных полотна). Это не только бытовая сцена, но и аллегория, противопоставление старика и молодого парня. Если паренек как будто натурная зарисовка, то старик слишком картинно занес молот, плюс он ровно в профиль. Это стоит на грани риторики, это уже аллегория - молот как символ судьбы. Фигуры между собой не связаны. Здесь есть поэтизация труда. К социальным темам и к теме работы можно отнести Веяльщицы.

Послеобеденный отдых в Орнане, 1849. Большая, но чуть меньше первой. Он берет опять же совершенно бессобытийную сцены. Обед закончен, компания из 3х человек медлит выходить из-за стола, она слушают скрипача. Это минута остановки, отдыха. Сиюминутности приобретает необыкновенную ценность. Караваджизм очевиден - погребение освещение, да и типажи - как у Риберы.

Погребение в Орнане, 1849-50 (7м х 3,5м). Это ключевая работа, она огромна. Был ряд сложностей - он даже не мог отойти на нужное расстояние, чтобы посмотреть издалека. Поэтому многие фигуры будто на одной плоскости. Когда он работал над этой композицией, ему по сути позировал весь город (есть свидетельства), то есть это такой добросовестный групповой портрет. Академическая композиция. Ровно в центре пустая могила, это риторический прием, дальше, те, кто собрались вокруг - это почти барельефообразная лента. Все очень плоскостно, нет пространственной глубины, пейзаж будто осуществит сам по себе. Темная, плотная живопись фигур, пейзаж написан почти прозрачным цветом (серовато-голубоватые, белые).

Деревенские барышни, 1851г. По сути, это портрет его сестер. Картина гораздо более светлая, обилие света, цветов (пусть и мягких). Здесь Курбе-лирик. Простая, ясная и статичная композиция. буквально по центру золота академически правильная композиция.

Заснувшая пряха, 1850е. Меньший размер, нет каких то философских вопросов, пафоса, претензии на роль исторической картины. Но тема та же - остановленное мгновение, остановка, отдых, отсутствие действия. У него довольно много этого.

Павильон реализма (Мастерская художника), 1855г. Он открывает свою выставку. Кстати, словом реализм мы обязаны именно Курбе, до того использовали термин натурализм. Это грандиозная многофигурная большая композиция. Он в центре, за работой, пишет пейзаж. За спиной у него стоит обнаженная фигура натурщицы, но странно ее расположение. Скорее всего, она как муза, или аллегория. Среди всех господ, которые тут присутствуют она выглядит скорее не обнаженной, а раздетой, тема наготы лишается возвышенного звучания. Тогда может быть это аллегория голой правды. Перед картиной стоит маленький мальчик, он внимательно смотрит, еще есть собачка. Вокруг куча людей, это его знакомые, друзья, они еще каждый что то символизирует - все узнаваемы. Например, у окна есть парочка, это аллегория свободной любви, мальчик перед картиной - аллегория чистоты и незамутненности, Бодлер - поэзия, 1 из меценатов - покровительство искусству. Есть и представители разных религий. Если бы не его объяснения, мы бы не смогли расшифровать его «реальную» аллегорию. Все охристое, верх картины будто не дописан. Все недостатки искупаются колоритом, атмосфера ателье потрясающе передается. Золотисто-розовый воздух. Не такого импрессиониста, на которого бы Курбе не влиял (они им восхищались, хоть поносили).

Здравствуйте, господин Курбе, 1853 (Встреча). Эта вещь называется Встреча, а вот ироничная публика и критики дали первое название. Курбе идет, встретил своего мецената со спутником, встретились, раскланялись. Он берет такие ничем не примечательные моменты, но оформляет с пафосом. За счет этого получается монументальность и значимость. Низкий горизонт - фигуры монументальные и статуеподобные. Многозначительность жеста - слишком эффектно Курбе задирает подбородок, а его собеседник оставляет руку. Интересно, что головы их на одном уровне, хотя между двумя частями многозначительная пауза. Пейзаж написан свободно и живо. Курбе изобразил себя тоже в неком образе, он вроде бы странник, с котомкой за плечами. Тогда его покровитель перед ним снимает шляпу - это манифест независимости художника, отстаивания его исключительного места. Картина большая по размеру. Склонность Курбе к такого рода манифестам, к осваивали своей роли, положения, все это показательно для времени.

Женщина с попугаем. Есть несколько скандально-эротических картин, о них знали, но они никогда не выставлялись. Отталкивается от работ Энгра (одалиски, турецкие бани). Это тоже некий экзотический колорит, не очень навязчивый, но есть. Главное - это положение фигуры, сложная, замысловатая поза (это начал Энгр, у него есть эротический подтекст, но никогда это не переходило границу, у Бодри и Кабанеля это все таки салонная живопись, иногда даже похабная). Слава Курбе связана с вещами такого толка. Вообще салоны 2й империи были завалены работами подобного рода. Превосходная живопись, но сам образ вызывающий, эротический, есть уже элемент дурновкусия.

Купальщицы. Эта вещь вызвала бурю негодования, очередной его эпатаж. Глядя на эту женскую фигуру, крокодил потерял бы аппетит. Он намеренно пренебрегает академическими канонами красоты. Одна женщина только раздевается, другая спиной, уже раздета, повязка внизу. Так вот эта жутко целлюлитна.

Венера и Психея. Очень откровенно, вызывающе. Это салонно-этическая работа малопристойного характера. У него успех, но много скандалов, хотя благодаря ним его карьера то и строится. К таким же скандальным работал относятся Спящие и Происхождение мира.

Автопортрет в тюрьме. Потом в 1860х неприятность, после салонов он оказывается в тюрьме. Даже не понятно, что это тюрьма. Он не героий-мученик. Он просто мирно сидит у окошка, курит трубку, натуралистический зарисовок. Он в костюме, светлые яркие тона, а решетка сначала воспринимается просто как расстыковка окна.

Пейзаж: очень любил, много им занимался, это его отдушина. Только Домье не интересовался им отдельно. Можно выделить несколько тем: морские пейзажи, снежные (снег как возможность передавать рефлексы), горы, скалы и тд. Морской пейзаж, ярко выражено наследие романтизма, низкий горизонт, клубящиеся темные облака, через которые прорываются лучи света, предгрозовое море.

Цикл скал. Есть скала и море. Романтических моментов уже нет, но есть моменты, которые будут развивать импрессионисты. Пляж - есть и розовые, и лиловый, и серый и тд. В это время импрессионисты уже активно работают, хотя еще и не произошло официальное рождение группы. Во многом они шли по сходному пути - тоже работа на пленере, передача атмосферных эффектов через свет.

Деревня под снегом, ГМИИ. Граница между пленэрным этюдом и законченным пейзажем стирается.

**25. Жан Франсуа Милле, 1814-1875**.

Из зажиточного крестьянской семьи в Нормандии, прожил длинную жизнь, то есть его позднее творчество синхронно деятельности импрессионистов. Чего художественные способности восприняты как дар свыше, родители дали денег и отправили учиться. Учился у Поля Делароша в Париже в 1837-39 (занятные исторические сюжеты), с 1840 он дебютирует в Салоне, весьма успешно. Это время, когда художники много работают в Лувре, копируют, сейчас Лувр становится главным учителем. Интересно, что его симпатии останавливаются на французских мастерах (Линен и французское рококо). Поэтому характерны розоватые карнации, фарфоровая кукольность, хрупкость, да и темы - нимфы, поселяне (как пастухи и пастушки рококо). Потом он знакомится с Барбизонцами и в 1849 переезжает в Барбизон, много там работает и считается основателем школы. Для него главная тема - крестьянская жизнь и природа.

Портрет Полины Онон. Ранняя вещь, но уже здесь он совершенно другой (от его стыдливых нимф, прячущихся в колосьях, или от Семейства пастушка). Ушла многоцветность и яркая живопись. Виден этап увлечения караваджизмом, тона теплее, нейтральный фон. Главное, что другой идеал - тихое, скромное созерцание натуры.

1848-1850е. В это время он делает все лучшее. Это одиночные фигурки - Веятель и Сеятель. Небольшие фигурки, жанровые зарисовки (по сути, начинаются его крестьянские жанры). Максимальное внимание на человеческую фигуру, она почти всегда склонена, только вот лица не видно, он обобщено, да еще и отвернуто. Он ищет выразительный жест, универсальную форму, максимально обобщенную. Есть элемент идеализации - своих крестьян он видит сквозь призму (литература, религия - говорят, что он любил перечитывать Вергилия и Библию). Это идеализированный образ труженика. Пластическая острота жестов, самой фигуры. Из этой же серии Женщина, взбивающая масло. Он отбрасывает все частности, фигура будто кариатида. У Сеятеля активное движение, такая же и живопись, будто летящая, много диагоналей, но они противопоставляются.

Собирательницы колосьев, 1857. Это уже большой размер, больше 1,5м в длину. Один из критиков писал, что идут собирательницы колосьев, а за ними пики и солдаты революции 1799г. Насколько они все были политизированы. Пейзаж написан гораздо более свободно, легко и пленерно. В Барбизоне он отдельно занимался пейзажем, много его писал. Фигуры написаны по другому, они универсальные, обобщенные, мощные. Колорит, это сочетание серо-синих с красновато коричневым. Здесь отразилась тяжесть крестьянского труда и из нищета. Картина наполнена солнцем и воздухом.

Человек с мотыгой, 1863г. Здесь опять же увидели некоторую угрозу (собирается работать или убивать?). Это лицо человека, который доведен трудом до крайнего изнеможения. Никакого проблеска интеллекта, опирается на мотыгу, скорее он опять же деградирует с обезьяну. Зато уже другое отношение к пейзажу, дальний план обобщенно-универсальный, но вот передний другой. Там в мельчайших деталях вырисованы растения и земля.

Печение хлеба (печь). Домашняя сцена, но мощная пластика, сильная спина женщины, лица опять не видно. Интересная режиссура - свет идет из окна и из печи.

Анжелюс (или Вечерний благовест), 1859. Видно, что он умеет передавать тонкие психологические переживания. В поле две одинокие фигуры, застыли (видимо собирали картошку), в далекие шпиль церквушки. Видимо это закатное солнце, они застыли в молитве. Коричневатые тона, но все залито светом. Потрясающая передача воздуха.

4 времени года. Это серия. Интересным образом он обращается к опыту своего увлечения искусством рококо, но на самом деле не один он так поступает. Панно большие, больше 1м в длину. Это уже не реалистический пейзаж, а картина-аллегория. На одной из картин - три огромных стога сена, вдалеке маленькая стаффажная фигурка, впереди овечки. Все это очень монументально. Еще есть картина Весна (входит ли в цикл?). Это совершенно фантастическая вещь, потрясающий световой эффект. Вроде бы после дождя, тк радуга, а тучи предгрозовые, одновременно все это заливается золотом солнца, прописанная зелень разных оттенков. А вдалеке толи какое то дворец, толи массив леса. Видимо к этой серии относится и Сбор хлеба (?).

Собирательница хвороста. Вроде бы есть у нас. Толи жанровая сцена, толи пейзаж со стаффажем, причем пейзаж типичный барбизонский. Две женщины пытаются оттащить сук, 1 еще идет вдалеке.

Пряха. Уже не реальная вещь. Это что то вроде портрета крестьянки, но прядет она сидя на пригорке на природе, скорее всего у реки.

Дальше идет бесконечное повторение себя. Он получает признание, популярность, становится любимым мастером у многих буржуазных заказчиком, в результате чего развивается тиражирование. Все это живописец одного жанра, важно подчеркивание крестьянского мира, как чего то правильного, праведного, патриархальный расклад. Реализм во Франции носит наиболее яркий характер, но он существует не только там. Еще с 1830х он начинается в Германий, и в Англии (прерафаэлиты, они как мост, который можно перекинуть от романтизма через реализм к символизму).

**26. Домье**. **Общая характеристика.**

Оноре Домье, 1808-1879. График, живописец, скульптор, крупнейший мастер политической карикатуры 19в. Родился в Марселе в семье стекольщика, с детства увлекался рисованием, освоил литографию. Первые художественные опыты - литографии-иллюстрации для музыкальных и рекламных изданий. Надо представлять исторический контекст. В 1830х очередные революционные события во Франции (эпоха Луи-Филиппа), в это время появляется несколько изданий (журнал Карикатюр и газета Шервари, Филиппон - это общий издатель). Издатель заказывает молодому художнику целый ряд карикатур, начинается их долговременное и плодотворное сотрудничество, которое могло бы продолжаться, если бы не политическая ситуация - издания закрыли, а Домье пришлось за свои карикатуры посидеть в тюрьме. Больше он к политической карикатуре не возвращался. После 1836г он переходит к более мягкой карикатуре нравов. Его рисунок сухой и грубый, но вот сцены полны жизни и правды, плюс едкая насмешка. Он любит работать сериями, это Разводы, Люди и правосудие, Пасторали, Социалистические женщины и тд. Есть и несколько живописных произведений: особенно выделяются Восстание (1848), Дон Кихот (1851), Мельник, его сын и осел (1849). Скульптуры делал из необожженной глины, чтобы сохранить впечатление они повторялись в гипсе, уже с него делались бронзовые варианты (?). Он продолжал писать картины до самой смерти, даже когда совсем ослеп. Образы гротескные, утрированные, нарочито грубые, вызывали восхищение у Дега и Мане, есть даже мнение, что Домье - 1й импрессионист. Еще современники (Бальзак) замечали еще одну сторону его дарованию. Они его знали как карикатуриста, но при этом, заметен и дар монументалиста, умение делать даже в маленьких листиках графики что то монументальное. Бальзак: в нем сидит Микеланджело, еще кто то так говорил. Начинает с политической карикатуры.

**27. Домье. Графика.**

Улица Транснонен, 1834г. Лаконичное название, очень известная работа. Французы знали, о чем речь - в это время в одном из кварталов, в Леоне произошло небольшое восстание, за этим последовала карательная экспедиция, в результате которой пострадали невинные жители. Лист показывает последствия расправы - сцена в убогом помещении (мансарда). На 1п безобразно открытый труп, он в определенной степени продолжает традицию Гойи (Бедствия войны). На 1п мужчина, справа по другой диагонали только голова мужчины, слева еще по одной диагонали женщина, мы видим только ее ноги. У центрального мужчины безобразно вздернута рубашка, расставлены ноги - прямо на зрителя направлены, вздутый живот. Под ним высовывается еще детская головка и пара ручек. Эта сатира перестает быть смешной, она едкая, злая, жестокая. Единственно, что она должна вызывать - шок, ужас, неприятие, гнев. Это политически заостренные вещи, но они и были востребованы.

Карикатуры на Луи-Филиппа. Собственно за это он и поплатился. Вот одна карикатура - его лицо, которое вписано в конус, или похоже на грушу. Совмещается три его лица, подпись - Прошлое, Настоящее, Будущее. Он жирный, с хохолком на макушке. Гаргантюа - рахитичное тело, тонкие ножки, отвислый живот, голова-груша, у него открыт рот, там что то типа транспортера, туда отправляются вереницы еды, вина и тд. Груши - это несколько (4) видов как груша переходит в лицо короля.

Gens de justice. Эта серия посвящена судебной системе. Популярны две темы - врачи- шарлатаны и нечестные судьи. У него есть и лиричность, тк мальчишкой он подрабатывал в суде курьером, очень хорошо знал эту кухню. Заострено, есть гротеск, особенно любит сцены выступления адвокатов, или сцены в кулуарах (где всякие заседания и совещания). Есть и живопись, и графика. В живописи важен его графический опыт, он ему дает большую живописность рисунка - рисует эскизно, непосредственно на холсте. Его живопись, возникает тоже из графики, довольно монохромна. В свои пределы ч/б палитры добавляет только охру. Интересно, что он добавляет и караваджистское освещение. Такое увлечение будет наследоваться и реалистами. Он не старается лепить мощную форму (как Курбе, благодаря свету), здесь же все почти эскизно, легко и бегло. Много вариантов Выступления в суде. Это чистый гротеск, активные жесты, утрированные лица. Чаще всего это либо все сонные, ибо же активный поединок лицемерия, там уже в дело идет все, что можно. Сюда же можно отнести и несколько скульптурных бюстов, например министр юстиций и депутат Феликс Барт, он словно жившая гравюра, те же линии, гротеск, даже цвета монохромные (скульптуру раскрашивал).

Le bon Bourgeois. Серия Добрые буржуа, здесь тема лицемерия. Много подписи, часто она помещается внизу в виде коротенького диалога. Еще есть варианты, где гравюра занимает не лист, а как бы прямоугольник со срезанными углами, это делает ее больше похожей на эскиз. Есть супружеские нравы, Другая античность, Хорошие сплетни. Это художник городской, даже более того, столичный. Курбе - живописец провинций, Милле - деревенский, Домье - в основном городской. Хотя у него есть интерес литературным и мифологическим сюжетам.

Потрясенная наследством. Очень выразительная фигура, вверху лаконичная закругляющаяся подпись 1871. Одиночная женщина в профиль, полностью в античной накидке, это плакальщица. Присматриваемся, пустой горизонт, но вся земля усеяна трупами.

**28. Домье. Живопись.**

Постепенно с карикатуры, которая носила политический характер, или же суждение нравов, он переходит на литературные сюжеты. С них он берется за кисть. Причем иллюстрирует он не что то второстепенное, а Били, античность, некоторые более современные вещи.

Цикл Дон Кихот. Это просто бесконечное изображение главного героя в сопровождении Санчо Панса, есть и рисунки, и живопись, разные техники. Это не серия как таковая, нет фабулы. Здесь он наследник романтической традиции, в ней же и интерпретирует Дон Кихота - страдалец, мученик, идеал. Также его показывали и романтики. Его совершенно не пленяет анекдотичность, ему интереснее противопоставить двух героев анекдотически. На некоторых рисунках он тощий, изломанный, на таком же Росинанте - конь. Ему интересен психологизм, противопоставление характеров. Пейзажный, обобщенный фон. С академической точки зрения некоторые его вещи совершенно не правильные, это началось еще с Делакруа - неправильно, но потрясающе выразительно. Домье во многом ориентировался на романтиков, его любимые художники - Делакруа и Гойя. Есть вариант, где он показывает своего героя совершенно одного, это уже бесплотное, химерообразное существо. Форма распадается на несколько линий и пятен. Это не мыслилось как вещь для выставок, но все равно, это очень новаторская техника, его современники так писать не осмеливались. Дон Кихот и Мертвый мул. Интересное сочетание акварели (тонирование) и рисунка пером. Форма распадается.

Драма, 1864г. Тема театра для него она важна, это то, что он любил, причем как высокий театр, так и уличный. Тут он впервые использует прием, который будут использовать импрессионисты. То, что происходит на сцене - это мелкое, это не важно. Здесь интереснее зрители, толпа, их лица, эмоции, тоже есть некоторый гротеск. Герой - толпа, это было уже у Гойи. Толпа как некий единый организм, они объединены одним движением. Колористически это тоже очень скупо. Хотя опять же, театр дает возможность караваджизма - освещенная сцен и затемненный зал. Его живопись тесно связана с графикой, перекликаются и сюжеты, и приемы.

Кресла первых рядов. Это совершенно гротескная сатирическая вещь. Показывает только партер, мы понимаем, что это театр, но он уже даже не пытается показать сцену. Тут люди занимаются всем, чем угодно, но только не театром. Опять же все монохромно, модуляции серый тонов, сопоставление темные модуляций зала и светлых пятен зрителей. Очень важен рисунок, он покрывает все тоненькими линиями, штриховками.

Шуты. Это уже не высокий театр, а балаган, скоморохи. Лица смазаны, есть что то недосказанное, не дописанное. Из тьмы выхватывают мощные фигуры.

Приспен и Скопен (?), или же Скоморохи/Шуты. Это герои народного театра. Здесь появляется тема лица и маски, на них наложен грубый грим, под которым видно измученное лицо. Маскарад жизни, сцена и реальность.

Парижские прачки. Вообще у него много прачек. Это редкий случай, когда вводится положительный персонаж. У него обычно всегда сатира, всегда есть объект, вызывающий насмешку. Здесь же все положительно. Плюс интересно, что появляется городской пейзаж. Колористически нейтральные тона, темные и холодные.

Художник перед своей картиной. Свободная эскизная манера, здесь отдельно надо сказать, что его образы очень пластичны (Гоген потом про него скажет, что он скульптор иронии). Его интересует и тема того, как воспринимают творчество художника он сам и окружающие. Интересно, что перед тем как рисовать, он часто делал глиняную модель - вот и мыслил как скульптор. Мыслил пятнами, линии у него самостоятельные и выразительные, синтетические, прежде все есть попытка передать среду, атмосферу. Фигура существует не в вакууме, колорит почти монохромен.

Любитель эстампов. Композиция 1 фигурная, простая, бессобытийная живопись. Интересно и освещение, свет это метафора кухонного света. Еще есть вариант, где этот любитель рассматривает альбом с эстампами, вариант, где старик сидит, рассматривает эстамп, который лежит на столе перед ним, на него смотрит паренек, который тоже сидит и открыл альбом, чтобы там что то найти. И еще вариант, где четверо мужчин, явно в этой лавке, каждый что то делал, но тут средний нашел какой то интересный эстамп, они его все обступили, отклонились и смотрят. Единый порыв, который передан и красками.

Игроки в шахматы. Сопоставление двух фигур, темный-светлый, анфас-профиль. Профиль очень выразительный, максимально сосредоточенное внимание. Свет весь сконцентрирован на доске, помогает передать мысли.

Се человек. В религиозных вещах у него тоже новое прочтение темы. Опять же все охристое, монохромное. Через призму евангелия проступают гуманистические и гуманитарные проблемы его времени. Некоторые фигур даже не имеют своего цвета, не то что объема, это просто фон, обведенный линией.

**29. Скульптура 2п 19в**.

Живописи намного легче избавиться от оков классической традиции, чем скульптуре. Первый, кто в 20е пробовал работать в скульптуре по новому был Жерико, но это вещи в терракоте.

**Франсуа Рюд, 1784-1855**. Сын печника, начинал как отец, потом поступил в Пижонскую академию и стал учиться рисованию у местного мастера, в 1807г отправился в Париж к главному директору императорских музеев, барону Денону. В 1812г удостоен 2й римской премии, но не смог поехать в Италию. В 1815г перебрался в Брюссель, нашел покровительство Давида, только в 1827г смог вернуться в Париж, там занял видное место. В его работах высказано античное понимание красоты форм, соединенное с большой жизненностью и сильной экспрессивностью. Но не все его вещи одинаково удачны.

Арка звезды в Париже, 1830е**.** Скульптурная композиция. Арка Карузель целиком ампирная, а Этуаль, это обращение к революционной тематике, художник ориентируется на античную традицию, тк крылатая фигура - это Ника, и античных фигур здесь много, вроде бы репертуар античный, но при этом он иначе строит композицию, чем мастера неоклассицизма, нет изокефалии. Фигуры частично друг друга заслоняют, много живописных моментов. Живопись французская во многом влияет на скульптуру. Рельефы скомканы и несколько спутано, не живописные.

Памятник маршалу Нею. Очень часто обращение к наследию наполеоновской империи. Проблема монумента непростая для 19в, в монументах попытка отказа от статичной композиции, изображает героя в пиковый, кульминационный момент, здесь нельзя не вспомнить предшествующую наполеоновскую традицию, есть попытка заимствовать живописные приемы, тем не менее этот период кризисный, при этом нет единого языка, ориентации на разные эпохи, стили, образцы. Нет мелкой проработки, зато активный шаг, поднятая голова и рука, рот открыт в призыве.

**Давид Д’Анже, 1788-1856**. Скульптор и медальер. Ученик Ролана по ваянию и Давида по живописи. Был в Риме, где попал под влияние Каковы и Торвальдсена. С 1828-34 путешествовал, много всего делал. Наиболее ярко выступил в скульптурном портрете, многочисленные статуи, бюсты, барельефные медальоны. Не только внешние черты, но и нравственный характер, и духовная жизнь. Более 500 бронзовых портретных медалей (Наполеон, Паганини, Жорж Санд). В остальных вещах тоже мастерская работа, но меньше души и излишне стремление к реализму, из-за чего иногда пренебрегал основными законами пластики. Еще скульптура Пантеона и Одеона - это длинные рельефы.

Памятник генералу Гобер. Обычно всадник на коне - это триумфатор, а здесь это изображение смертельного ранения и падение с лошади. Такое уже было у Жерико, иконография конного портрета не в момент взлета, а в момент падения, композиция построена на пересекающихся диагоналях. Высокий постамент, его стенки заполнены рельефом, там нет свободного места, везде эпизоды истории, античность разная, есть даже ориентация на саркофан. Ориентируясь на античность, скульптур имеет целый спектр возможностей.

Медали. посвящены выдающимся людям своего времени, и полководцы, и музыканты, и художники - воскрешение традиции, идущих от античности, интересный опыт. На античных и ренессансных медалях обычно в профиль, а здесь в анфас и иконография изображенного Наполеона ориентируется на работу Гро, узнаем его худое моложавое лицо, развевающиеся волосы - цитата из живописи.

Портрет Паганини. Профильный поворот, при античной форме реалистически точный образ, точно передается худое скуластое лицо с уродливым профилем. Стилистика необарокко и неорококо.

**Жан-Батист Карпо, 1827-1875**. Некоторое время изготавливал модели и клише, потом в школе изящных искусств учился у Дюре и Рюда. Ездил в Рим, там интересовался и античностью, и современным искусством. К концу этой поездки выработал свой стиль. Иногда его натурализм вступает в противоречие с новыми навыками творчества, оспаривающими законы пластики.

Гран Опера. Интересно, что это целостный ансамбль, как архитектура выдержана в этом стиле, так и скульптурное оформление. Скульптурная группа «Танец» наиболее известная, вызвала оживленную полемику о приличии, даже было совершено на нее покушение (кинули чернильницу). Тема танца, Вакх и вакханки вокруг него, большая скульптурная группа, ориентируется на барочную традицию. Очень чувственно передана карнация, с одной стороны круглая скульптура, но рассчитана на фронтальную точку зрения. Эти вещи редкий и удачный пример монументальной скульптуры.

Маленький рыбак. Много ориентировано на рокальную пластику.

Вплоть до 50х нет единого стиля, полистилистика, как и в архитектуре, так и в скульптуре, попытки стилизации в одном и в другом русле. Новаторство будет только при Родене в 1870-80е. В отношении этой эпохи стоит вопрос художественного качества, много вещей дурного вкуса, так как искусство вступает в другую фазу, другой заказчик и иные вкусы точность, эпоха вторичный стилей, эта вторичность и в живописи и в скульптуре. Здесь нельзя говорить не об общих стилистических тенденциях, а о тенденциях мировозренческого толка, стиль выбирается в соответствии с вкусом заказчика, это иная эпоха, здесь можно говорить об индивидуальном стиле мастера, а не о стиле эпохи.

**30. Европейская архитектура 2п 19в.**

С 2п 19в терминологическая чехарда в каждой стране. Эклектика носит негативный оттенок поэтому заменяют словом историзм. В каждой стране свои стилистические тенденции. Англии двойственность появляется в н19в. Англия - Викторианский период (ранний, средний (высокий), поздний). Франция - своеобразная национальная традиция, стили связаны с правлением короля или другого режима (сейчас во Франции стиль Второй империи). Но при этом были и попытки обозначить стилистические тенденции, они тоже разнообразные и параллельно сосуществующие (необарокко, неорококо, или второе барокко, второе рококо в Германии; еще было возрождение Возрождения, викторианская неоготика и тд). С таким терминологическим разнобоем приходится естественно мириться.

**Франция**: Тяжеловесность, обилие пластического декора, ризалитов, высокие кровли и мансарда характерны (еще встречаются в Англии). Размах строительства в эпоху 2й империи во Франции связан с тем, что она ощущала себя наследницей 1й империи (а это Наполеон). Наполеон очень много начал строить, но целый ряд задач и проектов был не завершен. Особенно надо отметить ориентацию на национальные корни, традицию (любой период, когда идет мощный политический и экономический подъем заставляет обращаться к тем эпохам, которые воспринимаются как золотой век страны, во Франций это Ренессанс).

Новый Лувр. В традициях национальной ренессансной архитектуры. Черты, которые востребованы эпохой (вышеперечисленное). Но плюс здесь есть итальянские источники, это тоже началось при Наполеоне, получается своеобразный симбиоз. Высокие кровли, сильно выступающие ризолиты, но и итальянизирующий мотив аркады на колоннах. Еще один интересный момент - стремление к пластическим эффектам, даже нагромождениям. Это не отдельные колонны и полуколонны, а спаренные, много раскреповок, есть руст по углам зданий, обилие пластического декора, не остается свободной стены. Это здание часто становится прототипом для дорогих отелей, особенно в Новом Свете, там характерен вкус к пластической роскоши.

Перепланировка Парижа по плану Османа. Это длительный процесс, начался в середине века Фентен и Персей, но выполнил именно Осман. Вообще эти перепланировки обычно где то раз в пол столетия. При Наполеоне перепланировка имела цель освободить Париж от СВ не регулярности, придать ему регулярный характер. До конца эта идею воплотил план Османа. Создал систему парижских бульваров, важна площадь Звезды и площадь Оперы. После капитальной перепланировки от старого города сохранились Елисейские поля (вроде как это еще при Наполеоне их оформили). Градостроительные идеи превалируют над идеей отдельного здания. Прокладываются новые транспортные артерии, они ведут к двум основным вокзалам - Восточному и Северному. Площадь оперы Карнье застраивается начиная с 1858г. Поражает пластическое богатство, стиль здания эклектичен, сохранилось высказывание императрицы Евгении (в каком стиле здание, оно ни в каком, это стиль Наполеона 3). На фасаде основной мотив - спаренные колонны, проигрывание идеи большого и малого ордера, игра масштабов. Все это на очень высоком цоколе, он не остается пустым, здесь расположены скульптурные композиции. И вообще скульптуры очень много, она везде. Получается совершенно барочная пластика. Купол оказывается вписанным во фронтон. Здесь больше итальянизмов. Это здание оказывает большое воздействие на театральное строительство в Европе. Внутри тот же мотив что и на фасаде - большая лестница, разделяется на две части, гигантские валюты, спаренные колонны. Дорогостоящая отделка по материалы - мраморы, хрусталь, позолота, светильники и тд. Росписи носят барочный характер, обилие колористики. Это обращение к дворцовой традиции. Эпоха, когда театральность становится главной архитектурной задачей, именно здесь мастера стараются воскресить архитектуру (это чье то высказывание).

Сакре кер,1874г, Обади. Церковная область всегда востребована. Современна опере Гарнье. Ориентация на СВ романский памятник. В Европе слово готический очень долго было синонимом средневековому. Это ориентация на Сен Фрон в Периге, кстати сам архитектор участвовал в реставрации. Церковь знаменательна не столько архитектурой, сколько своим расположением на вершине холма, это действительно центр квартала.

Замок Пьер Фон. Ле Дюк ключевая фигура для середины века, он проводил свои «реставрации», увы но во многом это домысливание и достраивание СВ памятников. Французы вообще позже приходят к осознанию средневековья как чего то своего позднее, чем немцы.

Ринг-штрассе, **Вена**. В это время складывается ансамбль Ринг-штрассе, Париж задает тон, другие столицы стремиться ему соответствовать. Когда то это были городские стены, которые окружали город, теперь это улицы. Большие городские пространства и большие общественные здания (это новинка). Кафедральный собор, Ферстель, 1856-1879. Готика как символ СВ национального прошлого сохраняет свою актуальность. Вроде это Вотив Кирхе. Бург театр, Зеппер, 1875-1888г. Это обращение к барочной архитектуре, городской театр, тоже на Ринге. Это ориентация на свою барочную традицию. Хотя театр и наиболее яркое здание, но по сравнению с Францией сухость и графичность. Тоже есть сопоставление большого и малого ордера, но здесь пилястры и они одинарные. Скульптура занимает все возможные пустоты.

**Англия**: здесь и во Франции, тк они богаты, появляются новые типы зданий, которые используют новые конструкции. Когда всем будет доступен лифт, этажность перестанет быть проблемой. Актуальны большие отели и доходные дома.

Ленгхэм отель. Огромный объем, его надо организовать. Делается это с помощью эркера-башни, несколько корпусов к ней притягиваются, эта башня получается на углу. Стилистически эклектично, просматриваются и элементы классической архитектуры (аркада на колоннах, особенно ярко видна при входе), с другой стороны это и игра в крепостную архитектуру - хотя бы башня, она же и придает крепостной вид. Смешение стилей характерно для Англии.

Скарбора Гранд-Отель, Бродерик, (Карборо). Многоэтажность на пределе, дальше нужна новая конструкция, новый принцип. Три этажа объединены рустом, над ними вырастает еще больший объем. Здесь есть и мотив высокой кровли со встроенными люкарнами, это все на углах, получается, что эти «башенки» организуют объем и помогают избежать монотонности. По своим размерам эти викторианский дома не имеют аналогов. Викторианской время это расцвет и жилого строительства, и церковного, и общественного.

Всех святых в Лондоне, Батерфильд. Он строил церкви и общественные здания (больницы, богадельни, университеты). Неоготика находит себя именно в церковном строительстве (хотя не ограничивается им). Здесь характерна полихромность - они любят комбинировать кирпич разного тона и разного оттенка и считать его с камнем, в итоге полихромия и нарядность. Плюс еще орнаментальные вещи. Вообще кирпич очень важен для Англии, он традиционен. На умы современников очень воздействовали Фьюджин (новообращенный католик, автор проекта Биг Бена?) и Рескин (особенно важны «7 светочей архитектуры» и «камни Венеции») - благодаря ему возникает интерес не только к средневековой архитектуре вообще, но и к полихромии в частности.

Оксфорд, университетский музей, Вудворт. Важны здесь готические формы, есть и новые материалы. Внизу стрельчатая арка в камне, в кирпиче, а потом в зале она повторена в металле. Металлические опоры и верхнее освещение позволяют максимально использовать дневной свет - а это очень важно для музейного и выставочного помещения.

Виктор Орта. Бельгиец, в конце века он делал большое количество особняков, в которых прослеживается ар нуво. Там свободная планировка, перетекание пространств при общей симметрии композиции. Важно и фантастически изобретательное использование декоративных средств, как на фасаде, так и в интерьере. Часты имитации растительных мотивов, особенно отличаются лестницы - решетки, ступени, струна - это еще и мотив волны.

Отель Сальве (мезон), Орта. Очень пластичный фасад, эркеры нарастают, очень важны металлические опоры, решетки, балконы. Металлические части создают костяк.

Майолика хаус, Отто Вагнер, 1898-1899. Доходный дом. Совершенно иной модерн, гораздо более пластически сдержан. Нет активной пластики, при этом мотив металлических решеток важен и присутствует. Главный декор, который и дает название - майоликовый панно на фасаде. Тема проиграна в плоскостном варианте, а не в объемном. Архитектура дома предельно проста - плоско, однотипные окна.

**31. Новые материалы и конструкции в архитектуре**.

Конец 19в это время начала работы тех мастеров, которые прославятся в 20в. Это Гауди, Кала Буэль, новые материалы, активное использование металлических решеток и стекла, но здесь важно и то, что идет переработка СВ готических тем и предельное упрощение фасадной композиции.

Френк Ллойд Райт, Дом в Ривер Форест, 1891-1894гг. Нет историзма, нет желания стилизовать под что то известное. Простое и ясное сочетание материалов.

Эйфелева башня, 1887-1889. Это и новые конструкция, и важный памятник стиля Ар Нуво. Активное развитие металлоконструкций, но важны и декоративные дизайнерские идеи. Это шедевр мысли, но и безусловный вызов общественному вкусу - почти все известные современники ее ненавидели, только вот Жорж Сера ее одобрил. Именно с этого памятника начинается ар нуво, чей расцвет прошел в Брюсселе.

Мост Колбрук-Дейл, Притчард, к18в. Новые конструкции начинают применяться рано, в самой промышленно развитой стране, в Англии, в объектах, которые на периферии, прежде всего в утилитарных зданиях. Самый ранний пример в Англии - это мосты. Почему новые материалы - возможность перекрыть большой пролет, значит можно перекрыть большее по вместимости здание (торговые центры, выставочные здания). Здесь эта конструкция в чистом виде, стилистически не осмысляется.

Мост Меней, 1819-1824, Телфорд. В свое время это был самый большой мост в Европе. Здесь есть попытка осмыслить мост как архитектурное сооружение. Аркады, проигрывается узнаваемый мотив римского акведука, появляются тяжелые пилоны, они - это дань египетской архитектуре.

Оранжерея в Кью-Гарденс, 1845-1847, Бертон и Тернор (?). Теперь это крупнейший ботанический сад Европы. Эта оранжерея ляжет в основу идеи выставочных павильонов - Хрустальный дворец. Сплошное остекление, металлические фермы, сплошное стекло, гигантский объем. Длинная «базилика» с поперечным «нефом», да еще и с верхним ярусом.

Хрустальный дворец, Пакстон, 1851г. Выставочная архитектура важна, должна стать эффектной, необычной, зазывающей. Сам он садовник, у него был опыт в оранжереях, и по сути, он строит гигантскую оранжерею. У этого дворца печальная судьбы. В 1936 сгорел. Этот проект довольно дешевый, удобный в исполнении (построен за рекордные 9 месяцев), использованы параметры машинной сборки (многое можно сделать на заводе, а на месте только собрать-разобрать). Получилась гигантская многоярусная композиция с фонтаном в центре. На длинных металлических опорах крепился 2й ярус, то есть еще можно обойти. Свободно, освещено, масштабно. Опять же многим не понравилось, но были и те, кому понравилось. Постройка воспринималась как некий важный символ эпохи, еще это и конструктивный прорыв. После него его достижения можно брать для вокзалов, ТЦ, и тд. Как раз в это время в Европе начинается вокальный бум. Активно строятся дороги - надо строить и вокзалы.

Кинг Кросс, Лондон. Огромное застекление дебаркадера. Вне стилистическая архитектура, единственный украшающий мотив - это небольшая башенка с часами и тема многопрофильный аркад.

Восточный вокзал, Париж. Традиционно, итальянизм в колоннах. Само остекление имеет сложную ажурную структуру.

Национальная библиотека, Париж, Лабруско, 1862г. Опять же традиционная тема аркады на колоннах, но сделано по новому. Это тоненькие опоры, которые перебрасывают широкую металлическую арку, пространство становится свободным. Только в середине века сталь стала дешевле (что то там придумали, чтобы удешевить ее производство), это привело к тому, что металл стали использовать активнее.

Полное эстетическое осмысление металлической конструкции происходит в самом конце века, в Новом Свете. В 1870х заканчивается пышный расцвет викторианской Англии, экономическое первенство переходит к штатам. Большие компаний начинают заботиться об облике своих зданий (прежде всего это банки). Здесь складывается определенный тип здания. В Европе это огромные, но распластанные здания, а в Америке - это нижние 1-2 этажа торговые, потом несколько офисных. Когда окончательно приходит лифт, этажность начинает расти. В 1870е здесь появляются первые небоскребы (9-10эт). В Чикаго была малоэтажная застройка, город пострадал от масштабного пожара. В это время из Бостона приезжает молодой Луис Салливан, он и инженер (Массачусетский технологический), но он был и в Париже, учила в школе искусств как архитектор.

Луис Салливан, **Чикаго**. Аудитория билдинг (Рузвельт колледж), 1887-1889. Это еще англо-американская традиция. Группа разных штук, соединенных в здании - торговля, банк, офисы, даже есть оперный дом (его отмечает башня). Здание во вкусе 2й империи, тяжелое. Рустованный цоколь (2эт), причем рустовка в цвете, 3й тоже рустован, но уже светлым. Потом остается мотив аркады на колоннах (объединяет 4эт), еще один вариант аркады, тяжелый карниз. Башня все организует. Традиционна сама идея тектонического облегчения.

Геранти билдинг, Салливан, 1890-1891г. Та же металлоконструкция перенесена на вертикаль. От ордера разве что небольшие завершения наверху остались и круглые окошки в карнизе. 2эт - это всегда выставочное или торговое помещение, а дальше только офисы. Нижняя часть имеет горизонтальную ориентацию (окна), а дальше вертикаль, причем окна немного закруглены. Сильно выступающий карниз - это традиционно, но выполнено все равно по новому. Используется терракотовый рельеф, чтобы здание несколько облегчить.

Карсон Пайри энд Скотт (Универмаг), 1899г. Доделывалось позже. Здание построено на сплошных лентах остекления, окна горизонтальные, на углу что то вроде башни. Есть вертикальный акцент, но сама башня равновысокая с остальным зданием. Здесь он использует орнамент по металлу на входе (как раз в этой «башне»). Только по этому мы понимаем, что здание принадлежит эпохе модерна.

**Итог**: две тенденции. Одна - историзм, обилие стилей и имитаций. Это эпоха стилистического разнобоя. А другая тенденция - рождение новый конструкций, материала, использование металла и стекла, возможность совершенно новой высотности.

**32. Родер, 1840-1915**

Франсуа Огюст Рене Роден, из Парижа, отец работал в префектуре. Начал учился в школе рисования и математики. Еще важна его работа в мастерской скульптор-минималиста (Бари), а еще был декоратором (учился в Малой школе, она для декораторов, ювелиров и тд), трижды пытался поступить в Школу изящных искусств. В 1862 умерла его сестра, его это потрясло, забросил искусством, потом его переубедил священник, когда он вернулся, стал делать анонимные работы. Он первый по настоящему выходит из кризиса и делает что то новое.

Человек со сломанным носом, 1860е. Это небольшой этюд, но даже здесь появляются черты, которые ему будут характерны. Это правда с правом на преувеличение. Физиологический дефект для него - это интересный прием. Сам Роден будет говорить, что скульптура - это сопоставление выпуклости и глубины, сопоставление светотени. Запавшие глаза, ярко выраженные надбровные дуги. Довольно драматический образ, уже есть то, что потом будет во многих его работах. Это тема противостояния внешнему миру, тема борьбы. Хотя это только небольшой этюд (причем реальный человек).

1875г поездка в Италию, это очень важно. Оттуда он принес определенные вкусовые предпочтения и ориентиры. Мастер №1 для него это Микеланджело, но важно кватроченто, Донателло и Гиберти. А еще у него и интерес к национальному наследию, к французской готике.

Бронзовый век, 1877г. Это важная скульптура. За пластическую основу берет микеланджеловскую мысль о долгом, тяжелом, мучительном пробуждении (аналогии с умирающим рабом). Бронзовый век, это то время, когда человек из полуживотного состояния превращается в сознательное существо. Средства очевидны, тоже берут начало от Микеланджело. Движение фигуры подобно медленно раскручивающейся изнутри спирали, потом это будет для него характерно. При том, что фигура достаточно статична, есть классические приемы хиазм и контрапоста, она пронизана непрерывным движением. Получается динамика организма и непрерывный процесс жизни. Тело это уже не замкнутый организм. В бронзе светотеневые контрасты ярче и резче. Чувство глубины нужно укреплять в себе. «Всякая жизнь начинается из центра, а затем раскрывается изнутри вовне». То есть с самого начала для него важна, если не основная, проблематика движения. Интересно, что сначала хотел показать его как французского солдата, в руках было копье, но потом тему страдания он превратил в тему пробуждения.

Иоанн Креститель. Потом он почти повторит этот торс только без рук и без головы. Движение сложное и противоречивое, рваные контуры, обнаженная фигура, открывается миру. Опирается и на Микеланджело, но видно и кватроченто, а также и более старые СВ примеры. При этом здесь скрыта еще и драма. Светотеневые переходы, контрасты света и тени. Очень энергичная моделировка. К нему пришел итальянский крестьянин и сказал, что хочет позировать, назвал Крестителем, тк крестьянин вызвал у него такую ассоциацию.

Торс (Идущий). Впервые у Родена используется прием фрагментарности. Это от статуи Крестителя. Он просто отсек голову и руки, оставил то, что ему было важно - торс и широкий шаг. Отсюда момент этюдности, идет в сторону упрощения и геометризации, повышается динамика. На самом деле это эскиз к Крестителю.

Памятник гражданам Калле, 1880, 1895 в бронзе. Это СВ история, связана с войной 14в. Англичане осаждали город, жители в конце концов вынесли ключ. По сути, выходя с ключом они становятся заложниками. Человек, который оказывается лицом к лицу со смертью - эта тема от Гойи. У него были разные противоречивые идеи. Хотел без постамента, чтобы скульптуры смешались с толпой, показать, что они такие же как мы. Или хотел наоборот на очень высокий постамент. В итоге, оставил небольшой постамент. Интересно, что нет точки зрения, при которой все 6 фигур будут хорошо видны, изъян с точки зрения монументального искусства - группа не читается как монументальная. Это группа показывает палитру человеческих эмоций. Через движение, через изображение частей тела дается психологическое состояние. Широкое средневековое одеяние, крупные складки. Ощущение, что это медленный тяжелый шаг, ноги будто налились свинцом, они буквально скованы страхом. Получается, что здесь возможные психологические реакции на смертельную опасность - от старика с ключом (он страх преодолел, готов собой пожертвовать) до человека, у которого все лицо трясется от страха. Одна фигур отчаявшегося человека - хватается руками за голову, руки огромные, гипертрофированные, вообще это очень характерно для него. Напряженная борьба, преодоление. Своего рода это шедевр психологизма. До Родена никто такого не делал. Это то новое, что началось с эпохи реализма. Казалось, что выразить это языком скульптуры нельзя. Можно, но это состояние дается в ущерб целостности памятника. Но целостность это еще не все, их обособленность это тоже мысль - человек перед лицом смерти остается с собой один на один. В любой скульптурной группе есть композиционный центр, но здесь они равнозначны, центра нет. Благодаря этому их легко можно вылить поодиночке. Это не только проблема творчества Родена, это проблема всего 19в, и в монументальной живописи очень редки удачи. В скульптуре тоже редки проблемы монумента, да и скульптурные группы редки. Здесь даже не смотря на масштаб, мы понимаем, что все же это станковое произведение. Еще интересно, что все фигуры почти изокефаличны, равны, это тоже не дает возможности выделить центр. Нельзя сказать, что идет движение от сомнения, к страху и преодолению. Все равнозначны. Общий ритм композиции беспокойный, дробный, сложный. Композиция на помятом контрасте - статика/динамика, жестикуляция/покой.

Врата Ада. Для музея Декоративного искусства. Это главная работа его жизни, с этого времени все, что он будет делать, будет так или иначе связано с Вратами. Первые идеи возникают еще в 1876г. Противоречивость - врата Ада, сразу вспоминаются врата Рая Гиберти. Так или иначе есть диалог меду ними. Композиция другая, нет отдельных вещей, все врата целостные. Сюжетик очень сложная. Данте, Библия, античные мифы (Икар, Сизиф, Орфей), современная и древняя французская поэзия - это все источники. Есть общий стержень - мир человеческих страстей и тщетность человеческих усилий. Это одно из самых пессимистических вещей во всем искусстве 19в. Мифы он берет самые безнадежные. Работа так и не доделана. Это уровень первоначальных эскизов. Противоречива сама идея - совместить высокий рельеф и круглую скульптуру. Мыслитель по центру над вратами. Фигур очень много, они подчинены единому движению. Получается, что трудно все соединить, эпос распадается на отдельные куски. У Гиберти четкий связь с архитектурой, у Родена этого нет. Отдельные части - шедевры, но в целом это довольно случайные пропорции, вялые композиционные линии, странные гирлянды. В общем и целом, когда идет речь о монументальном произведении, Роден терпит крах. Это не из-за него, это общее состояние искусства 19в.

Мыслитель, 1888. Показательно то, что отдельные фигуры и группы из врат могут существовать сами. Через пластику показывается внутреннее состояние. Предельно мучительное раздумие и попытка разрешить задачу. Соотношение фигуры и постамента, он слишком мал, кажется, что фигура прикладывается усилие, чтобы удержаться. Пальцы ног даже поджаты, чтобы не дать ему съехать. Мускульное усилие передает и мыслительное.

Ева. Начало книги бытия. Это грехопадения. Иконография интересна - это Венера Стыдливая (руками прикрывает грудь, нос отчаянием, другая рука закрывает лицо, она прячется), спираль другая - не раскручивается, а стремительно закручивающаяся.

Поцелуй. Эротическая тема очень важна. Это ряд (Паола и Франческо, Вечная весна). Это эротизм, очень чувственно. Также у него всегда пробегает трагизм. Его лучшие вещи - это середина 1880х. Тяготение к усложненным символическим образам. Изображение человеческих эмоций и страстей, эмоции полярны, это характерно для него. Еще интересен прием, не всегда круглая скульптура, прием нон финита, это часто для поздних вещей. Скульптура еще не вырвалась из аморфной массы, она на наших глазах освобождается из нее, вырывается. Он не боится сложных, рваных контуров, а в античности ценится цельность. Когда станковое произведение, это не вызывает у зрителей отрицательной реакции. Иногда он нарушает академические законы, утрирует там, где ему нужно. Там, где ему не очень важно, он может оставить фигуры не очень проработанной. Часты сложные ракурсы, прихотливый тон. Совершенно не заботится о том, чтобы все было пропорционально точно.

Античность. Это еще один пласт, важный для врат Ада. Долго в умах господствовал миф Винкельманна - что античность светлая, ясная, прекрасная. Теперь он разрушен. У Родена античность ужасна, трагична. Он берет драматическую кульминацию. Икар - падение, разбившийся. Орфей и Эвридика - все неизбежно кончится очень плохо, он выходит из Царства смерти, закрыв глаза, вот вот он откроет глаза.

Портреты. От романтической напряженности ничего нет. Острая и цельная характеристика.

Памятник Бальзаку, 1891-1898г. Это большой монумент, но выполнен он как некий эскиз. Интересно, что он придумывает. Для любого скульптора большая проблема - современный костюм, это не поэтично. Роден показывает Бальзака в какой то хламиде, а прием такой. Бальзаку часто вдохновение приходило ночью, это было известно. Так вот он вставал, что то записать прямо в ночной сорочке, здесь она и показана. Это не реалистический Бальзак, а как бы фантаст - другие стороны его природы. Сама фигура, будучи закутанной, дематериализуется. Мы не чувствуем плотности, плоти. Это призрак, сотканный из света. Утрачивается плотность, вес, появляется ощущение фантастичности, неустойчивости. Это гениальная находка, но как монумент нельзя сказать, что это очень удачно. Берется схваченный момент, здесь и сейчас. Когда смотришь вблизи, понимаешь, что это расчет. Что смотреть надо с определенного расстояния, Бальзак дается очень обобщенно.

Роден с точки зрения стилистики, явление очень сложное. Он современник импрессионистов. Но у него интересно соединен реализм и психологизм, есть и романтические настроения. Отголоски романтизма в Европе слышатся очень долго. Это очень сложный и противоречивый узел стилистических проблемы. Есть еще одна проблема - хочется воскресить монументальное искусство, но это не получается удачно, кризис монументальных форм налицо. Безусловно с Родена начинается все, что дальше начинается в скульптуре.

**33. Импрессионизм**. **Общая характеристика.**

Импрессионизм начинается как обидная кличка, с картина Клода Моне «Впечатление. Восход солнца», с легкой руки критика Луи Леруа. Проходит всего 3г и к 1877г это название начинает утверждаться и становится употребимым термином. Это явление 3/3 19в, но многие импрессионисты работают и в н20в. Важно понимать, что многое проходило параллельно. Они не любили классиками, но увлекались испанцами; классики все равно на них повлияли, так же как Рубенс (делал цветные тени), а еще англичане и Делакруа. Композиционные приемы их поразили у японцев (Хокусай, Утамаро и тд).

История: начало относят к 1860м, молодых художников не устраивают средства и цели академизма. 1863г - Салон Отверженных, по инициативе Наполеона 3. 1874г - рождение импрессионизма как явления, первая выставка (всего 8), 30 художников, в ателье фотографа Надара. Произвела эффект разорвавшейся бомбы, резкая критика.

Цель: наиболее естественно и живо запечатлеть реальный мир в его подвижности и изменчивости, показать мимолетные впечатления. После 1880х начинается кризис импрессионизма, их признают, приглашают в Салон. Немного они изменяют себе. Интересует уже не мимолетное впечатление, а показ цепи событий, так рождается серийность.

Сюжет: импрессионисты наследуют у реалистов (есть теория, что импрессионизм это последняя стадия развития реализма). Но есть и разница. Импрессионизм - это искусство не только городское, но именно столичное. Есть исключение - Писарро, но в основном это парижане. Темы оптимистические, взгляд на деревню дается парижанами. А вот реалистам важна социальная направленность (пороки, несправедливости и тд). Импрессионистов не интересует социальная проблематика. Исключение - это Дега, он вообще стоит особняком, он особенный, ему важна не краска, а рисунок. Им не столько важно, что изображено, но важно как. Дальше, у них отказ от нарративности, есть исключения опять же. Как правило не будет развернутого действия. Олитературненность, характерная для 1п 19в, здесь абсолютно не нужны. Фиксируется первое впечатление. Сезанн: «Мане это только глаз, но, Боже мой! Какой глаз!». Отказ от нарративности, проблематики, детализации. Это некий жизненный поток, который переходит перед глазами художника.

Техника: Важна работа на пленэре, только Дега его не любил, даже иронизировал. Он искал световые и воздушные ощущения при искусственном свете, в интерьере. Без барбизонской школы пленэр бы не появился, но импрессионисты сделали это своей системой. Важен для них и цвет - все ярко, это открытие солнечного света (Барбизонцы любили пасмурную погоду). Важна и любовь ко всякого рода переходным состояниям. Это то, что заставит их обратиться от отдельных этюдов к целым сериям. Техника - раздельные мазки и цветные тени (это не заслуга импрессионистов, этим занимался и Делакруа). Ренуар любил подчеркивать, как он не любит реалистов, романтиков и тд, этому не надо верить, они все равно влияли. Импрессионисты переработали весь художественный опыт 19в. Объем и форма - раз много света, то все это начинает растворяться, мерцать. Важно разнообразие мазков, они фактурные, рельефные. Есть опять же чувство эскизности. Происходит сближение этюда и картины. Живописное пространство теряет глубину, оно начинает поворачиваться на плоскость. Это и увлечение восточным искусством (японская гравюра), но это и композиционные приемы - тяготение к плоскости холста. Отказ от контура (заменили его мелкими раздельными мазками, были здесь исключения). Краски не смешивались, а клялись рядом, тогда они усиливали друг друга. Цвета разделены на первичные (основные) и сдвоенные (производные), каждая сдвоенная дополнительна к первой (голубой-оранжевый; красный-зеленый; желтый-фиолетовый). Потом отказались от черного.

**34. Оскар Клод** **Моне, 1840-1926**.

Сезанн - Моне это только глаз, но, Боже мой, какой глаз! Он способен отдаваться увлечению новым вплоть до полного самозабвения, это и делает его лидером среди них. Важен момент разницы в возрасте Дега и Мане старшее поколение, Ренуар и Моне - младшее, 1840х. Маленьким переехал в Гавр, север, отец хотел, чтобы он стал бакалейщиком, но уже в 15л был известен городу как карикатурист (начал с издевательства над учителями). Ему посоветовали писать на пленэре (художник Буден, который его немножко учил), чему он с удовольствием и последовал. Сначала не путешествовал, не было денег. В к1870х была возможность перейти в Салон, Дега от этого отказался (гордо), а Моне радостно перешел. Его знания предшественников и традиций гораздо меньшее, чем у Дега и Мане. Начинается все с 1859г, когда он молодой, в Париже знакомится с пожилым Коро, Курбе, Мане и барбизонцем Домини. Тут проявляется еще одна его способность - быстро учиться причем у разных людей. Он оказывается очень восприимчив. Что касается художественного образования, он ходил в академию Глейра какое то время. Обучение было не очень важно, но зато собралась замечательная компания - Ренуар, Сислей и другие. Они начинают ездить на пленэр в лес Фонтенбло (там работал и Коро, и Барбизонцы).

Устье Сены Спонфлер. Это пример живописи импрессиониста еще до рождения импрессионизма, это время становления. Очевидна стилизация под старых мастеров, сказывается увлечение Голландцами (был еще художник Йонкин, старый голландец, вроде как). Низкий горизонт, клубящиеся тяжелые облака, серые волн, паруса на воде. Все это традиционно. Причем композиция традиционно делится на передний, средний и долевой план, еще нет плоскостности, которая ему будет очень характерна. Но появляется интерес к пленэру - передачи воздуха, света, атмосферы, вот это ново.

Камилла или Дама в Зеленом, 1866. Этот портрет принес ему известность, она стент его женой. Чувствуется Курбе - очень темная плотная и тяжелая живопись. Еще много черного, он потом совершенно отказывается от него. Фигура тоже как у Курбе - тяжелая, низкий горизонт, очень плотная живопись, светотеневые контрасты (все в тени, свет акцентирует только лицо и руки), пастозная живопись.

Сен Жермен Лексеруа. Видно стремительное развитие. Нечто подобное видели у Коро (Шартрский собор), но архитектура здесь не так важна, важнее листва и отблески, ее игра - где то лимонно желтая, где то почти розовая, тени тоже цветные. Пока вещь ранняя, еще сохраняется дискретность фигурок. Плененная. Цвету не достает прозрачность - это еще не импрессионистическое, как то глухо, насыщенности светом не хватает.

Дама в саду, ГЭ. Эта тема у него потом будет очень активно присутствовать. Опять же очень важна листва, по сути, она важнее фигуры. Импрессионисты очень любят яркое освещение, а вот барбизонцы любили серые дни. Здесь же яркий полуденный цвет. Листва желтая, почти белая, оранжевая, розовая, но очень редко зеленая. Для импрессионистов очень важно слово эффект. Композиция называется Дама в саду, но сама дама будто присутствует, смещена к углу - эта композиционная случайность еще не доведена до определенной степени.

Завтрак на траве, ГМИИ. Выделяется размером, масштаб очевидно не пленэрный, модная манера. С точки зрения художественного метода, она скомпонована в мастерской, хотя этюды пленэрные. Есть замечательные импрессионистические кусочки. Кажется даже тяжеловесной.

Аржантой, 1873г. Это время, когда импрессионисты заявили о себе. Мазок становится мельче, еще он дробный, в глазах должен сливаться. Он идет по пути декоративности. Чистые цвета идут по пути все большей интенсивности. Уже начисто исчезает черный цвет. Аржантой, это пригород, куда они ездили рисовать. Пространство не делится на планы, отказ от них помогает пережать ощущение непрерывного воздуха, атмосферы, среды. Праздничность есть и в аржантойских вещах, здесь радость созерцания, много солнца, наполненность им, интенсивность цветов, яркость. Все сводится к дополнительным цветам. Лодки. Тоже в Аржантое. Мазки более свободные, чистый цвет. Совершенно эскизная манера, то есть пленэрный эскиз становится творческим результатом, которым теперь завершается творческий процесс. Импрессионисты доводят до конца целый ряд процессов. Снег в Аржантуе. Снежная тема - это особый пункт. Как и вода это благодатная почва. Здесь большое раздолье для цветных теней. Классический импрессионизм не ищет каких то красот, в отличие от позднего. Важно приходящее, какой то эффект. Еще Курбе начал разрабатывать эту тему, хотя его импрессионисты очень не любили. Очень мягкие тона, все становится буквально полупрозрачным.

Лягушатник. Похожее есть у Ренуара, но здесь другой ракурс и дальше. Интересуется бликами, вибрацией сета на воде. Уже нет планового построения. Здесь уже техника раздельного мазка.

Кризис импрессионизма ярко проявляется в конце 1870х. Моне, Ренуара пригласили в Салон, они начинают занимать определенное положение, хотя еще 5л назад они были подвержены насмешками. Тема схваченного мгновения исчезает и возникает новая художественная задача - показать не одно мгновение, а цепь. Отсюда серийность. У Моне - вокзалы (тут для него еще сложность в изображение этих вокзалов без черного цвета), Руанский собор, кувшинки, стога и так далее. Потом будут меняться и объекты изображения. Его серия вокзала не типична - во-первых, это не что то красивое (а он показывает обычно только априори красивое), а еще обычно он рисует с одного места (собор), а тут он двигается, переходит, перемещается. Однако неизменно он показывает дым и пытается показать вагоны, не используя черного.

1880е, серия Кувшинки. Из всех импрессионистов он прожил самую долгую жизнь, умер в 1926г, очень долго он оставался работоспособным. В позднем импрессионизме меняется объект изображения. Сначала это банальное, предельно простое (стог сена), а здесь уже интерес к чему то, что является декоративным мотивом. Это пруд с кувшинками, он уже априори красив. В 1880е импрессионисты живут в своеобразным культурном контексте - в это время уже развивается символизм. Эстетика и идеи символизма оказывают воздействие на импрессионистов и в том числе на Моне. Меняется и объект, и характер. Постепенно, картины начинают расти в размере, хотя до того они сокращались. А тут вдруг опять рост объема. Интересен и формат, он способствует декоративной композиции. Это почти квадрат, а иногда они сильно вытягиваются по горизонтали. Тяга к условной орнаментальной декоративности проявляется в том числе и в кувшинках. Важно помнить, что в это время набирает обороты эстетика модерна.

Руанский собор. Берет одну точку зрения, но изображает собор в разное время суток (может и года). Меняется освещение - меняется цвет. То есть важна связка цвета и света. Светотень четко делит тело собора на две части, то, что в тени - лазурно синее, а не черное или серое. Тут получается контраст синего и желтого, а они дополнительные цвета. То есть получается поворот к архитектурному пейзажу.

Лондонская тема. Опять же особый климат, особая среда. Туман и близость моря. Парламент у него превращается в образ средневековой руины. Образ Парламента - это призрачное видение, это у него не изменяется. Роль техники в раннем и зрелом импрессионизме, это средство. А здесь техника превращается в самодовлеющий прием. То есть это не только и не столько ради эффекта оптического синтеза, сколько это идет апробирование техники раздельного мазка. Сопоставления дополнительных цветов тоже очень наглядно и очевидно, опять же это было техникой, а стало довлеющим приемом.

Стога сена. Он их много писал в Аржантуе. Лучшей импрессионистической темы не придумаешь, это предельно простое, не долговечное, приходящее, легко уничтожается. А дальше стога меняются. Мотив тот же самый, но они уже выглядят монументально. Техника тоже становится мелкой мозаикой мазков, но прежде всего ему интересно освещение. Поиск цветовых эффектов становится самодовлеющим. Главная задача -четко воспроизвести реальность.

Бульвары. Тоже серия. На одной показан балкончик ателье Надара, оттуда две фигуры выглядывают. Сначала это желание просто показать ощущение движения парижских бульваров. Разовьется она у Писсаро. В 1880х начинается кризис и трансформация импрессионизма.

Еще работы: Впечатление. Восходящее солнце; Камилла в японском кимоно; Камилла на смертном одре; Женщины в саду; Бульвар Капуцинок.

**35. Ренуар, 1841-1919**.

Ровесник Моне, прикладник, работал на фарфоровом производстве (художник, график, скульптор), декоративным заложен с детсва. Учился в школе изящных искусств и в академии Глейра, ездил рисовать в Фонтенбло (с 1860 пленэр). Проживает долгую жизнь, меняет свой стиль несколько раз, но при этом всегда узнаваем. Он очень импульсивный, если Мане и Дега - это художники интеллектуалы, то этот совсем другой. В ранней молодости не мог никуда выезжать, только уже в зрелом возрасте поехал в Италию, и это на него повлияло. Любит Дюма и французский 18в, ненавидел романтиков и реалистов, был под влиянием барбизонцев, Коро, Делакруа, Курбе. 18в для него вообще - это утраченный идеал. Известен прежде всего как мастер светского портрета, не лишенного сентиментальности, первый из импрессионистов полюбился покупателям. В 1870-71 призывался в армию на франко-прусскую войну, не писал. 1874 - первая выставка, провал, но именно в эти годы создал лучшие вещи: Бал в Мулен де ла Галетт, Качели, Обнаженная и тд. 1879 - выставляет в Салоне портрет Самари, признание. В 1880х почти порвал с импрессионизмом, вернулся к классике и энгризму.

Лиз. Похоже на Курбе, по типу. Взгляд сверху вниз - все очень монументально, но вот платье уже совершенно импрессионистическое. Мастерски написанные карнации. Очень нежный тон. В итоге, увесистая фигура теряет свою плотность и тяжесть. Фон тоже очень свободный, импрессионистический. Композиция строится на характерном для него композиционном аккорде (синий, сиреневый, зеленый). Она была его возлюбленной, была общая дочь.

Лягушатник, 1869. Он видимо стоял близко к воде (ближе, чем Моне) - лодки обрезаны и островок виден, там более подробная сцена. Он этот лягушатник писал как минимум три раза. Более развита жанровая сцена. Композиция похожа на Моне, но колористика другая, типичный холодный аккорд. Любит тему водной поверхности, рефлексов света, бликов на воде.

Понт Нофь. Хотел написать городскую пленэрную сцену. В это время так работал уже Клод Моне. Эта вещь переходная, в чем то синтетическая. Типичная тема для импрессионизма - Париж, его улицы, места, толпа, яркое освещение. Появляется характерный аккорд дополнительных цветов. Композиция уравновешена, мост - центральная диагональ. У Моне был толпа, а здесь уже не поток, а отдельные фигуры, каждый со своей пластикой, светотенью и падающими тенями. Характерный для него колорит, синий основной, все дано через его призму.

Бал в Мулен де ла Галетт, 1876. Много композиционных срезов, будто нарочито небрежно. Невольно хочется сравнить с Музыкой в Тюильри, но разница здесь 16л. У Моне фигуры вставлены в пейзаж, а здесь они живут в воздухе, свете; все бликует, вибрирует. Очень искусный ритм света и тени, если бы не это, композиция бы развалилась. Перспективы вроде правильные, но есть ощущение, что все они вываливаются на передний план (как и в Музыке..). Еще одна его особенность - светская утонченность. Он любит почти пастельный колорит, здесь очевидно его восхищение живописной техникой 18в.

Девочка с лейкой. Портреты женщин и детей, это лучшее, что он делал. Здесь важен подход: «Я хочу написать ребенка, как прекрасный фрукт». Он говорил все равно, кого писать, лишь бы кожа не отражала света. Чем меньше модель нагружена интеллектуально, тем для него лучше. Эта и предыдущая работы показывают, что во 2п 1870х его импрессионистическая техника сложилась. То есть это классический импрессионизм, а в 1880х уже будут изменения.

Женщина с зонтиком. Фигура не перед пейзажем, а органически встроена в него. Это происходит благодаря единообразному мазку. Нет контуров, большой штрих, рисунок живет.

Качели, 1876. Даже тема отсылает к 18в, галантная. Как у Моне, у него нет черного, но потом черный у него вернется в «салонный» период. Интересно, как написана земля, это что угодно, но не серый, это сопоставление мозаики холодного и теплого. Вся композиция подчинена бесконечной игре световых легких пятен.

Театральная тема. Это отдельный разговор. Она важна благодаря своим цветовым и световым эффектам. Дега - это закулисье, Ренуар - это зрительный зал. Его интересует все, что угодно, но только не сам театр. Здесь использует черный, это изысканные колористические сопоставления. 1878 - это гран, его приглашают в Салон. Ложа. Очень элегантное колористическое сопоставление, но не резкое, а черный и бело-розовый. Благодаря эффектам здесь все бликует.

Портрет Шаки. Он меценат. Ренуар изображал не только женщин, в мужских портретах видно, что он способен на передачу эмоций, душевной глубины и так далее. Но таких портретов мало. Портрет - это основной поток его работ, он постепенно наращивает клиентуру.

Портрет Жанны Самари. Портрет, который в ГМИИ интереснее, но кажется эскизом. А вот ее же портрет в ГЭ - это большой парадный портрет. Получается еще, что этот портрет - это грань, которая различает его импрессионистического, от него салонного. Портрет из ГМИИ - это квинтэссенция его творчества, но портрет еще и интеллектуальный. Очень интенсивно по колориту. Несколько раз повторяется мотив дуги или полумесяца. Поза с пальцем у подбородка - еще от Энгра, то есть Ренуар знал свою традицию своей страны. Из ГЭ исчезает легкость, выражение глаз (где насмешка и лукавство, но и нотка грусти). Здесь важен антураж, есть даже экзотика (ковры, ширма, пальма), длинное белое платье. Это уже начало другой тенденции в его творчестве.

Мадам Ширпантьен и ее детей, 1878г. Именно в этот год его принимают в Салон, он входит в моду. Ренуар тонко чувствует, что от него хочет заказчик, это он и делает. Это не просто роскошный, скорее экзотический антураж (ширма с павлинами), есть и цветочный натюрморт (который он обожал). Тут вернулся черный. Портрет немного напоминает первую империю - полулежа на софе. Еще он вводит фактурную ноту. Специально вводил черно-белую собаку, на которую сажает хрупкую девочку. Вот и контраст.

Девочка с веером, ГЭ. Время то же, но она будто принадлежит раннему времени. Никакой нарочитости, как наша Самари. Это Ренуаровский типаж, образ чувственно-привлекательный. Есть легкая насмешка, полуулыбка в глазах. То есть рубеж 70х-80х - это процесс становления нового стиля.

Завтрак лодочников (гребцов), 1880-81. Тот же год, что и Бар в Фоли Бержер. Девушка со щенком - его невеста. Все живо, целая компания, здесь очень интересен натюрморт. Его как такового отдельного не было, зато интересен как вставной. Композиция необычная, намеренно неорганизованная, неправильная. Масса смещена вправо, на первом плане получается стол с яствами.

Дальше он едет в Алжир, потом в Италию, что его переворачивает. Именно с этого момента у него начинается увлечение классикой. Он возвращается, по новому оценивает Энгра, едет в Эстак к Сезанну (мы привыкли, что он позже, но он на самом деле ровесник Дега и Мане). Можно сказать, что начинается «Энгровский период» (1883-90), сам он называл его «кислым».

Зонтики, 1879г. Тоже салонная работа, здесь чувствуется влияние входящего в моду восточного искусства. Во Францию привозят японские гравюры и тд, чувствуется это влияние. К этому периоду относятся Танец в Бужевиле, Танец в деревне, Танец в городе и тд. Импрессионизм перерабатывается, фигуры уже очерчены верткими линиями.

Обнаженная, 1876, ГМИИ. Еще до Италии. Появляется объем, она весомая, появляется широта формы, которая предвосхищает «старческий стиль». Идет непрерывная карнация, огромное количество светотени, колористики. Широкое свободное письмо и объем.

Большие купальщицы. Вот это после Италии, 1 из самых известных Энгровского периода. Он писал, что вернулся к прежней живописи, что это продолжение живописи 18в. Скорее это похоже на классическую французскую традицию, очевидно, что они сделаны под влиянием одного из рельефов Жерардона. Сложность ракурса, неустойчивость - это скорее от Энгра. Академически построена, треугольник, велика роль линии. Выделяется объем - формы тяжелые и объемные. Эта вещь знаменует поворот к академическому вкусу. Чистота формы, изменяется и колорит. Изначально он идет от натурных впечатлений, а сейчас все больше цвет становится субъективным. Потом тенденция нарастает, модели становятся более грузными, это уже скорее Рубенс. Цвета более интенсивные и яркие, а пейзаж почти абстрактный. Для построения композиции он впервые использовал наброски и эскизы. Ярки утратили насыщенность.

Девушки за фортепьяно. 1891-1902 условно называют «Перламутровым периодом». В его картинах появилась переливчатость цвета. В это время был в Голландии (Вермеер и Рембрандт) и Испании (Веласкес и Гойя). Эта картина хорошо отражает период. Бытовая сценка, легкие краски, все уравновешено.

1903-1919 называют «Красным периодом» из-за предпочтений этого оттенка. Он продолжает писать пейзажи, портреты своих детей, ню, появляются натюрморты с яркими цветами (Букет роз). Его любимая модель в эти годы - служанка Габриэль. В поздние годы он увлекается скульптурой, его живопись это отражает. Характерна монументальная мощь, уходит чистая линия. Есть напряженность формы, максимум цвета. В 1912 у него паралич, он прикован к креслу, но продолжает рисовать, служанка вкладывает ему в руки кисти.

**36. Эдуард** **Мане, 1832-1883**.

Один из родоначальников импрессионизма, старшее поколение, уже в молодые годы складывается особенная симпатия к Испании и Гойи, поэтому много параллелей, внутреннего диалога и прямых отсылок к Гойе. Естественно, созревая он будет высказывать активную нелюбовь к Курбе и ко всей реалистической традиции, Делакруа и романтикам, и к Академии. Декларативное отвержение своих предшественников. 1868г, Салон отверженных - отсюда начинается его зрелая биография. Он представляет Завтрак на траве и Олимпию. Из состоятельной семьи (крестный ее матери шведский король), отец хотел сделать из него юриста. Поддерживал его дядя - Эдмон-Эдуард Фурнье, оплачивал ему курсы, водил в Лувр. В 1848 закончил учебу, отец против художественного будущего, он устроился на парусник, в частности посетил Бразилию. Когда приехал, отец понял, что сын будет художником, посоветовал поступать в Школу изящных искусств, но там слишком жесткая программа; пошел в мастерскую модного тогда Тома Кутюра. Любил старых художников, много путешествовал. В 1856-58 приглашается в салоны, особенно дружит с Бодлером (а он скандальный поэт). Зрелая художественная биография начинается с Салона Отверженных, 1861 (за 11л до выставки Надара и рождения импрессионизма).

Олимпия, 1863. Название возникает только тогда, когда он собирается ее экспонировать. Он просто писал модель, к стати, очень известную в Париже в то время. Скорее это случайно. До того ничего подобного не видели. Когда Энгр писал обнаженную натуру, он обязательно придумывал восточный антураж, чем позднее, тем больше бытовой среды, название и идея «одалиски» принадлежит Энгру. А здесь нет каких то предметов, которые бы точно отсылали к традиции, эпохе, культуре. Сама модель безусловно обладает ярким портретным сходством. Вся парижская публика ее узнавала, очень характерная внешность. Сочетает радикальное новаторство с отсылкой к традиции. Непосредственного прецедента работе нет, но негры или служанки характерны, были Кабанель, Бодри и тд - продолжатели традиции Энгра, они его опошлили, вульгаризировали. Академическая основа вещей есть. Единственный прецедент - это Маха Гойи (парная). Это откровенно портретный образ, иная ситуация заказа, но даже не зная, что это за модель, понятно, что девушка конкретная. Откровенная презентация образа. Вслед за Гойей, Мане снимает флер классической традиции, она десакрализуется. С одной стороны он нарушает все табу - изображает модель, которая не похожа на персонажей классической традиции, но он ее встревает в совершенно классическую схему, которая отрабатывалась веками. Хорошо видна здесь и его классическая выучка, но не можем отделаться от странного чувства - правильные перспективные сокращения, но фигура сокращается, выворачивается на нас. Во многом это из-за светотени - темный глухой фон, темнокожая служанка, при этом сама фигура написана интересно: нет контрастной светотени, скорее лишь легкий ее танец на подушках, простыни, свисающей ткани. Есть и цветные тени, это важно для импрессионизма вообще. Все это придает фигуре легкость и блеск. Здесь нет плавных переходов, лишь контраст светлого и темного. Образ производит странное впечатление - узнаваем, но есть что то застылое и какая то кукольность, опять же вспоминаем Гойю. Здесь начинается новое отношение к ню.

Завтрак на траве, 1863. Опять та же модель (Витторина?). Есть отсылка к традиции, любому просвещенному понятно, что Мане использует традицию Ренессанса (сельский концерт, гравюра Марк Антонио Раймонди с Рафаэля). Но все герои узнаваемы, поэтому звучит все это иначе. Нагота превращается в раздетость. Слева в картине присутствует натюрморт, то есть картина в картине. Мане отдельно занимался натюрмртом, его это интересовало, поэтому поместил и сюда. На протяжении всей жизни во многих его работах в картину вставляется часть натюрморта. Легкая обобщенная манера письма, карнацию он моделирует без глубоких, резких теней. Эта вещь явно демонстрирует некий кризис. Он отталкивается от академической традиции, в которой был воспитан. Важен цвет, вообще импрессионисты отказываются от черного, но для Мане этот цвет очень важен, его много.

На балконе. Вроде нет ничего нарочито испанского. По сути, современный сюжет и костюм. Но эта композиция - парафраз Гойи (Махи на балконе). То есть он ничего не изменяет, но вводит современных персонажей и современный костюм.

Музыка в Тюильри, 1860е. Эта вещь раньше предыдущих, тем не менее, она в большей степени импрессионистическая. Здесь важен сюжет - сцена из городской жизни, ощущение бесконечного праздника. Он берет не просто современный эпизод, но берет и важный прием - случайная композиция. Сохранились воспоминания современников. Он любил ходить по парижским улицам с небольшим блокнотом, туда все заносил. Потом на основе беглых зарисовок составлял композиции. Если ему не нравилось, он не переписывал, а начинал все сначала. На основе зарисовок он строит случайную композицию - здесь есть неожиданные срезы, нет ярко выраженного композиционного центра (кроме двух женских фигур, которые смещены в бок), по композиционному центру - умилительная сценка с играющими девочками. Есть ощущение, что это толпа, огромное количество персонажей. Несмотря на то, что здесь много импрессионистических принципов, все все равно тяготеет к переднему плану, все плоскостное (хотя мы видим, что есть перспектива). Пока здесь нет передачи воздуха, среды, атмосферы. Еще нет раздельного мазка в полной мере - а это самое важное. Поэтому у нас впечатление, что нет органического соединения фигур и пейзажа, они скорее встроены. То есть не хватает света и воздуха. Импрессионистическая система только складывается. Сначала появляется новая идея, потом новая композиция, а пленэр, воздух и техника сложатся позже.

Флейтист. Совершенно другое впечатление, будто иллюстрация. Открытый цвета, плавный мазок, чувствуется контур, условный фон.

Лола из Валенсии. Здесь много красивости, он смакует характерный ярких костюм. Все очень живо в плане колорита. В то же время здесь есть и цветная тень, и свобода в написани (накидки). Черты салонной живописи и новаторства. Есть бравирование своим мастерством живописца.

Расстрел императора Максимилиана. Впервые в жизни обращается к серьезному историческому сюжету, причем из новой истории. Делает 5 вариантов, потом ему не нравится и он забрасывает это дело. Опять же оригинал - Гойя, оттуда практически заимствована композиция: друг на против друга шеренга стреляющих и жертв. Но у Гойи там предел человеческих эмоций, у него так не получается, здесь все протокольно точно, но бесстрастно. Лишено романтического пафоса. Он даже повторил некоторые вещи от Гойи - белая рубашка, разведенные в сторону руки.

Завтрак в мастерской, 1868. Опять же у него натюрморт - и набор предметов, и композиция совершенно очевидно ориентируют нас на голландскую живопись. Но интересно и другое - абсолютно нет ни действия, ни связей между персонажами, они полностью разобщены. Их контакт не важен и не нужен художнику, ему интересен колорит и передача среды в какой то мере. Это последняя работа раннего периода, 1860х.

В 1870м едет на юг Франции, пребывание там сыграло огромную роль, такую же, как Италия у других его современников. Другой климат, масса света. После этого его работы светлеют. Здесь очень важен поиск световых эффектов, он знал, что делали его коллеги - с 1866 Клод Моне систематически и много начинает работать на пленэре. Мане тоже начинает делать много пленэрных этюдов. Свет становится ключом к композиции, особенно это видно в том, как написана вода на переднем плане. Но все таки он будет более сдержанным и избирательным.

Большой канал в Венеции, 1870е. Здесь появляется обожаемая тема - отражение в воде. Мотив блика универсален. Дает возможность в полной мере использовать импрессионистические мазки, здесь импрессионистическая техника узнаваема. Отражение бликов в воде распространяется на все - здания, фигурки и тд. Но при этом он никогда не отказывается от черного (гондола). Наряду много колористических контрастов.

Железная дорога, 1873г. Из всех импрессионистов он живет меньше всех, его просто не коснулся кризис. Решетка четко делит композицию на передний план и долевой, там пейзаж. Планы написаны по разному - задний намного свободнее, а в фигурах он использует прием контраста - темный и светлый. Импрессионистическая техника пятна, но четкий линейный контур.

Папаша Монсютль. Характерно импрессионистическая вещь по технике, черный передает всеми цветами, кроме черного. Использует цветные тени, раздельные мазки. Все это характерно. Но здесь есть и не характерное вообще - что то происходит, появляется наративность, фабула, интрига, эту вещь часто сопоставляют с новеллой Мопасана.

В лодке. Принцип импрессионистической композиции доведен до абсолюта - лодка и женская фигуры обрезаны. Создается ощущение движения, лодка проскакивает, ощущение момента, поэтика остановленного мига. Делает много пляжных мест, любимое место - пригород Парижа (для всех импрессионистов). Это блокирующие поверхности, ощущение праздника, композиция строится как в ж/д, но уже нет интриги или повествования (люди посто сидят на парапете), за спиной абсолютно свободный пейзаж.

Бар в Фоли-Бержер, 1882. Под конец жизни делает то, что и Дега - ищет световые эффекты не на пленэре, а в интерьере. Прежде всего, удивительная по простоте композиционная находка. Девушка за стойкой бара, за ее спиной зеркало, тогда перед нами все это пространство - огромный зал, публика, столики. То есть пространственная игра. Тема блика, бликующа поверхность доведена до своего апогея - здесь огромное количество таких предметов, причем бликуют они по разному. Огромная хрустальная люстра, стойка бара, бутылки, зеркало, фольга и так далее. Отсюда ощущение, что атмосфера очень трепетная, хотя сам образ довольно банальный. В женском образе нет ничего поэтичного, но он превращается в прекрасное ведение за счет того, что вокруг все бликует. Энгр первый показывает зеркало не как портал в другой мир, но для того, чтобы показать свою героиню со всех сторон, здесь также. Фигура стоит по середине, абсолютно симметрично, эта статика полна движения и жизни при всем этом (слева и справа натюрморты, но все бликует, поэтому живет). Плюс добавляются мощные контрасты светлого и темного. Эта вещь венчает собой его биографию, но она еще и одна и таких работ, которые завершают собой классический импрессионизм.

Для него было очень важно признание, в деньгах он не нуждался. В 1859 самостоятельно выступил на Паидском Салоне с Любителем абсента, но резкая критика. А вот в 1861 Потрет родителей и Гитарреро были приняты и жюри, и публикой, но главное отцом. Он задумывает следующую выставку, придумывает новые картины, молодым художникам хочет помочь Мартине. Выставка должна была пройти до Салона, чтобы разжечь интерес, но жюри все отвергает, так открывается Салон отверженных в 1863. От критики он даже бежит в Испанию, потом сближается с молодыми художниками, идет своей дорогой. Он не хочет выставляться с импрессионистами, хотел признания Салона и добивается его только в 1879. В этом же году выяснилась, что у него прогрессирующая болезнь, в этот период много натюрмортов и акварелей. Бар в Фоли-Бержер он уже еле пишет, но наконец получает признание. В 1883 ему ампутировали ногу, вроде бы начал поправляться, но неожиданно умер.

**37. Эдгар Дега, 1834-1917**

**Эдгар** **Дега**, учился в школе изящных искусств в Париже, из обеспеченной семьи. Луи Ламот - у него шлифует свое искусство, этот художник средненький, зато ученик Энгра. Дега любил Энгра, даже добился встречи с ним, тот посоветовал - делайте рисунки, с натуры и по памяти, тогда сможете стать хорошим художником (чем он и занимался). С 1850х он постоянно ездит в Италию, в Неаполе жила его тетка и кузины. Делал копии с мастеров Ренессанса, формируется как мастер классического рисунка, академической традиции. Большое влияние на него оказали реалисты, Курбе (но он вообще влиял на всех). А Дега еще увлекся теорией реализма. Хотя с самого начала стало понятно, что реализм, который интересует его иной, не вульгарный, просто он хотел писать то, что видел перед глазами. Первые модели - его близкие и родные. Еще к родственникам он ездил в штаты. Опять же его пророчили в юристы, но семья богата - мог заниматься, чем хотел, мог не продавать работы. Он перфекционист, часто возвращался к работам. В ранних работах характерна предельная наблюдательность, резкий и точный рисунок. На рубеже 1860х открывает свою мастерскую, увлекается портретами, пишет и что то историческое, но уже в н1860х его вновь интересует современность, в 1ю очередь скачки.

Портрет семейства Белели, 1860-62. Его итальянская тетка и кузины, рядом ее муж, а еще она беремена, но носит траур по отцу (недавно умер, его портрет видит на стене). Огромный парадный, полный рост. Он подчеркивает аристократичность лица, не очень красивое и правильное, зато породистое. Есть ситуация нарочитого позирования. Фигура матери и девочек - это равнобедренный треугольник. Есть вещи, которые выбиваются из академической системы. Девочка на переднем плане поджала ногу, не высиживает на стуле, а почти кривляется. Фигура тетки будто вырезана из камня. Дети вообще очень живые. Есть попытка сочетать академические приемы и реалистическую живопись. Важно еще, что это не очень ярко и многоцветно.

1874г - это формальная дата, к этому моменту Мане работает уже лет 10, ну и так далее. Первая выставка, это время когда импрессионизм как система уже сложился. С точки зрения сюжетики, это обращение к современной и повседневной жизни. В 1870м тоже записался добровольцем в армию, как Моне, фр-прусская, но уже обнаружилась болезнь, которая приведет его к слепоте.

Контора по торговле хлопком в Новом Орлеане, 1873. После войны едет в Лондон и Орлеан, там тоже родственники (в тч слепая кузина). Это обычный рабочий день, просто сцена в конторе. Композиция со случайным срезами, все как у импрессионистов. Еще нет атмосферы света и воздуха, дело даже не в раздельном мазке. Цвет довольно банальный. В это время, он начинает увлекаться световыми эффектами. Для него первостепенное значение не свет, а линия - вообще он знакомится с импрессионистами, очень увлечен их системой, но сразу немного отличен. Для него это время трагичное, умирает отец, много долгов, чтобы сохранить лицо семьи он оплачивает их из своих денег, но не хватает - продает дом, коллекцию старых мастеров отца, но не хватает. Впервые задумывается над продажей своих картин, тут удачна дружба с импрессионистами.

Тема скачек. Это практически исключительный опыт его пленерной живописи, вообще считал, что воздух отвлекает. Он не раз возвращался к теме, первая относится к 1870м. Экстравагантные композиционные срезы (такого даже у импрессионистов больше не найдем). Левая часть разряженная, а правая сильно нагруженная - максимально близко подводится лошадь, повозка, люди. Сдержанные цвета, изысканные, охры, зеленоватые, коричневатые, композицию строит на тонких нюансах. Следующие скачки, это уже к1870х. Это сделано иначе по колориту - охра и зеленый как основа, но все освежено куртками жокеев. Линейность смягчается, академический рисунок уже не бросается в глаза. Живопись немного не закончена, это ощущение, благодаря этому уже лучшее ощущение воздуха. К тому же, свои скачки он делал в разных техниках (масло и пастель). Само обращение к пастели произошло по разным причинам, в поздние годы по объективным (он болел, с маслом ему было сложно). Плюс, он терпеть не мог блеск масла, успешно экспериментировал с тем, чтобы сделать его матовым. Плюс, пастель давала ему возможность сделать что то вроде аналога раздельного мазка. Его пастель очень интенсивная и плотная по цвету. Есть у него и этюды со скачками, в одном из таких показывает свою композиционную экстравагантность. Правая диагональ, не заботится о завершенном виде. Одну лошадь просто обрезает пополам, они будто выстраиваются, а вот с другой стороны полностью свободное пространство.

Оперный оркестр, к1860х. Это ранняя вещь, где появляются балерины (но танцовщицы еще фоном). А еще интересно то, что это групповой портрет по сути.

Абсент, 1876г. Неожиданная социальная заостренность. Это темы, связанные с кафе. В какой то мере он предвосхищает Тулуз-Лотрека. И гротеск, и социальная критика, и обличение. Очень интересны охры, оттенки серого, колористическая сдержанность, фрагментарность композиции.

Женщины перед кафе, 1877г. Пастель, сложная игра освещения - свет и с улицы, и от кафе. Еще есть то, что потом будет использовать Тулуз-Лотрек. Профильный поворот почти все фигуры, это дает характер и гротеск. Здесь важен рисунок, отходит от чистого академического рисунка Энгра. Получается образ почти карикатурный. Это не безмятежный праздник жизни, а социально заостренный гротеск.

Урок танцев, 1873-75г. Балетная серия это конечно не серия в чистом виде. Он просто часто возвращался к одной теме. Его спросили почему же балерины, он сказал, что только у них видит настоящую грацию (тут проявляется его классическая основа). Ранние вещи довольно многофигурны, не отдельные фигуры вместе, а все таки сцена. Он всегда причудливо срезает пространство. Здесь показана узкая полоска, зато сильная и резкая диагональ. Показывает именно кухню, а не танец. С точки зрения колорита, принцип тот же, что и в скачках. Все сбалансировано, построено на охрах и зеленом, но все оживляется бантиками. Техника не импрессионистическая, нет раздельного мазка, зато есть ощущение света и воздуха.

Репитиция на сцене. Сцена появляется редко, но он ее показывает интересно - под углом, из-за кулис. Неожиданные ракурсы, балерины из-за этого часто не в эффектной позе, а наоборот. Это мир закулисья, но пока это многофигурный композиции.

Дальше именно построенная, выстроенная композиционно сцена исчезает. Появляются отдельные фигуры, но они укрупняются. Цвет становится интенсивнее, ярче. Сам рисунок меняется, это часто подчеркнутые линии-борозды. За счет определенности рисунка само движение становится более определенным. Это все чаще пастель, формы проще, но выглядит все это более ярко и драматично.

Голубые танцовщицы, 1897. В основе лежала фотография, она играет все большую роль в живописи. Используется вместо подготовительного этюда. Движение по кругу, круг, вписанный в квадрат. Мы привыкли, то Дега стремится к композициям неустойчивым, асимметричным, а тут все выстроено. Цвет предельно интенсивный.

Рисунки. Это все касается балетной серии. Героини поправляют пуанты, пачку, прическу. Он ловит моменты отдыха между занятиями. Постепенно пачки как таковые исчезают, расплываются на заднем плане. Из облака цвета выплывают руки и ноги. Часто танцовщицы не красивы.

Гладильщицы, 1880е. Работает пастелью или темперой и водой, иногда темперу сводит с пастелью (это на грани графики и живописи, дает максимум для импровизации) у него много экспериментов и мало масла. Гладильщицы - это максимально приземленная тема.

Купальщицы. Вечная тема ню. Ей сложно вырваться из классической академической традиции. Дега лишает тему ню ассоциаций с античностью, это абсолютно бытовые сцены. Тема движения интересна, он рисовальщик - хочет рисовать движущееся человеческое тело. По сути, это натурные этюды в пастельной технике. Жесткая линия исчезает, она более растушевана. Появляется объем. Композиция строится как поток световых искр. Это самые простые, бытовые движения. Опять же часто модели не красивы, он не боится изображать не привлекательных. Шаг за шагом он повторяет тему, 1880е - это расцвет серийности у импрессионистов, он последовательно изображает предельно бытовое, простое, приземленное. Здесь особенно важен свет, нежные, бархатистые тона карнации.

Дега это отдельная глава. Он не совсем импрессионист, не совсем тот набор сюжетов. Он - неотъемлемая часть импрессионизма, его интересует мгновение, впечатление, свет, но при этом и линия. Чрезвычайно необычные ракурсы (Мисс Лала в цирке Фернандо), делал и исторические полотна (Спартанки, вызывающие на состязание юношей - по сути ни одного не кончил, тема ню, но все жестко и постановочно). Импрессионистам важен цвет, ему движение. 1886 последняя выставка импрессионистов, больше он не выставляет работы, а продает через посредников. А еще он лепил небольшие скульптуры (воск и глина, темы те же).

**38. Писарро**

**Камиль Писарро**, 1830-1903, 1 из первых и наиболее последовательных представителей импрессионизма. Родился в Вест-Индии, отец еврей, мать из Доминиканы, в 25л переехал с семьей в Париж, еще не раз ездил туда и в Доминикану. В 1855г окончательно вернулся во Францию, до 1861 учится в школе изящных искусств и в академии Сюиса у Коро, Курбе, Добиньи, еще у братьев Мэльбе. Ранний период - это пейзажи, сельские сюжеты, виды Парижа. Вообще у него долгий до импрессионистический период. В 1870е франко-прусская война, он переехал в Лондон, многие его работы были уничтожены немецкими солдатами. Убежденный анархист, но на творчестве это не сказалось. Старшее поколение импрессионистов (ровесник Моне, Дега, Сезанна). Огромное влияние на импрессионистов, он выработал многие основополагающие принципы, также очень восприимчив, поэтому дружил и оказал влияние на многих пост импрессионистов - Сезанна, Гогена. Единственный участник всех 8 выставок (и на Салоне Отверженных). Сохраняет деление на планы, в последние годы вырастает размер, а ранние работы камерные. Репертуар очень ограниченный - домики, обнаженные деревья, уходящая вглубь дорога. Все это повторяется, но монотонности нет. Почти всю жизнь живет в провинции, много работ со сходными названиями. Использует мелкий мазок, это еще до пуантилизма. До конца жизни сохраняет умение усваивать и меняться, но это не копирование, если есть влияние - то он его перерабатывает, приспосабливает под себя.

Пейзаж, 1860г (Дорога в лесу/Деревья?). Близко к тому, что делал Коро и барбизонцы. Сдержанный колорит, нет раздельного мазка, но появляются цветные тени. Можно с уверенностью сказать, что все импрессионисты начинают с традиционных вещей. Из всех импрессионистов Писарро наиболее последовательный пленерист. Важно, что и зрелый Писарро никогда не будет столь же радикален как его коллеги, навсегда останется импрессионистом с целым рядом оговорок, никогда не откажется от 3х мерного построения, для него важен объем и пространственная глубина. Мотив уходящей вглубь дороги - его фирменный знак, так больше никто делал не будет, но это станет важным для постимпрессионистов. Дорога почти делит пополам, важны и деревья, как рама. Любит позднюю очень или раннюю весну, чтобы не было листьев, чтобы были нюансы серого освещения (это от Коро). Здесь очень много зелени.

Дорога из Версаля в Лувесьенне, 1872. Уже другое. Живопись светлее, полегче, уже именно весна, опять деревья-кулисы и дорога, уходящая вглубь.

Сена в Марли, 1870е. Где то в это время происходит переворот. Появляются неожиданные срезы (лодка слева), неуравновешенность, случайность. Раздельные мазки, цветные тени, любимая импрессионистами вода. Сдержано, вода и небо написаны тонко, колорит сведен к охре с добавлениями зеленых оттенков.

*Снежная тема*: разрабатывал, это эффект прошедшего явления, снег позволяет показывать разные оттенки. В 1870х художественный язык раскрепощается, но нет радикальных скачков, чужд крайностей. Деревья работают как кулисы. Каштаны в Лувесьенне зимой. Здесь причудливые деревья выходят на 1п, мать и дочь, а за деревьями, будто в их раме церквушка с красной штукатуркой. Бульвар в снегу, 1879. Будто эскиз, он очень яркий. Потрясающее небо, тучи подсвечиваются, тк это город, в результате теплое сияние. Людей довольно много, все активны, как и его мазки.

Лес в Марли. Опять вспоминаются многочисленные работы барбизонцев. Похож мотив – дорога в лесной чащи, уходящая в глубину композиция. Обязательно будут стаффажные фигурки (но не выделяются). Акцентируют движение в глубину холста и композиции. Мазок становится более мелким и дробным – к 1880м превратится вообще в точку. Наряду с Сера и Синьяком будет активно увлечен этим новым направлением, однако довольно быстро исчерпает возможности пуантилизма и вернется к своей тенике. А колористическая гамма любимая остается той же – охра + серый как основа.

Старый мост в Лондоне (Олд Челси). Во время франко-прусской войны уезжает, знакомится с работами Тернера и Констебла. Другой климат - новые искания, пытается передать эффекты тумана. Композиция срезана, но объем и пространство уравновешены, это есть всегда. Мазок свободный, но мелкий, красновато-синеватый, в итоге получается мерцание, а пространство наполняется воздухом и ощущением заката. В Англии делает много, это часто улицы и кусочек изображенной церкви. Опять же интересно ощущение городского воздуха, туч, которые подсвечиваются.

Кот де Бооз в Эрмитаж близ Понтуаз, 1877. Техника поменялась, упростилась, стала пастознее. Больше света. Рост мазка и размера начнется уже в конце жизни. Вещи, которые написаны в 1890е годы будут значительно больше. А пока все небольшое и очень камерное. Репертуар тем образов и мотив очень ограниченный, незатейливый. Дорога, деревья, проглядывают крыши домов. Здесь две почти незаметные фигурки. Есть точно такая же картина, только без фигур, называется Пасмурный день на берегу Уазы.

Красные крыши в углу деревни зимой. То же место, что и в предыдущей картине, только с другого ракурса. Хотя заявлена зима, голые только деревья, а так много зелени, теплые цвета и красные крыши - все сообщает ощущение радости и праздника.

Девочка с прутиком. Это далеко не пуантилизм, но что то такое уже начинает проглядывать. Она сидит, но чуть на возвышенности и ноги на нас - будто стоит, все внимание на прутик. Все мерцает, много темного (даже черного), но цветовые сопоставления больших пятен краски, даже не ее одежде, на лице тоже игра тени (скорее всего это то листьев), но уже мягче. Тоже не портрет.

Цветение фруктового сада в Лувесьенн, 1872г. Стаффажа мало. Нет светской изысканности и утонченности Ренуара, зато ощущение теплого обволакивающего воздуха. Прослеживаются близкие Милле мотивы (его крестьянская тема) и Коро (колористическая изысканность). Это тема времен года.

Парк в Пунтуаз. Схожая тема, но мазок более мелкий и прихотливый, больше цвета, женщина и девочка более обеспеченные (зонтик, белое платье), больше изысканности. Прачка Мер Лаверше 1880. Уже близко подходим к пуантилизму. Может быть названо не портретом – а скорее фигурой как у Коро. Портретная характеристика не важна. Важна как объем взаимодействуют со светом, воздухом, как ложится тень и падает свет. Все в одной тональной сине-зеленой гамме.

Разговор, 1881г. Две девушки говорят через забор, взгляд как бы сверху, уже почти точечная техника (особенно на юбке и земле), крестьянская тема.

Уборка урожая. Жатва, 1882. Это поиски техники, уже не совсем импрессионизм, но еще не пуантилизм. Начало обобщения форм. Сбор урожая, как у Кузнецова. опять же намеком угадывается мотив дороги, а люди просто обслуживают ее, не довлеют. Это чуть ли не единственный импрессионист, который обращался к крестьянской теме. Крестьянка слева почти пост импрессионизм, очерчена, точна, геометризированна, но туманна - попытка рационалистического осмысления импрессионизма.

Церковь в Бернандо (?). Видно, что 1880е - это поиски, традиционная по характеру композиция, тема провинции остается главной.

Дети на ферме. Приходит к чистому пуантилизму, старается правильно использовать технику, получается как мозаика, тоже попытка рационализировать импрессионизм. В 80-е официально присоединился с Сера и Сеньяку, после Писарро писал что техника импрессионизма кажется ему надуманной и искусственной. Становится яркий по цвету, солнечный. Цвета как у Моне.

Косари в Эраньи, 1889. Это крестьянские труды и дни, портрет сословия, а не человека, на 1п девушка. Обобщенные фигуры, стога сена, пуантилизм выглядит слишком искусственно, здесь есть попытка вернуться к плавному мазку (где то точки, а где то более вытянуто). В 1880-90х у него много сцен крестьян на поле, там появляются стога сена и много овечек (их он показывает сверху, очень много, чем то на Кузнецова похоже).

Две крестьянки. Нет желания показать разговор, но уже сложно назвать это жанром. Обычная зарисовка превращается в монументальную сцену.

*Городской пейзаж*: он сельский житель, раньше городской пейзаж периодически возникал, но в 90е его очень много, начинаются серии, где с одной точки зрения (может чуть смещаясь) пишет улицы Парижа, Руана и тд. Его точка зрения всегда чуть сверху, город позволяет ему развить любимую тему дороги. Характерны мягкие жемчужно-охристый цвета, ощущение дымки или наоборот, если лето, то все очень ярко. Вид Руана. Возврат к классическому импрессионизму, много водных сцен, но вода не ликует так как у Моне, Ренуара. Бульвар Монмартр; Сад Тюильри; Сент Лазар; Площадь французского театра и тд.

Художник скромный, из провинции, с периферии, но именно он влияет на последующее искусство. С 1893 он очень плодотворен, огромное наследие. Проходит путь развития и поисков, пробует себя в разных техниках, приходит к большим панорамным городским пейзажам. К концу жизни по сути возвращается к тому, с чего начал.

**39. Сера и особенности неоимпрессионизма.**

**Жорж-Пьер Сера**, 1859-1891г. Основатель неоимпрессионизма, создатель пуантилизма. Родился в богатой семье, ходил в Школу изящных искусств (к 1 из учеников Энгра), классическое образование. Пуантилизм рассчитан на эффект оптического слияния. Как и Синьяк тяготел к научному методу дивизионизма (теория разложения цветов). Жил недолго, на 30л моложе Писарро, в художественную жизнь вступил в 1880е, когда классический этап импрессионизма завершился. Свое искусство назвал научным импрессионизмом и противопоставлял его романтическому. Суть: художник противопоставляет научную доктрину интуиции, пытается рационализировать импрессионистическую технику, которая родилась спонтанно. Сюжеты во многом продолжает импрессионистические, как и их трактовка; тоже интересуется проблемой света и тени, но нет раскрепощенности и непосредственности.

Окраина. Хороший поздний импресионизм. Не без влияния Писсарро – интерес не просто к архитектурному пейзажу, а к тому чтобы домики представить четко. Довольно свободная манера, раскрепощенный мазок. Начинает с того что осваивает уроки своих предшественников.

Рыбалка на Сене, 1883. В это время делает много копий с Энгра, Пуссена, Гольбейна, не только живописи, но и графики. Еще не пуантилизм, он правильно усваивает мотивы (любовь к эффектам освещения, блики на воде, свободная колористическая манера письма).

Труженики, 1883. Тема крестьянских трудов (вспоминается Писарро), уже абстрактнее, но пока еще пробы в поисках стиля, появляется небрежность в манере.

Купание в Амьене. Наконецто найдено что то новое. Уже не непосредственно пленэрная вещь, много этюдов. Большой формат, абсолютная статика, но сюжет импрессионистический, просто другая трактовка - принципиальное упрощение мотива (по этому же пути шел Писарро), нет лиц, абстрогирование. Тень цветная, но четко отграничена от области света, фигуры плотные, пейзаж написан легче, здесь мазок уже на грани пуантилизма.

Воскресный день на озере Гранд-Жатт, 1884. Еще называется прогулкой на озере, есть эскиз и с конечным вариантом он различен. Проблема соотношения фигур и пейзажа, плюс определённое освещение. В эскизе имприссинистично, всё включено в общую ситуацию атмосферы, дрожания, люди призрачные. В законченной работе всё не так: чёткое разграничение света и тени, формы очерчены, увесистые, но опять нет лиц. Кажется лёгкая тема отдыха на пригородном пляже, но всё статично и парадно. Очень мелкая точечная техника, пуантилизм в чистом виде. Это важная картина в истории импрессионизма и неоимпресионизма, когда была выставлена произвела фурор (на последней выставке импрессионистов 1874г), реакция отрицательная, почти всеобщее возмущение. Принял только Писарро. Работа такого масштаба явно завершается в мастерской, происходит поворот от натурных впечатлений к работе в мастерской. Но на этюда ездил. Сдержанный колорит.

Мыс Дюлок. Мотив скалы превращает во что то безжизненное, абстрактное, очень сложная и изощренная техника, многоцветная, виде теоретический подход к технике.

Гранкан: С натуры пишет в основном морские пейзажи. Форты: Чистый пуантилизм. В предыдущих работах фигуры и задний план написаны по-разному, здесь уже всё в 1 манере. Очень важна работа со светом - всё ясно, прозрачно, избегает линий, контуров, объёма, построено на нюансах цветового перехода. Гранканские вещи 1880х это одинаковая техника, импрессионистические случайные композиции, но другой контекст. Париж: работает в окрестностях (Гронжак). Как у Писарро сдержанная палитра, серый день, деликатное вкрапление лиловых и других нежных переходных цветов. Общее с Писсарро стремление к абстрагированию, рационализированию и колористическому подходу. Но у Писсарро период пуантилизма в живописи занимает всего 3г. Где появляется вода не бликующая поверхность, а мозаичность, все из одного материала, одна фактура. Эйфелева башня. Он восхищался постройкой. Мазки чуть крупнее, она величественная, но не громоздкая, вверху будто растворяется.

Ню: это большой пласт его творчества, общая тенденция 1880х - растут размеры полотен. Натурщицы в мастерской на фоне работы Прогулка в Гранд-Жатт. Его картина на фоне обрезана, показана только часть. Здесь качества противоположные, пуантилизм почти уходит, хотя мельчайшее мерцание остается. Хороший рисунок, практически в манере Энгра, но это скорее даже общая тенденция (вспомним Ренуара), женщины не позируют специально. А вот эскиз фигуры женщины к этой работе очень импрессионистичный - фигура растворяется в фоне, крупные мазки, это сложно назвать как то.

Цирк: очень занимает его в позднем творчестве. Здесь поиски эффектов освещения - не только естественного, но и искусственного. Цирковой парад, 1888. Пуантилизм, но плоскостность силуэта, четкость контура, графичность. В чем то даже приближается к плакату. Цирк, 1890-91. Все уже принципиально изменилось. Появляется яркий локальный цвет, предваряет Лотрека - профили, подчеркнутый контур, пуантилизм лишь в отдельных местах (занавес), гротескные движения. Перспективные искажения, нет глубины, фигуры более наивные. Канкан: уже почти плакат, пуантилизм здесь скорее подчеркивает, чем самоценность. Почти монохромно, плоско, театрально, фрагментарно. Все строится на выразительном силуэте.

Портрет Нона Анжана, 1883. Это графический пуантилистский портрет. Профиль, он за работой, вообще он избегает изображения лиц. Интересно передает объем и световые эффекты.

Итог: практически невозможно понять его творчество, если не понимать, что это рационалистическая система, вдохновленная научными открытиями. Свое направление – неоимпрессионизм – у него называется хромолюминаризм (или рационалистический импрессионизм). В самом названии присутствует слово «свет» - пунатилистская техника нужна и чтобы наиболее точно передавать световые эффекты. Была своя теория о том что с определённым светом связаны определенные эмоции. Цель – сделать максимум света и все сбалансировать. Слишком много ровного ясного света. Влиял на Лотрека и Гогена непосредственно, плюс на кубистов. Несмотря на короткую жизнь – очень важная веха. Работал медленно и тщательно, это кропотливая техника.

**Поль Синьяк, 1863-1935**. Архитектурное образование, под воздействием Клода Моне решил посвятить себя живописи, дальше попал под влияние Сера, пуантилизм, как и у Сера нет чистого пейзажа. С 1886г работает вместе с Ван Гогом, много путешествует, там акварельные наброски, а в мастерской заканчивал. Есть живопись и графика, литографии. Много сцен в камерных домашних комнатах.

Портрет Феликса Фенеона, 1890. Параллелен цирку Сера. Профильный поворот, характерная заострённость. Фон почти весь из абстрактных отельных элементов. Неоимпрессионистическая техника, кропотливая мелкая точечная работа. Графичность, плоскостность, интерес к цирковой теме. Почти во всём совпадает с Сера.

Завтрак. У Сера мало камерных домашних сцен, а тут наоборот. Точечно, но нет жёсткой контурности, попытка передать среду и освещение за счёт неоимпрессионистической техники. Берёт у Сера женскую фигуру (служанки). Обобщённые фигуры и лица, любовь к профильному повороту. Очень изысканно колористический.

Воскресенье, 1888-90. Тенденция к графичности. Очень тонко прорисовывается стул, все детали камина, кот, костюм.

Пейзажи. Пишет большое количество в 1880х-1910х. В основном средиземноморские, обилие света ,тонов, все ярко, но абстрактно по цвету, напоминает гобелен. Есть у него и графические портреты. Пуантилизм в графике очень интересен. Он вторичен по отношению к Сера, те не сам придумал технику, но именно он ее продлил до 1930х. От техники не отказывается до конца жизни, сочетает ее с графичностью и декоративностью.

**40. Гоген**

**Поль Гоген**, 1848-1903. Живописец, скульптор-керамист, график. Опять же пост импрессионист (сложности с определением термина). Живопись начал заниматься с 1870х как любитель, с 1880г участвует в выставках импрессионистов, в 1883 решил стать профессиональным художником. Родился в Париже, но в младенчестве оказался в Перу (отец журналист-радикал, мать из Перу, ее мать социалистка, была попытка переворота, отец боялся за жизнь, уехал в Перу, но умер на корабле). Первые его впечатления - это экзотика. В 7л возвращается в Париж, получает наследство от дяди, хочет стать моряком, до 1871г непрерывно плавает (семья обеспечена, ему позволяли вольности). Он в Индии, мать умирает, в письме говорит ему наконец то заняться делом, по протекции друга стал брокером, женился, дети. Знакомится с Писарро, потом с Дега (тот его всегда поддерживает, покупает картины), начинает систематически заниматься живописью, уезжает в Данию, там оставляет жены и детей, сам возвращается в Париж. Мать собирала коллекцию керамики инков, плюс были и какие то воспоминания, поэтому многое в его творчестве было предопределено его младенческими впечатлениями. Вступает в жизнь, когда импрессионизм уже находится в кризисе, 10л между Сезанном и Гогеном очень важны. Как и Сезанн он тоже стремится теоретизировать, но он более эмоциональный, у него жизнь как роман.

Сады в Жераре. Показывает, что усвоил уроки импрессионизма. Зимний пейзаж, 1879г. Любимая импрессионистами тема - цветные тени, эффект свежевавшего снега. То есть усвоение пленэрных исканий. Мандолина, 1880. В это же время целый ряд натюрмортиков.

Этюд нагого тела. Импрессионистический этюд, опять же больше всего похоже на Писарро (для пост импрессионистов он будет важнее Мане, Ренуара или еще кого то). Уже понимаем, что он будет хорошим колористом.

Семейство художника в саду. Это еще период тихой семейной идиллии (которая вскоре будет разрушена), на него еще много влияют, работы подражательны.

*Понт-Авен*. Это Бретань, проводит там 1886-90г, что то вроде «школы», тут группа художников, близких к символизму, он был одним из организаторов. Еще здесь разрабатывается клуазонизм, термин, перенесенный из прикладного искусства, манера разработана Бернаром и Анкетеном. Суть: полотно делится на плоскости разного цвета в соответствии с фигурами и предметами, каждая плоскость причудливо очерчивается, как в СВ эмалях; важна роль чистых цветов, фигуры уплощаются.

Купание в Понт-Авени. За основу любимый импрессионистами мотив - пляжная тема. Мелкий раздельный мазок, но уверенная манера, похожая опять же на позднего Писарро.

Свинопас в Бретане. В тот же год, что и Купание. То есть развивается он стремительно, здесь уже мышление цветовыми плоскостями (клуазонизм). Цвет абстрактен и условен, использование локальных красочных пятен приводит к тому, что композиция становится плоскостной. Желание синтезировать, свести все к простым локальным цветам, приведет художника к некоторому противоречию (которое будет у него всю жизнь). Он не хочется быть полностью плоским, пытается использовать светотенью. Но отказывается от типичных для импрессионизма дополнительных цветов.

Борьба Иакова с ангелом или Видение после проповеди, 1888. Обращение к религиозному сюжету, этого давно не видели. Вряд ли он сам был особенно религиозным, скорее это общая тенденция символизма с ее тяготением к мистике. Причем это и обращение к христианским сюжетам, так и к иным. Название двойное, на 1п традиционные чепцы бретонок. Иаков и ангел являются им как видение. Прежде всего, в глаза бросается яркий контрастный колорит, лиц почти не видим, толпа служит для нас проводником к основной сцене. Это предельное упрощение формы, подчеркивание контура.

Желтый Христос, 1889. Традиционный христианский сюжет он включил в Бретонский пейзаж. Распятие в контексте деревни, не понятно, реальное или же это композиция распятия, которая действительно находится где то в Бретани, и ей поклоняются крестьянки.

Автопортрет с желтым Христом. Для него эта вещь достаточно важная, даже ключевая.

Прекрасная Анжелла. Она самая прекрасная, в традиционном Бретонском костюме, видим интерес к традиционным культурам. Она не в картине, а будто сопоставляется с ней, будто накладывается. Рядом статуэтка буддийская (но с головой кошки), а фон скорее может отослать к Японии.

*Мартиника*. Период включается в Понт-Авени, он познакомился в Бретани с Лавалем, поехали вместе. Это первая проба жизни в туземных условиях, 6 месяцев. Есть какие то Понт-Авенские приемы, клуазонизм (локальные цвета), но уже перерабатывается, нет такого яркого локального цвета. Картины с Мартиники очень разные по цвету, технике и мазку. Берег моря. Здесь уже прослеживается будущий Гоген, его желание к упрощению, мазок становится шире. Мангровые деревья. Раздельные мазки еще есть, но вот сюжет уже близок к тому, что он будет делать на Таити. Еще он успел съездить в Панаму, наблюдал строительство канала.

*Арль*, 1888. Тоже короткий период, жил с Ван Гогом, печально закончилось (Ван Гог остался без уха,) а изначально была мечта о художественном содружестве в Арле. Здесь целый ряд работ, они отчасти впитали опыт клуазонтистов. Кафе в Арле, 1888. Завсегдатае ночных кафе, изображение на гране гротеска, социальной картины. Четкая перегородка, явное разделение зон - охристый и красный. Еще идет складывание свой живописной манеры. Женщины в Арле, ГЭ. Называется не так, есть связанные с прачками, есть будто в трауре. Справа цветовые плоскости - клуазонизм, там яркий цвет и жесткий контур, совершенно плоскостно. Фигуры написаны более компромиссно.

*Таити*. С детства он испытывает тягу к экзотике, в 1891г окончательно уезжает на Таити, цивилизацию считает болезнью. Очень плодотворный период. В 1893-95 кратковременно едет во Францию, возвращается и в 1901г едет на Маркизские острова, где женится на молодой таитянке, много работает (как живопись, так и журналистика). Болезнь (проказа), бедность, депрессия (даже пытался покончить с собой), все же лучшие работы написаны именно здесь. Реальную жизнь народов Океании сплетает с местными мифами. Постоянные двойные названия, прямо на картине.

Девушка с цветком, 1891. Он постоянно стремится создать свой собственную систему, но у него скорее авантюрный характер, он не интеллектуал, в отличие от Сезанна. Задний план - похож на Прекрасную Анжелику. Цветочные арабески, все плоскостно, то есть фон клуазонистский. А вот девушка уже другая, практически академическая. Получается противоречие. Яркое звучание синего платье на синем и красном фоне.

Гаитянки на пляже. Традиционным образом моделирует объем светотенью. Уже нет яркого и звучного аккорда, цвет не столь пронзителен. На юбке полностью орнаментальный, плоскостной узор. А фигура справа другая - характерная для раннего периода, правильная, с живыми складками. Эта компромиссность никуда не уходит. Довольно часто преувеличивает части тела, здесь руки и ступни.

Дух мертвых бодрствует, 1892. Уезжал на целый день, приехал и увидел, что его жена испугана, именно от этих духов мертвых. Немного диссонансное впечатление, цвета близкие к дополнительным, но еще не они, чуть не совпадают. Сзади фигура, собственно дух, он появляется позже. Ощущение мистического ужаса есть и без фигуры, ужавшееся тело, свет не столько естественен, сколько потусторонний. Это дань поэтике символизма.

Голова Иоанна Крестителя. Традиционный сюжет, но голова совершенно очевидно туземная, показана в таком же контексте (рядом таитянские сценки). Сзади все плоское, а голова супер объемная, моделировка такая, что кажется, будто она отлита из бронзы.

Яванка (ее звали Вайраумати, 1893). Жанр ню, она с Явы. У Дега предельная бытовизация ню, у Сезанна и Ренуара возвращение к пластическое традиции. У Гогена все по другому. Делакруа, когда попал на восток, говорил, что в их фигурах он увидел грацию грек и римлян. Так что нагота должна вызывать ассоциации с классическим искусством. Но для туземцев обнаженность - это естественное состояние, здесь нет никакого стыда или скромности.

Таитянки, 1899. Полуобнаженные женские фигуры в рост или поколенно. Это не вполне портрет, не вполне жанр. Некоторое изображение туземного идеала. Очень условный фон, или даже арабески. Подобные фигуры часто у него встречаются.

Белая лошадь, 1893г. Своеобразный колористический аккорд - зеленый и оранжевый, работает на грани диссонанса. Картина наполнена светом, но мы не можем указать конкретного источника. Композиция построена на волнообразных линиях - ствол дерева, изгиб реки, в основе сложная арабеска. Это правильно плановое построение, но кажется, что планы наслаиваются на плоскость, нет глубины. В 1890е появляются такие вещи - поэтизация туземного быта с их неспешной жизнью. С другой стороны противоположные вещи: интенсивный колорит, активные арабески, мистический характер.

Всадники на пляже, 1902г. Написано на Маркизских островах, конец его творческого пути. С одной стороны есть движение, но все по кругу, композиция замкнутая, почти статичная. Цвет совершенно абстрактный - полоса пляжа дана чистым розовым цветом.

А ты ревнуешь?1992. Композиция поделена на две части, они не равные и очень по разному написаны. Где мужчина и женщина, там все почти академично, а слева - абстрактная плоскость с арабесками, то есть противоречивость никуда не уходит.

День Бога. Ритуал с мистическим танцем. На 1п причудливые красочные арабески. Композиция вглубине холста практически зеркально симметричная, иерархичная.

Откуда му? Кто мы? Куда мы идем? 1898. Совершенно необычная по формату, холст большой, вытянутый. Горизонталь приводит к тому, что композиция носит декоративный характер. Здесь он пытается воплотить свою жизненную философию, программу. Желание создать универсальную картину-программу в 19в практически всегда приводит к неудаче. В итоге есть цитаты - по центру яркая фигура, руки тянутся вверх, ее мы видели в ряде сюжетов сбора плодов.

Материнство. Не просто женщина, кормящая ребенка, а символ, который вырастает в вечную тему.

Рождество. У него целый ряд работ н1900х - переосмысление традиционных тем в совершенно необычном контексте.

Безусловно впитывает в себя идеи символизма, даже не смотря на то, что он далек от Европы. Пожалуй, из всех пост импрессионистов он ближе всего к символистам, и символисты это признавали. Он очень противоречивый мастер. Он полемичен, но как художнику это мешает. Хочет использовать чистый цвет и декоративную линию, но и академические приемы. Стремится синтезировать, но для себя не решил, каким он хочет быть. Его творчество как зеркало, оно отражает кризис не только форм, но и идеалов, которые характерны вообще для периода.

**41. Ван Гог.**

**Винсент Ван Гог**, 1853-1890. Один из самых молодых и самый трагичный. Его непохожесть во многом определяется голландско-протестантским происхождением. Сначала он работал в фирме дяди как арт дилер, потом был пастором, богословие ему не удалось, зато ездил с миссионерской поездкой в горный шахтерский район. Периодически учится живописи, в Голландии, но все это нерегулярно. Отец пастор,

Едоки картофеля. Это картина программа. Сама по себе не очень хороша, колорит грязноватый, рисунок неуклюжий, все темно. Но важна интенция, желание стать крестьянским художником. Цель - изобразить бедную, грубую, убогую жизнь, в итоге получается именно такая живопись. Цель переходит в средство. Истоки решений и колористических, и жанровых совершенно очевидны. Для него голландская традиция родная и национальная, он ее воспринимает как свою. Налицо караваджистские приемы, грубоватый сюжет.

Натюрморт с гипсовой статуэткой. Но он очень быстро меняется, попадая в Париж в 1886г. Там знакомится с разнообразными мастерами, опять же Писарро, другие его сверстники. Он очень восприимчивый ученик, ходит в школу Кармону, там же учился Лотрек. Для него происходит важное изменение. Живопись сочетается с другого рода деятельностью, но вот в Париже это уже более систематические занятия. Не меньше, чем регулярные занятия, на него воздействуют сверстники - импрессионисты, нео импрессионисты (пуантилисты, Синьяк). За год до приезда он сделал Череп, это совсем другая мрачная, плотная живопись. Здесь же все легче, использует дополнительные цвета, мелкий мазок, но с самого начала берет немного другой. Эти мелкие мазки у него длинные, такой мазок сохранится, станет типичным. При том, что он использует раздельные мазки, это он сочетает и с работой яркими интенсивными цветовыми плоскостями. Есть попытка сочетания импрессионистической техники и желание противопоставить красочные плоскости.

Папаша Тагни. Дальше интересный период увлечения японцами. На фоне гравюры с японскими пейзажами, мазок задает определенный ритм. Цветущее дерево. Куртизанка.

Берег Сены. Совершенно импрессионистический. Дальше идут работы, которые он создал на пленэре, цвет очень яркий. То есть и Гоген, и ван Гог начинают с манеры, которая была больше характерна уже позднему Писарро. Вроде импрессионистично, но уже свободнее, мазок шире. Но этап ученичества проходит быстро.

Арль. Живет вместе с Гогеном (Гогена уговаривает приехать брат Тео), но воспринимают все по разному. Ван Гог первое, что испытывает, это шок от яркого освещения. Это действительно тема земли, которая просто сражена солнцем. Цвета не многочисленные, но они более интенсивные и изысканные. Точно располагает зоны цветов, они четко очерчены, выстраивается перспективное построение - это влияние Гогена. Здесь как будто все остановилось, уже нет вибрации среды, светотени носят определенный характер. Мельница, 1888г. Еще довольно импрессионистическая, но при этом, из импрессионистического мазка не делает абсолютного приема, он гораздо более свободен. Период небольшой, но в Арле сделал много. Арль - это период, когда он ищет цветовые эффекты. Выразить любовь по средствам бракосочетания дополнительных цветов, цвет - это не просто технический прием, а само духовное начало. Но при этом ван Гог настаивает на правдивости, реалистичности. Отказывается от пути искусство для искусства, «я лучше буду сапожником, чем просто буду музицировать краски, мне дорога правда».

Автопортрет. Вообще в Арле много портретов. Здесь в духе неоимпрессионизма, прием пуантилизма. Он его пробует, но никогда не будет абсолютизировать и быстро оставит. Сам он признал на себя воздействие романтиков (Делакруа). Для него очень важен свет, ему посоветовал Писарро преувеличивать эффект, который создается под сонансами и диссонансами. Автопортрет для прорабатывая техник.

Автопортерт с отрезанным ухом и с трубкой. Узнается Гогеновский прием. Композиция делается ровно пополам, колористическая напряженность, есть и контур - клуазонизм. На автопортрет он пробует разные техники. Это целая галерея образов.

Воспоминания о Моне. Подпись красиво введена, но не заметна. Тема дерева в цвету, ощущение времени - ранняя весна, раскрывающаяся природа; цветные тени. Все, что импрессионисты любили. Почти японская вещь, декоративно.

Ветка (?). Совершенно очевидна ориентация на Японию. Просто ветка, ее графика, на фоне неба.

Пейзаж с подъемным мостом в Арле. Сумел сочетать и яркость локальных цветов, и мягкость цветовых переходов.

Подсолнухи. Серии это еще один полигон для отработки новой техники. Их много, он остается в рамках охристый гаммы, лишь немного ее меняет - то красноватая, то бледно лимонная. Все время пробует, сопоставляет сочетания разных оттенков охры. Где то очерчен контур стола, как клуазонисты, но все равно это охра на охре. Между прочим, подсолнухи - это модный мотив, не только во Франции, и не только в живописи (английские архитекторы, которые увлекались Японией, часто вставляли подсолнухи в фасады). Плюс, это еще простой мотив. Он может не заботиться о форме, а сосредоточиться на колористике. Он меняет и графичность, она становится более изысканной, это опять же напоминает о том, что он работал во время модерна. Интересно то, что возникают бесконечные вариации, это именно серия.

Кафе в Арле. Нарастают трагические мотивы. Здесь появляется звездное небо, потом оно будет разрастаться и встречаться все чаще и чаще. Разные оттенки охры, холодное и теплое. Сопоставление цветов как в Подсолнухах, но добавляется дополнительный цвет, причем синий очень интенсивный.

Спальня, 1888г. Он хотел при помощи укрощенных цветов выразить ощущение покоя и отдыха, но ощущение создается противоположное, тревожности и безнадежности. Это не только за счет колорита, но еще и по тому, что здесь чистые краски и отсутствие теней. Нет теней - воздух выкачан, нет среды.

Стул. Это этюд, интересно, что в качестве объекта для своих этюдов он берет изысканные мотивы (цветы) или же что то совершенно простое. Стул тоже в нескольких вариациях. Он умеет сосредоточиться на простейшем мотиве, исследует соотношение холодного и теплого.

Красные виноградники в Арле, ГМИИ. Диск солнца у него раскален до бела. Образ солнца не благословенное тепло, а что то пугающее, сжигающее все, виноградник совершенно алый. Тема дороги как потока, она кажется скорее рекой, там есть блики, как любили импрессионисты. Фигуры опять же очерчены. Между природой и фигурами создается противопоставление - холодное и теплое. Подчеркивается острота силуэта.

Кафе (Бильярдная?). Дискомфортно от колористического сочетания. Диссонанс алого с зеленым, рождается ощущение душевного беспокойства от колорита, а не от случайной композиции.

Почтальон Рулен. Образ чрезвычайно живой, но удивительной обобщенный и монументальный. Предельное упрощение в фронтальной постановке, в колорите тоже простые сочетания синего и белого.

Арлезианка. Видно влияние Гогена, абсолютно желтый фон, красная книга, синие-черная женщина, это не только контур, но и ее волосы, платье и тд. Здесь главное - это четко читаемый, острый силуэт. В эти годы делает целый ряд портретов. Где то использует детали костюма как декоративный момент, такая декоративная плоскостность, преобладание рисуночно-линейного начала особенно ярко в его натюрмортах и пейзажах.

В 1889-90, трагически обрывается его арльский период, знаковое произведение Подсолнухи, цветочных натюрмортов у Ван Гога больше, в подсолнухах у него начинается тенденция к декоративизму. С 1889 начитает преобладать линейное начало, ярко выраженный линейный контур. Последние годы жизни живет и работает в эпоху символизма.

Ирисы. Цикл, любимый декоративный мотив модерна, который встречам как элемент орнамента в декоративных работах. Ван Гогу важна проблема цвета и интерес к графическому началу (от увлечения Японией), из этих истоков рождается интерес к усложненным построениям. Начинал с предельного демократического сюжета, здесь выбирает изысканный утонченный мотив, который уже сам по себе прекрасен (дань общей тенденции). В 1880- 90е еще работаю многие импрессионисты, Клод Моне пишет кувшинки. Вообще связь между ВГ и импрессионистами намного глубже, чем кажется.

Белые розы. Но розы не белые, а розовые это выцветшая гамма, берет объект изображения и превращает тему букета роз в орнаментально - декоративную композицию. Цветок ириса несет характерную для модерна сложность и изломанность, в мотиве роз этого нет. В серии подсолнухи мотив демократичный, а здесь обращение к изысканному, изысканная гамма сопоставление изысканных оттенков. Серии Клода Моне принципиально писались с одной точки зрения, здесь можем говорит о том, что у Ван Гога определенным мотивом возвращаются оливковые деревья - пейзаж незатейливый, незамысловатый, ничего в объекте изображения специфического нет. Композиция выглядит трагический напряженной за счёт колористических и графических мотивов, подчеркиваются сложные узловатые стволы. В приеме отдельных мазков есть нечто иное, чем у импрессионистов. Эти мазки у Ван Гога мелкие и длинноватые, а у Ренуара и Моне значительно короче, у импрессионистов мазок это средство создания оптической иллюзии, а здесь самодовлеющий прием, некое структурообразующее начало, так же было у Писсарро и у Сезанна, в той разнице рационалистицическое у Сезанна и эмоциональное у Писсарро, это заимствует и Ван Гог. Мазки драматизируют композиционный эффект. У Гогена мышление отдельными красочными плоскостями, отдельными арабесками, здесь есть схожее сегменты с вкраплениями другого цвета и колористически очень напряженно. Колористический аккорд, который близок дополнительным цветам, здесь получается, что очень драматично по цвету. Арабесковое начало нарастает все больше, мазки на переднем плане имеют абстрактный характер, волнообразное движение стволов, дальше причудливая волна появляется и в абрисе облаков и в абрисе гор. Кипарисы - в композиции желтые хлеба и в целом ряде работ этот мотив привлекает уже найденной формулой Сезанна, который бы все упростил, а здесь в силуэте кипариса подчеркивается зигзагообразное движение и ему подчиняется все и изгиб дороги, и краешек поля, и небо, там сплошное зигзагообразное движение. Та плоскостность, которая вырастает в его натюрмортах, присутствует и в его пейзажах, это очень эффектное орнаментальное построение на плоскости. Дальше маленький мазок, подобный мозаике уйдет, он будет работать длинным мазком и винтообразное, зигзагообразное движение будет усиливаться. Небо тоже становится декоративным, это абстрактные арабески. Говорят, что у позднего ВГ нарастает драматизм (даже когда его картины впервые оценили он уже был не рад), но забывают о нарастании плоскостности и декоративизма. 1п пишет пастозно, все будто из вязкого материала, ничего не остается от пленарной системы.

Поздний: его поздние пейзажи на одну тему - кипарис, горы, хлебные поля. Знал Сеятеля Милле, обращался к опыту реалистов (до того от реалистов открещивались), ему важна ранняя традиция. Перерабатывает мотив поля Милле, превращая его в красочную мозаику, почти всегда присутствует мотив с Арля, огромный солнечный диск, раскаленный до бела, солнце для него северянина как что-то угрожающее.

Сеятель напоминает Милле, картина делится на две части и сопоставляются холодные и тёплые тона. Его поздние вещи очень эскизные, это свободный мазок, открытая манера и не за что зацепиться глазом, бесконечное сопоставление разных оттенков. Вороны на хлебном поле, когда мотив птиц превращается в закорючки, иногда впечатление небрежной грязной живописи, так как почти эскизные вещи

Овраг, 1889. Бурное активное движение во всем (горы, дорога). И у Сезанна неожиданный поворот вдруг к трепетно романтической интонации в последние годы жизни, и у ВГ, когда мазки трепетные запятые. Это картина про противопостояние, борьбу стихий – камень, вода.

Тема звездной ночи. В целом ряде его работ - правда с правом на преувеличение, когда огромные звезды явно использует импрессионистический прием сопоставление драматических цветов. Усиливает, приходит к теме таинства природы и водоворота стихий, поворот к универсальному вечному. Когда говорят о символизме, говорят о художниках меньшего масштаба дарований, общее у импрессионистов и символистов стремление к вечному пониманию первоосновы бытия.

Портрет доктора Гаше. Все подчиняет волнообразной линии. В ранних портретах пуантилисткая техника, а здесь свой фирменный длинный мазок, с одной стороны формальный прием, а с другой он рождает драматическую деформацию образа, напряженный колористический аккорд. Это последнее светлое событие в жизни ВГ, тк Наше был еще художником любителем.

Поле (?). Это не просто парафраз сеятеле Милле и собирательниц колосьев, но в то же время возвращение к крестьянской теме Милле, крестьян как таковых нет, а есть силуэты, делает почву белой, а когда пишет небо помещает огромный солнечный диск, и холодное и теплое.

Изображение церкви в Овере, 1890. Обращаясь к церкви очень сложный ломаный силуэт на фоне глубокого синего неба, усложнённость он всячески демонстрирует, очень часто у него декоративно усложненные решения. Ван Гог повлиял на фовистов, на экспрессионистов, когда говорят о Ван Гоге, говорят о силе экспрессии. У Ван Гога всегда попытка выразить универсальные душевные состояния.

Вообще, послу случая с Гогеном в Арле, ВГ поместили в психбольницу, причем у него там случился приступ. В моменты просветления просил отпустить его, но жители Арля были против. Тогда его еще отправляли в последнее для душевнобольных. Там много писал, в частности, Прогулка заключенных. В 1890г выйдя на прогулку с материалами для рисования выстрелил себе в сердце (револьвер был для отпугивания птиц), но попал ниже, смог дойти до гостиницы, где ему вызвали врача. Но именно из-за этого ранения через сутки с небольшим он умер. В 2011г высказали предположение, что ВГ был подстрелен 1 из подростков, с которыми он пил.

**42. Сезанн.**

Если понятие импрессионизм еще имеет под собой некоторое осмысленное содержание, то пост импрессионизм только констатирует факт, что эти мастера были после импрессионизма. Но это не верно, так как многие из них работали параллельно. В своем поколение Сезанн вызывал недоумение, не только у критиков, но и у коллег. Поэтому его и относят к более молодым художником.

**Поль** **Сезанн**, 1839-1906г. родился в Экс-ан-Прованс, на юге, очень властный и жестокий отец. Он имел слабое представление о хорошей живописи, но другое образование - отличное, причем учился блестяще - любил литературу, до смерти писал стихи на латыни и французском, цитировал страницы из Вергилия, Лукреция и Апулея. Он с детства тянулся к искусству, рисование - важный предмет в школе, но призов не получал, а вот его лучший друг, Эмиль Золя как то получил приз за рисование. Его картины несут оттенок индивидуальности, есть внутренняя энергия, много противоречий (они ему характерны), постоянно сомневался, что сможет выразить все так, как хочет. Первое образование дома, потом едет в Париж, где он впитывает разные направления, там проявляется его способность к ученичеству, он усваивает разное, но оставляет лишь то, что подходит ему. Импрессионисты с пренебрежением говорили о предшественников, а Сезанн наоборот преклоняется перед романтиками (Делакруа), очень интересуется реализмом (Курбе). Время его творческого формирования - 1860е, оказывается, что он не хочет выставлять вместе с импрессионистами, но живо интересуется ими. Воспринимает у них идею писать на природе. (Со временем начинает писать на специальных нагрунтованных белых холстах, это от акварели, и ограничивается себя зеленым, охрой, голубым).

Портрет монаха, 1865-67. Здесь не понятно, кто изображен, существует около 5 его изображений. Сразу обращаем внимание, что нет никаких эффектов света и атмосферы, это можно сказать анти импрессионизм. При этом большая фактурность и осязаемость материи. В итоге своеобразный эффект. Работает много шпателем, плотно кладет краску, «манера Курбе, взятая квадрате». Живопись довольно грубая и мощная, мыслит обобщенными пластическими массами, еще нет плавных переходов. Кто то написал, что «всякий раз, когда он пишет, он будто мстит». С колористической точки зрения здесь тоже ясный и очевидный контраст - темный фон, почти черный, и белые одеяния.

Портрет дяди Доминика, 1865-67. Та же техника - грубая живопись, построенная на мощных контрастах, обилие черного цвета (темный колорит у него будет держаться долго). Колористические контрасты, открытая и довольно грубая фактура.

Портрет отца, 1868. Более классический - постановка, антураж, он читает в кресле, но опять же контрасты темного и светлого, резкая светотеневая режиссура. Есть некоторая недоразвитость световоздушной среды.

Поль Рексис читает милю Золя. Что то постепенно меняется - живопись становится менее грубой, фигуры даются уже в некоторой среде. Но эти изменения минимальны. Живопись все равно довольно темная, грязная и тяжелая.

Искушение святого Антония. Целая группа своеобразных работ. Это вещи в жанре ню, на самые разные темы. Есть вещи и античные сюжеты. Неискушенному зрителю сложно догадаться, о чем это. Сам Антоний где то далеко и в стороне. Главное здесь - это три обнаженные женские фигуры, они совершенно очевидно антиклассичные - все построены на круглящихся линиях, толстые и круглые. Все тонет в черном, периодически что то вспыхивает - караваджистское освещение, мощные светотеневые эффекты. Но при всем издевательстве над пластическим каноном, композиция построена правильно, практически симметрично. Интересно сопоставить это с поздними Купальщицами Сезанна. Манера письма здесь почти эскизная, крытый мазок, тяжелая живопись, стремление подчеркнут объем.

Пастораль. Прецеденты были, хотя бы Завтрак на траве Моне. Тоже мужчины в костюмах и 3 обнаженных женщины. По пластике они опять же далеки от классической традиции, но вот композиция опять же правильная. Пейзаж эскизный, еле намеченный.

Современная Олимпия, 1873-74. Не без доли иронии, 10л назад Мане показал свою Олимпию на салоне Отверженных. Здесь вроде все есть, но носит характер карикатуры. В ранних вещах много темы ню, многое вызывает вопросы. С одной стороны, это апелляция к классической традиции, но и ее отвержение, одновременно и использование хорошо известных, понятных композиционных тем. Тема ню надолго пропадет у него, потом возникнет уже в конце жизни, откровенная чувственность ранних работ уйдет. К 1870м меняется и его колористический строй, живопись по цвету и свету приближается к импрессионистам, она становится ярче и светлее. Он безусловно оказывается под воздействием импрессионистов, начинает работать на пленэре.

Таяние снегов в Эстке. Обожаемая импрессионистами снежная тема. Сезанн решает ее совершенно иначе. Для него это не повод для бесконечных цветных теней, она еще пока довольно темная, но появляется больше цвета (желтые, красновато-оранжевые, свет более яркий и определенный).

Увертюра к Тангайзеру, 1868, ГЭ. Красочные слои уже тоньше и легче (хотя форма плотная). К белому и черному начинают добавляться и алые, и другие цвета - палитра становится разнообразной. В первых вещах есть масса в безвоздушном пространстве, но здесь уже уточняется план, это не вакуум, а построенная по планам композиция, у него никогда не теряется плановое решение (из импрессионистов ему ближе всего Писарро, и именно Писарро больше всего принимает Сезанна).

Натюрморт с черными часами (наш?). Здесь уже есть то, что будет характерно для его 1880х. Построение, идеальное равновесие между объемом и пространством. Цвета становятся определеннее, форма согласуется с колоритом. Мане на него влияет, а для него значима классическая традиция. Еще происходит постепенное отталкивание от реалистической традиции.

Дом повешенного, 1872-73. 1870е - это жизнь в Париже, общение с импрессионистами и работы в местечке Овер (Альбер), там он знакомится с Писарро, и даже работает с ним а он старший из импрессионистов, но удивительно открыт новому. Он имел ввиду себя, его терзания и метания о том, не оставить ли ему живописи. А кто то говорит о мрачности сюжета. Здесь легкая живопись, потрясающе светлая, яркая. Не исчезла любовь к подчеркиванию объема и формы, это же было и у Писарро, но он пытался найти равновесие между объемом и пространственным планом (масса не сама по себе, а встроена в пространство). Гораздо более структурированный планы, пейзаж становится более архетектоничным. Сама живопись еще плотная, но для него это уже легко. При этом появляются полутона, ощущение гораздо более естественное, эти объемы существуют не сами по себе, а в пространственной глубине. Он использует приемы Писарро и пытается их довести почти до конца, в итоге эффект другой. У Писарро это всегда импрессионистический этюд, пойманное мгновение, у Сезанна это универсальный, постоянный мир, некоторая общая картина. Проблемы света еще разработаны мало. Есть еще некоторая романтическая взволнованность, напыщенность, восторженность. Они всегда сделаны с каким то пафосом - это в 60е, а в 70е пейзаж становится более обычным, скромным, это то, что он перенимает у Писарро.

Когд происходит 1я выставка импрессионистов, он попробовал с ними выставиться, но ему досталось больше всех. Он уезжает в Экс, там осмысляет свою художественную практику, он как раз из породы художников, склонных теоретизировать. Рисунок и цвет неразделимы, а импрессионисты спрягали проблему цвета с проблемой света. Верный тон дает свет и рельеф предмета, чем гармоничнее цвет, тем точнее будет рисунок, контрастное сопоставление тонов - весь секрет удачного рисунка и моделировки. Обычно все цитируют слова на счет того, что надо, чтобы живопись тяготела к простейшим геометрическим формам (вроде конуса и шара), но самое интересное после: Все взятое в перспективе с тем, чтобы каждая сторона тяготела к центру - природа скорее глубина, чем плоскость (скрытая полемика с импрессионистами), отсюда необходимость дополнить красное и желтое, которыми передает вибрации света посредствам синеватых тонов, чтобы создать ощущение воздуха. Важно то, что складывается целостная стройная теория, система. Замечательное в полемичности высказывание - живописец пишет реальность, а не пошлую имитацию. Импрессионизм завершат собой реалистические поиски, имитацию того, что видишь, а Сезанн говорит, что от этого надо отказаться, что задача живописца - не передача визуального впечатления, но создание абсолюта. Он говорит, что хочет скрестить импрессионизм с классической традиций, сделать из импрессионизма вечное музейное искусство. Собственно его практика начинается с 1873-74, и дальше подтверждает свою теорию.

Натюрморты: начиная с 1870х идет череда натюрмортов. Он не отвергает импрессионистических уловок - дыхание света вокруг предметов, это сохраняется. При этом он безусловно стремится к простейшей герметизации. Совмещает несколько точек зрения, чтобы показать предмет всеохватно, чтобы все тяготело к центру. Предметы разные. Параллельно плоскости холста столешница, миска, тарелка. «Красное и желтое надо дополнить синеватыми тонами» - это и видим, бело дается с импрессионистическими синими тенями. Но импрессионистического мазка у Сезанна не будет, его мазок гораздо более плотный и структурообразующий всегда. Натюрморт с корзиной: во многом очень показателен, особенно по точкам зрения - столешница практически выворачивается на нас, но нет этого тяготения к плоскости, очень подчеркнут объем, совмещение планов для того, чтобы каждый раз каждый объем был подчеркнут в пространстве, его форма. Отсюда его самые простые предметы приобретают какую то значимость и вес. Натюрморт со статуэтка: появляется скульптурная вещь, уже сложнее, не типично для него, обычно все предметы очень простые и демократичные. Еще и сама статуэтка сложная по форме и силуэту, ей вторит салфетка, которая использует почти барочные складки. Есть и влияние импрессионистов - случайный срез, но он не приспосабливает, а очень сильно перерабатывает любые влияния.

Пейзажи: Маленький мост, 1882-85. Трудно найти более импрессионистический момент, опять же здесь есть вода. Для Сезанна блик на воде это не столько блекующее зеркало, сколько модуль для построения всех форм соответственно пространству. Зеленый цвет взят за основу. Мост через Марну в Кретее, ГМИИ. Прерванный короткий мазок, но он носит структурообразующий характер. Здесь гораздо больше монументальности. Дома в Эстаке. Мотив знаком, это вроде некоторое воспоминание о Писарро. Стволы деревьев на переднем плане образуют эффектную рамку, это обожал Писарро, потом бесконечные домики, но они громоздятся друг над другом. Он сводит свою композицию к простейшим геометрическим фигурам. Ощущение, что все это где то внизу, мы смотрим сверху, но в то же время все очень приближено. Сен Виктоар: это целая серия, к ней он возвращался постоянно, но серия иная, чем делали импрессионисты. Где то она населена, где то безлюдная, почти угрожающий вид. И масло, и акварель, с разных точек зрения. Опять же сам мотив горы очень соответствует его стремлению упрощать, геометризировать - все время идет изучение пространственного соотношения (гора, домики, окружающее пространство). Согласованность холодного и теплого, освещенного и затемненного. Гора не всегда по центру, иногда она вдалеке и сбоку, иногда появляется античный акведук. Еще он любит сосны. У импрессионистов пейзаж в приближении (уголок сада, кусочек, только у Писарро появляются панорамы), а здесь взгляд с птичьего полета, большой охват. Он явно ищет геометизации. Гора Виктоар с сосной: дерево попадает так, что становится эффектной рамой. Получается, что над долиной зависает конус горы, он ее даже немного приближает - опять деформация реального впечатления ради достижения идеи. Иногда его гора - это вырвавшиеся на поверхность силы земли. Или есть вариант, где он ее показывает очень близко, не остается места для неба или чего то еще. А есть вариант, где гора просматривается через сухие деревья - то есть есть что то декоративное, не надо забывать, что это все таки время модерна и Ар Нуво. Марсельская бухта: это еще одно любимое место, опять же что то вроде серии. Понятно, что опять он создает точку зрения искусственно - горы приближены, а море будто приподнято вверх. В пейзаже создает некий универсальный образ мира (а импрессионисты хотели запечатлеть мгновение). Опять же он исто использует деревья как рамку, его любимые сосны фиксируют плоскость как передний план, а дальше все раскрывается - это все к вопросу, что живопись не должна быть плоской.

Портрет: для импрессионистов характерен почти натюрмортный поход к натуре. Все равно кого писать, лишь бы кожа не отражала света (Ренуар), то есть отсутствие интереса к психологическому миру и социальному статусу. Шакке. Это меценат, его писал и Ренуар. Плотные мазки, они использованы для передачи атмосферы, вибрации света. Здесь в отличие от Ренуара возникает интерес к личности, это яркая индивидуальность. Плюс интересует объем, форма. Как в натюрморте использует прием стыка планов, причем не боится делать стык по центру лица. Одна часть лица может быть резко освещена, другая - затемнена, в итоге очень мощная лепка объемов. Подобные вещи делал Жерико, а Сезанн очень любил и хорошо знал романтиков. Портрет в красном. Фигура сидит с цветком на коленях, почти импрессионистический мотив, но нет ничего от их чувственности, легкости, даже красный звучит не нарядно, а аскетично. Он стремится к герметизации форм, даже лицо почти ровный овал, фигура сведена к двум конусам (такое сведение характерно только для Энгра). Портрет жены в оранжерее: момент импрессионистический, есть изящество, воздушность, но есть и геометрическая идеализация. Поколенный портрет, она сидит, головка из платья торчит подобно цветку. Женщина с кофейником, 1890е. Наверное лучше всего характеризует его подход. Очень яркое сопоставление фигуры с геометрическими формами, она очень мощная. Можно даже сказать, что женщина сопоставляемая с натюрмортом, который стоит перед ней. Он никогда не придумывает ничего искусственного, это простые, прямо сидящие люди, с опущенными на колени руки.

Игроки в карты, 1892. По сути жанровая сцена, но по трактовке на жанр это не похоже . Обычно жанр - это занимательность, повествовательность, а здесь бессобытийно, две фигуры за столом, склонились за картами. Абсолютно симметричная композиция, он предельно прост. Вся прелесть картины в тонких нюансах тона, при этом интенсивный свет. Ритмичное чередование цветовых зон, композиция незатейлива, но приобретает универсальность, торжественность. Он не стремится к передаче лишних деталей (пустой стол, бутылка в центре), предельно очищенные композиционные схемы, ясные и рационалистические выверенные. 1890е для Сезанна важный момент, постепенно из изгоя и одиночки превращается в мэтра, начинает расти его слава, в эти годы к нему поедет и Ренуар, и молодые художники. Он вдруг оказывается ориентиром, мэтром.

Арлекин и Пьеро, 1888, ГМИИ. Вроде еще называют Масленицей. По сути это изображение комедии дель Арте. Но здесь опять нет ничего жанрового. Сопоставление объемов и света, четкая точка зрения. Занавес видели уже в одном натюрморте. Писал 2г (вообще долго работал), есть странная неправильность перспективы, персонажи будто в разных измерениях. Фигуры надломанные, будто марионетки, но он не задавался какими то потащенными смыслами.

Портрет мальчика в красной жилетке. Есть акварельный вариант. Это не вполне портрет, нет желания охарактеризовать его психологически. Поздний Сезанн опять меняется, возвращается к романтическому началу, отказывается от жесткого пространственного конструирования. Некоторые композиции носят почти религиозный характер. Сама светотень здесь звучит уже иначе. Это средство, чтобы как можно четче прояснить объемное пространство. А здесь появляется даже какая то романтическая взволнованность. Трагические нотки благодаря режиссуре светотени, да и мазок свободнее, более независимый, менее четкий, более трепетный и незаконченный.

Его поздние пейзажи, опять же написанные в Эксе, здесь свет играет очень важную роль. Обычно художники приезжает на юг и потрясены обилием солнца, он же уже родился на юге. Но вот в позднем творчестве свет начинает восприниматься по особенному. Появляется даже что то вроде романтического мироощущения. Очень красивы его пейзажи с озером Анси. Это тоже ряд, блик все еще образующая единица, не блик, а колористический шедевр, от этого синего строит свою композицию. В поздних вещах он лирик, и в этой лирике есть некоторая наивность.

Купальщики и купальщицы. Опять же он возвращается к ню. Мужчина, стоит, делает небольшой шаг, руки на поясе, взгляд вниз - бытовая зарисовка, нет и намека на классику. Но дальше развитие. Есть картина с большим количеством девушек. Деревья образуют стрельчатую арку, перед ними внизу две группы девушек, они уравновешенные и обобщенные, уходит откровенная чувственность. Живопись легкая и свободная, девушки тоже не классических пропорции, но это не бросается в глаза. Они подчеркивают «арку», а за ним обобщенный пляж и пейзаж. Есть еще картина, где он будто взял правую группу девушек отдельно, но все в его излюбленных синих тонах. Далеко от академичности, они обобщены, не приходится говорить о каждой в отдельности, но вот в композиции есть попытка возврата к академической традиции.

Акварели: очень интересные, живые, эскизные. Раннего Сезанна трудно представить в акварели, а вот с поздним это легко. Мазок опять же изменился, отсюда недалеко и до кубизма. Появляется уже некоторая абстрактность.

Натюрморт с тремя черепами. Это своеобразное послесловие. Тяготение к вечному, к универсальному.

Салон 1904 - зал под его картины, настоящий триумф, первый действительный успех. Пытался примирить классику и современность. «Нет ни линии, ни формы, только контрасты (не ч/б, а цветовыми ощущениями), форма создается точным соотношением тонов.

**43. Тулуз-Лотрек**.

**Анри Тулуз-Лотрек**, 1864-1901г. Граф, потомок анристократического рода, мастер графики и рекламного плаката. В 1871г переехал в Париж, в 13л получил перелом шейки бедра, из-за чего прекратился рост, из-за физического дефекта он не смог заниматься подобающими положению занятиями, это сильно на всех повлияло, плюс постоянные неудачи с женщинами, но он смог выкрутиться благодаря чувству юмора. Умер в 36л от алкоголизма и сифилиса на руках матери. Обучался в школе Бонна, потом в мастерской Кармона, вдохновлялся (и по технике тяготел) старшими импрессионистами - Сезанном и Дега, а еще японскими гравюрами. Ван Гог им восхищался, хотя они и разные, Гоген уважал. Одним из 1х всерьез занялся афишами (литографии), часто рисовал проституток, жизнь кабаре (так и жил). Любимые модели: Ла Гулю (Луиза Вебер, танцовщица Мулен Руж), Жанна Авриль, Ша-У-Као (клоунесса), Аристид Брюан (театральный деятель), Валентин Бескостный (театральный деятель), Циветта Гильбер (певица). При жизни критики были настроены против него, слава пришла после смерти.

Портрет матери. Ранняя ученическая работа, хорошее усвоение уроков импрессионистической живописи. Есть попытка передать среду, цвета, зато уже есть профиль, который будет характерен для него в будущем.

Портрет Ван Гога. Пастель, манера от Дега. Вызывающе ярко, дополнительные цвета, но все буквально пестрит.

Женщина за столом, 1880. Нарастает гротеск, подчеркивается характерный антиклассических профиль. Переплетается тема кафе и богемной жизни дам полусвета. Не боится изобразить ее некрасивой, нежность поэтичность, нет сатиры. Уже не пастель, но сохраняется эта пестрота мазков. Возникает любимая тема - женщина за столом с бутылкой спиртного. Особый рисунок, будто чеканка, утрирование ради выразительности.

Прачка, 1889. Тоже профиль, много сарказма - то, как она стоит (опирается на стол, оттопырив 5ю точку и смотри в окно), как падает рыжая челка. Она вульгарна, но это поэтизируется. Импрессионистической техники нет, он ее уже освоил, она не интересна.

За туалетом. Потом это все разовьется в темах борделя. Абсолютно отсутствует чувственность и сладострастие. Пишет очень прозаично – жизнь наблюдает изнутри. Часто это сцены, связанные с жизнью публичного дома, когда там еще нет посетителей. Сюита купальщиц Дега – жанр ню на бытовом уровне. Нет никакого эротического подтекста. Сцены в борделях абсолютно не эротичны = бытовые.

Женский портрет. Профиль, благородно, найден какой то композиционный стандарт.

Парочка в кафе. Есть несколько вариантов, явный сарказм. Сразу вспоминается картина женщина перед кафе и абсент у Дега. У Дега это на грани, понятно что низы общества. А здесь в чистом виде карикатура. Нарисовал своих приятелей в образе проститутки и сутенера, толстый и тонкий, много социальных подтекстов, а импрессионистов социальные темы не волновали. Есть еще одна парочка в кафе, которая приближена, женщина почти в профиль, тяжелая и грузная, голова не соответствует фигуре, а мужчина чуть поменьше, такой хитрый, прищурившийся.

Цирк. Эту тему очень любит, это уже чистый гротеск, но композиционные приемы заимствует у импрессионистов, не боится изображать вульгарность.

Кровать, 1892. Написал для 1 из «салонов», ничего запредельного и вульгарного. Декоративная композиция, как панно для интерьера, но есть легкая насмешливость.

Медосмотр в больнице. Такие сцены обычно не показывались, это пикантное сочетание предельной чопорности и жуткая непристойность. Две женщины задрали юбки, стоят в профиль.

Салон на улице Деголет. Будто просто сидят женщины, справа фигура обрезана, а она опять же задрала платье. Картинка довольно абсурдная, но нет никакого осуждения. В 1890е появляются массовые сцены, тут есть элементы насмешки, он пишет много танцев в Мулен Руж, это тогда входит в моду. Здесь появляется язык который он перенесет в графику.

Вальс в Мулен-Руж, 1892. Две вальсирующие дамы, есть и насмешка. Прием случайного кадра, яркие цветовые плоскости и жесткий точный рисунок. о сохраняется маленький мазок, из-за этого пестрота, почти нет черного.

Кадриль в Мулен-Руж. Слуайные, не самый красивые позы, этот Дега - женщина приподняла юбки, а ноги стоят по-мужицки. На 1п женщина в профиль. Чудесный прихотливый рисунок, свободные летящие линии, но вот общее впечатление жесткости.

Портрет Жанны Аврил в Мулен-Руж, 1892г. Она идет по улице, угловатые фигуры, это будто цветовые плоскости, объем которым задают лишь контурные линии, земля из точек, стены из полосочек - чем-то напоминает опыты Сера.

Марселла Лендер танцует болеро в кабаре Шильперик, 1895г. Танец всегда неистовый, малопристойный, гротеск движения. Канканирующие фигуры с задранными юбками и гротескно написанными ножками.

Выход Ла Гулю из Мулен-Ружа (или Ла Гулю с имя подругами). Она 1 из его любимых героинь. Вульгарность сочетается с поэтичностью. Воздушное одеяние, будто пеньюар, грудь вываливается, фигура превращается в фееричную. Выразительность силуэта примиряет с небольшой привлекательностью самой модели. Есть своеобразная эстетика в мало прикладных персонажах. Интересен еще и профиль справа. Они идет под ручку, на женщина справа гораздо ближе нам, острый носик, но большой подбородок, глаза максимально подведены.

Клоунесса Ша-У-Као. Китайское происхождение, есть что то от Дега - желание подкараулить артистов в совершенно не приглядом виде. Она в гримерке. Белые волосы, будто холодок подвязан желтой лентой, такая же желтая пелерина вокруг. Ложа - опять от Дега, изображение зрителей, но тут не толпа, а три фигуры.

Очень успешен в плакатах, особенно рекламного характера, любит изображать закулисье, это то, что еще делал Дега. У него есть тяга к профильному повороту как наиболее выразительному. В 1890е ищет новую манеру.

Ла Голю (La Goulue), 1891. Он ее часто изображает. Это плакат. Для него очень важен цвет, контрастная подцветка. Плакат его не обязательно связан с театральной, концертной деятельностью, но это основной. Она танцовщица кабаре. Вроде бы он пишет этот плакат, когда ее увольняют из кабаре из-за возраста, он ее показывает танцующей канкан.

Брюстиль Брюан. Опять профиль, мало цветов, но работает он яркими и контрастными колористическими плоскостями. Алый шарф - очень важная деталь. В плакате важно сопоставление изображения и текста. Еще 1 его же плакат - Брюан показывается уже в 3/4, почти профиль.

Царство радости у Виктора Жозе. Это реклама книжного издания, но тоже есть что то от бардельных сцен. Довольно откровенно, опять 3 профиля и максимальные колористические контрасты. Яркое пятно и выразительный силуэт.

Жанна Авриль. Прием случайного композиционного среза - то же самое, что делали и импрессионисты, но этот прием он переосмысливает. Вроде бы случайно в кадр попадает головка контрабаса, но ведь это становится и эффектной рамой. Он использует декоративные свойства музыкального инструмента. То есть женщина вписана не в прямоугольник, а в более сложную раму. С точно тако же позой есть живопись 1891г.

Японский диван. Опять композицию строит так, что дама в черном в профиль - это почти гротеск, шляпа фантазийная, у нее на голове фантасмагория, вся фигура состоит из острых углов. Опять же в кард будто случайно попадают руки дирижера и грифы контрабасов, но все это соотносится с фигурой женщины.

Реклама фотографии. Желтый фон, фигура фантастическая, на лице будто маска или же само лицо маска. Парадоксальное сопоставление масштаба. Одна фигура женщины почти не помещается, а вдалеке крошечная фигурка, причем она в одних чулках и с собачкой на поводке. Такая непристойность не сразу бросается в глаза. Еще между ними фотограф.

Немецкий Вавилон. Во всех книжных магазинах. Надпись не горизонтальна, а по диагонали, композицию он динамизирует. То есть пространство строится на скрещенных диагоналях (всадник, который едет вглубь; и надпись).

Под конец жизни ездил в Лондон, дружил с Уальдом, отсюда у нас есть ощущение параллелей с графикой Бердслея (они с Уальдом одного поля ягоды). То есть вещи с одной стороны в рамках ар нуво, но есть и влияние английских эстетов - смелость, которая граничит с цинизмом. Итог: его воздействие именно в графике, в афише и плакате, в сугубо декоративном стиле, с контрастами. Сам он в 1901 умирает после болезни, но за ним целое поколение, которое будет развивать его направления.

**44. Прерафаэлиты**.

Это направление в английской поэзии и живописи во 2п 19в. Образовались они с целью бороться против условной викторианской эпохи и академических традиций. Название - духовное родство с флорентийцами до Рафаэля и Микеланджело (Перуджино, Фра Анжелико, Беллини). Наиболее видные: Росетти, Хант, Миллес, Моррис и тд. Их существование может быть разделено на несколько периодов. **1**) они существуют как братство (короткий период), **2**) братства нет, зато возникает огромный круг новых художников, которые испытывают их влияние. Поэтому надо разделять прерафаэлитов и прерафаэлитизм. Их часто ставят в один ряд с назарийцами и пуристам. Это и верно, и не верно. Назарийцы действительно влияли на прерафаэлитов через Овербека, но те, кто на них влиял, это не те художники, которые организовали братство. Скорее тут идея витает в воздухе, заключается в том, чтобы развенчать классику, показать, что классическая традиция не единственная, которая имеет право на существование. Когда начинают работать прерафаэлиты - это эпоха позитивизма, а назарийцы работают раньше, в другую эпоху, в романтизм. Поэтом разное отношение к разным вещам. Нзарийцы не развиваются, а вот прерафаэлиты меняются, причем сильно, проживают долгую художественную жизнь. Джон Рескин важный критик. Сначала он был приверженцем и защитником Тернера, потом появляются прерафаэлиты, их очень много критикуют, он начинает их защищать. Для него характерна анти классическая направленность, он вырост в протестантской семье - собор святого Петра для него омерзителен, греческая скульптура - языческая, зато готика - это прекрасно, под впечатлением Альп всю жизнь. Именно он формирует вкус английской публики, он стал популяризатором.

Братство образовывается в 1848г, на выставке Королевской АХ познакомились Хант и Россетти, которого Хант знакомит с Миллесом, он юный гений, в АХ поступил в 11л. Они сняли студию, там им попалась книжка, причем с едким комментариями Блейка. Идея создать братство, скорее всего, сначала была игрой. Первые их работы неразличимы, там одна манера и инициалы братства (три буквы), а не художника. Пригласили еще несколько человек в «тайное братство». Они отказались от академических принципов, все надо писать с натуры, модели у них это родственники и друзья (Лиз Сиддал Миллес заставлял лежать в ванне, рисуя Офелию). Изменили отношения художника и модели, теперь они равноправные партнеры. Стремились вернуться к высокой детализации и глубоким цветам как в Кватроченто. Начали рисовать на природе, изменили традиционную технику живописи (загрунтованный холст, композиция, белила, потом убирали из него масло бумагой, потом уже писали полупрозрачными красками). Получались яркие свежие тона, причем это был удачный эксперимент. А до того применяли битум и темное тонирование.

Чосер при дворе Уильяма 3. Плоскостная композиция, много всего понапихано в холст. Еще наивный интерес к костюму, к деталям быта, обстановке. Это отправная точка. Здесь еще есть влияние назарийцев. Ярко и пестро, это поражало современников. Сюжеты из национальной истории, поэзии у них любимые.

Мадонна, **Уильям** **Дейс**. Композиция создана за 20л до того, как братство появилось. Очевидна стилизация под кватроченто, архаизация, использование композиционных схем и типажей. Вообще, в Англии в это время идет активное собирание «примитивов», это живопись до Рафаэля. Интересно, откуда они знали раннюю итальянскую живопись, ведь в раннее время не ездили никуда. Так вот, было Араниел сосайти (?) по имени покровителя, он выпускал копии, гравюры, еще были работы в собраниях.

Христос в родительском доме (Плотницкая мастерская), **Миллес**. Резче всего высказывался Диккенс. На эту картину и еще на Благовещение накинулись все, тк художники вошли в святая святых, это профанация религиозного сюжета. Потрясающе правдиво и четко все написано, они действительно ходили, смотрели, рисовали. Подобный сюжет был у Овербека, но картина не сохранилась, есть только свидетельства. Вообще такого сюжета в Библии нет, это фантазия, бытовая вещь, попытка исторической реконструкции. Тут же вступился Рескин. Еще есть моменты намеренного косноязычия, например, в пропорциях, фигуры будто разномасштабны.

Благовещение (Се раба Господня), 1849-50, **Россетти**. Элементы традиционные сочетаются с новаторскими. Из традиционных иконография - ангел, нимбы, лилия. Но странный иконографический извод, Мария сидит на пастели, сидит как Богоматерь смирения, но ее явно разбудили. Мария написана с сестры Россетти, Кристины. Плюс, у нее немного неказистая фигура, она в ночнушке, будто жмется. Если посмотреть на ангела - пространство есть, а если на Марию - она будто в тесной комнатушке. Тенденция - демократизация (религиозной картины, картины на литературный сюжет). Пытаются выставляться вместе, писать и выпускать журнал, но быстро выясняется, что интересы у них различны и идут они различными путями.

**Миллес, 1829-1896**. Он будет эволюционировать в сторону реалистичной, бытовой картины. Появятся типичные для викторианской живописи сюжеты. Он деградирует в определенной степени, идет по мейнстриму.

Офелия. Элизабет Сидел в итоге заработала болезнь на всю жизнь, тк вода остывала. Как написан пейзаж - это то самое рисование, которым занимался Рескин, выписывается каждая прожилка, цветочек, травинка, пристальнейшее внимание. Это в какой то мере тоже попытка освоить национальный пейзаж, похоже на североевропейскую традицию вырисовывание, детализации.

Осенние листья, 1856г. Бытовая сцена, но есть и двойное дно - осень, сон природы, сон - смерть. Две девушки в черных платьях, есть и момент сентиментальности.

Долина отдыхновения, 1858-59г. Две монашки, одна сидит на краю могилы, другая ее роет. Морализаторство весьма навязчивое.

**Хант, 1827-1910**. Он сохранил религиозно-нравственное воспитание.

Свет миру, 1853-56. Очень известная его работа. Он каждый вечер в сумерках выходил и писал с натуры дверь собственного сарая (при свете масляной лампы). Была добавлена фигура Спасителя, которая по названию отсылает к известному тексту из Апокалипсису. Сочетает характерные вещи (венец, нимб), но он добавляет некоторые своеобразные черты, по ним мы понимаем, что в эту эпоху обожают детали (есть украшенный камнями плащ). Но и натуралистично написанный сад ,травы, лампа. Безвкусная помесь крайнего натурализма с символизмом. Вообще у него есть несколько работ-ноктюрнов.

Пробуждающееся совести. Написана по роману Диккенсу. Она вырывается из рук своего соблазнителя. Здесь цель - проповедовать чистоту, целомудренность, много символических деталей. Он просит ее спеть определенный романс, тут она вспоминает, как пела его же, когда была молода и чиста, вырывается из его рук. Опять много деталей. Интересное расширение пространства - за ними в раме большое зеркало, а перед ними окно, то есть природа отражается в зеркале (есть и двойной смысл).

Козел Отпущения. В начале 1850х, когда братство распалось, Хант решает поехать на Святую Землю. Он хочет увидеть реальные места, где происходили Библейские события. Анекдотическая история написания - он купил козла, притащил его на берег Мертвого моря, рисовал его, пока тот не умер. Другого козла он уже писал у себя на дворе, но поставил его в поддон с солью. Нам смешно, а вот им это было важно, они это оценили.

**Росетти, 1828-1882**. Остается верен средневековым сюжетам, но не религиозным, а скорее придворно-куртуазным. Есть у него Артуровский цикл и Дантовский. Английский и итальянский, он подчеркивает свою связь с Италией. Намечается два направления, их можно разделить по манере письма - жесткое, но натуралистическое письмо (Миллес и Хант) и отход от натурализма в сторону обобщенности, мягкости (Росетти и те, на кого он повлиял). Он из всех них между прочим, наиболее удачный рисовальщик. Он пленен поэзией, средневековьем.

Беато Беатрикс. Посмертный портрет Элизабет. Опущенные веки - старая итальянская традиция. Есть даже понятие прерафаэлитского типа красоты, определенный типаж, который отличается от классического. Толи посмертный портрет, толи картина-аллегория. Фигура Данте возникает, а он себя ассоциировал именно с ним. То есть понимаем, что именно отсюда стартует символизм.

В 1860х их влияние распространяется вширь. Прежде всего влиял Миллес, трогательные картинки. **Хьюджес** - у него много таких работ (вдовы, сироты, возвращения). Плюс, в это время Рескин основал в Лондоне колледж, куда брал взрослых людей, которые как либо были связаны с художественным мастерством, им давали более полные знания об искусстве. Он туда пристроил многих прерафаэлитов. Они преподавали - их влияние росло.

**Форт** **Браун, 1821-1893,** Прощание с Англией. У него много миленьких картинок. Это автопортрет с женой. У них было много проблем, хотели эмигрировать в Австралию. Тондо. Еще есть его портрет с женой, овал, они сидят на овраге, мы смотри на них со спины и сверху, они смотрят на свой домик.

Труд. Это большая картина-программа, по замыслу может даже конкурировать с Курбе. Опять же это аллегория, есть и поэтизация труда, и идеализация тружеников. Сам задумал ее так, чтобы она была не хуже Афинской школы Рафаэля. Рескин опять же помог, ввел мысль, что достоинство произведения искусства определяется вложенным в него трудом, а не талантом. Здесь сцена на английской улице, есть и физический труд, и умственный. Плюс есть и изображение пороков. Опять же, если бы не было пояснения, мы бы это не поняли. Эксперименты с большими аллегорическими композициями, как правило, были неудачны. Нет цельности, опять полукруглое завершение.

**Уильям** **Морис**, он познакомился с Росетти, начал брать у него уроки живописи, рано выяснилось, что к живописи у него способности не очень, зато оказался талантливейшим дизайнером, открыл свою фирму, процветал. Парадокс - он выступал за социализм, но при этом за то, что вещи не должны быть фабричными. В итоге делал все руками - все предметы быта дорогие, а значит, что его заказчики - королевский до м и богатейшая аристократия. Его жена стала после Элизабет любимой моделью Росетти.

**Берн** **Джонс**. Еще один последователь Росетти. Он продолжает многие го темы, но у него другой темперамент, статичный. Он всегда пишет одинаково и всегда это картины, которые скорее похожи на декоративные панно. Любой из его сюжетов никогда не может быть драмой, для него не столь важен сюжет, столько композиционные ритмы, как организован холст.

Золотые ступени, 1880. Вытянутый формат, мотив лестницы, по нему спускаются женские фигуры. Он любил Боттичелли - его влияние видно. Либо фризообразные композиции, либо вытянутые по вертикали. Не понятно, из какой это мифологии.

В 1877 году открывается галерея Кара-Везер (?), в центре оказывается Уистлер и французские мастера. То есть их эпоха заканчивается. Тем не менее, их значение велико. По сути, это единственное крупное событие в английском искусстве этого времени.

**45. Искусство символизма**.

Символизм начинает сосуществовать параллельно с пост импрессионизмом, зарождается на рубеже веко в первую очередь в литературе, но рождение символизма невозможно без Шопенгауэра, Ницше и Вагнера. Есть мнение, же зарождение стоит относить еще к прерафаэлитам. Важно то, что в это время существенно расширяется география. К общему процессу прибавляются Бельгия, Швейцария и скандинавские страны. Некоторые предпосылки были в искусстве у Фридриха, Рунге, но они лишь предвестники. Тут большой разрыв у поколений, они застали поздний романтизм, но и поколение Моне. Отвергается натуралистическая тенденция, есть стремление к универсальному, отказываются и от повседневных тем. Вообще любят все мистическое, загадочное, эзотерическое, возрождается интерес к Библии, философии, мифам. Они ищут духовный идеал, активно пользуются метафорами, произведения многозначны. Важная роль принадлежит Бодлеру, который много выступает как критик, утверждал, что изобразительные средства всего лишь символы, отражающие душу художника. Зритель становится сотворцем, уже важно, на сколько он может воспринимать эти вещи.

**Пьер** **Пюви** **де** **Шаванн**. Учился у Делакруа (преемственность через романтиков), потом у Кутюра и Шеффера, другая тенденция (академическая). Всегда пишет в приглушенном пастельном колорите, на холсте, но его работы воспринимаются как фрески. Чисто он писал панно для конкретных зданий (Картины в Пантеоне о житие Женевьевы). Орнаментальные рамы - это тоже масло на холсте. У него еще ест особое настроение - все застывшие, в оцепенении. Стремится к почти скульптурному минимализму.

Бедный рыбак, 1881г. Видимо у него скончался ребенок, тот же колорит, то же настроение. Но в свое время эта работа произвела фурор.

Песня пастуха, 1891г. Очень скульптурная форма.

**Одилон** **Редон**. Популярен в более позднюю эпоху, был наиболее фантазийным. Он третий из старых мастеров. Он был единственным, кто стремился воплощать в произведениях литературу (символистов и около символистов). 1 из основателей символизма и «Общества независимых художников», любил графику, изучал художников прошлого. Литографии по мотивам произведений Эдгара По - он им всем давал очень сложные названия. Есть непонятные существа, выдернутые из контекста объекты (Гойя, что то вроде Босха). Все это было очень революционно. Еще он любил изучать открытия, например, биологию, он изображал открытия клеток.

Цветочные букеты. Все очень похожи, больше-меньше, но очень похожи. Некоторые минималистично и абстрактны, нет ни поверхности, ни тени. Он известен тем, что возродил технику пастели (с 18в). Также писал воздушные картины с цветами, с девушками, Буддой - все растекается в разные стороны.

Орфей, после 1903г. Практически абстрактная, очень современная. Но изящная пастельная цветовая гамма. Эта вещь для него яркая.

**Группа** **«Наби»** (1888-1900г): Поль Серюзье, Морис Дени, Эдуар Вюйар, Пьер Боннар, Поль Рансон, Арман Сеген. Группа распалась в 1900г как группа, но их символизм продолжал существовать и дальше. Наби - древнееврейский, пророк. Они любили философские течения, древние богословские учения. Свою группу они мыслили как тайное общество (мастерскую именовали храмом), на высокой ноте относились к себе и своему искусству. На самом деле, в этой группе никогда не было единства (кто то считал, что искусство должно служить целям, а другие - что у искусства только чисто эстетические цели). Эта группа была рядом с издательствам Ревю Бланш, братья-редакторы им покровительствовали (Натансон), когда они распались, редакция закрылась. Натансоны были с русскими корнями, наби коллекционировали Щукин и еще кто то - короче, известны в России. Это своеобразный вариант стиля модерн под влиянием Гогена и «понт-авенской» школы. Характеризуется главенством цветового начала, декоративной особенностью, мягкой музыкальностью ритмов, плоскостной стилизацией мотивов искусства разных народов (японская гравюра, итальянские примитивисты и тд). Поль Серюзье встретился в Бретане с Гогеном, они пошли писать вместе. Серюзье был в восторге, ему что то открылось, все это было в 1888г. Талисман, ли Пейзаж в лесу любви (на крышке коробки, очень маленькая). С этой работы началась история группы. Гоген сказал: пиши цвет, каким все видишь.

**Морис** **Дени**. Оммаж Сезанну, 1900г. Главный художник группы, и теоретик. Он сказал, что любая картина по сути, это холст с наложенной на него краской - теорема о плоскости картины. Он осознает себя и коллег как зачинателей нового направления в живописи (по его мнению даже импрессионисты уже не актуальны). На картине Сезанн изображаются вместе с художниками-набидами, с которыми он в общем то известен не был. Но Сезанн был уже известен, Морис Дени поэтому считает, что его искусство (и группы) восходит к Сезанну).

Музы, 1893г. Он романтический художник. Много сцен на природе или в интерьере, дамы, кавалеры. Искусство более орнаментальное, графичное, состояние мистического оцепенения полусна. Он отказывается от привычной лепки формы. Он признает, что в искусстве появилось много новых тем (одновременно с развитием истории). Он понимает, что теперь интересно писать про своих современников. Но его нельзя назвать реалистом, он старается от реализма дистанцироваться. «Мы должны воспроизводить эмоции и мечты, а не природу и жизнь».

Встреча Марии с Елизаветой. Она происходит к каком то контексте прерафаэлитов.

**Эдуард** **Вюйар** и **Пьер** **Бонар**. Художники спокойного домашнего настроения, очень камерные (но Вюйяр в отличие от Боннара был одинок и просил жизнь с матерью). Сначала были под воздействием импрессионизма, вслед за Дени отказались от копирования натуры, но они не были мистиками. У них реальные люди с реальными действиями. У Вюйара мать была портнихой - с детства окружен тканями. Он пытается выстроить цветовую гармонию. Каждая его работа - это тональный этюд на тему определенного цвета. Цветы - разнообразие орнаментов, букет сливается с тканями. Нет задачи изобразить будет на столе, есть - поработать с декоративной фактурой.

На мосту Европы, Вюйар, 1899. Это графика, более модернистское, меньше натуры.

В постели. Абсолютный минимализм, нет деталей, едва различимые тональные нюансы, форма - несколько штрихов. Также Вюйяр пробовал и пуантилистскую технику (портрет сестры), но это только этап. Были и клуазонистские приемы Гогена (Читатель). Есть у него некоторые картины, Платье в цветочек, где совершенно очевидно, что его интересует не сюжет, а декоративные мотивы, которые можно извлечь.

Боннар активно присматривался к импрессионистам, особенно к Дега (много революционного в композиции). Он берет как раз эти интересные композиции. У него много обнаженных в интерьерах, они светлые, что то даже импрессионистическое, но он ударяется в декоративность, очень много обрезанного в композициях. Работает по памяти и сразу над несколькими вещами, мог менять формат в последний момент. Есть гармонизация общим светом (возьмут фовисты). Кофе - есть обобщенные цветовые пятна, эскизность, есть часть как бы орнаментальной рамы. Открытое окно - человеческая фигура в углу, она растворилась в интерьере, не является его частью, она часть орнамента. Человек - часть обстановки.

**Поль** **Рансон**, 1864-1909г. Один из самых больших мистиков группы, увлечен теософией.

Наби-пейзаж, 1890. Название не понятно, есть явное влияние востока (параллель с Рерихом).

Христос и Будда, 1880. Трактовка (Христос освещен, Будда в тени и скульптурный). Бесполезно пытаться объяснить, что происходит на картине. Соединяет несоединимое. **Густав** **Климт, 1862-1918г**. Воплощение эстетики модерна и ар нуво в живописи. Один из основателей Венского Сецессиона. Не было последовательного образования, что то вроде училища, узкая специализация - архитектурный пейзаж. Он декоративен (много работал, создавая внутреннее убранство модерновых особняков). Много линий, контуров, четкое распределение пятен и орнамента. В то же время он и художник фантазийный мистический, в смысле попытки проникнуть во внутреннее состояние человека (связано с Фрейдом).

Философия, Медицина, Юриспруденция. Эскизы-панно для Венского университета. Они утрачены в 1944г. Эти вещи вызвали большой скандал, очень провокационные вещи. Клубящиеся тела. Славу ему принес скандал. Заказчик был возмущен, работу не приняли. Ждали аллегорию, а то, что он сделал, не укладывается ни в какие рамки. Сложно понять, что изображено, множественность смыслов. Причем яркий эротический подтекст.

Женщины. Они принесли ему наибольшую славу. В окружении золота и орнамента, насмешливые и загадочные. Два подхода в одной работе: лицо и тело близко к реализму, а вот одежда и декоративные элементы - декоративно, плоскость, орнаментальность, свое пространство. Адель Блох-Бауэр 1 (1907) - недавно была продана на аукционе, побив все рекорды. Он сам изучал раннехристианские мозаики Равенны, это на него сильно повлияло.

Афина Паллада. Богиня мудрости - это центральный образ Сецессиона. Античность воспринимается очень по новому. Раньше эллинистическая, а теперь ее много. Здесь явно это античная архаика.

Нуда Веритас. Это подпись, Голая истина, ноги обвивает змея (мудрость), а сверху текст из Шиллера. Нравится многим зло. надо нравится немногим - похожее говорили и немецкие романтики. Идея не просто элитарности, а зашифрованности истины. Все должно отсылать к античным прототипам, но образ иной - типаж чувственный, сзади много сложной орнаментики.

Поцелуй. Уже и лица становятся условными.

Бетховеновский фриз, для главного зала Сецессиона, 1901-1902г. Странный сюжет, есть мотивы рая и ада, но трактовка модерновая. Не муки и радости, не мифология, а рассуждения о добре и зле Рай - почти все белое, ад - более темное. В раю есть «хор ангелов» - вполне иконописные вещи. Одновременно рядом мотив поцелуя. Еще есть девушки из ада, они более живые, совершенно другие по настроению, бешеные глаза. Все очень плоско.

Эскизы жду декоративного панно для дворца Стокле в Брюсселе. Художник понимает свою роль как декоратора, все подчиняется этому. От реалистической трактовки ничего не остается.

**Штук**. Основывал Мюнхенский Сецессион, у него все довольно гладко, в отличие от Климта.

Грех. Довольно ранняя работа, очень известна. Для немецких символистов безусловно важна откровенно эротическая тематика. В тени все лицо, на нас прямо голова змеи, хотя она почти не видна.

Церцея. Это конкретная женщина в ее образе. Демоническая привлекательность, если есть античный миф, то это всегда темная сторона античности, чувственная. Глубоко затененный фон, выхватывается совершенно выразительный профиль.

Поцелуй сфинкса, 1895г. Чрезвычайно яркие цветовые контрасты. Алый фон, из тьмы выхватываются отдельные фрагменты тела.

**Беклин**. Поехал учиться в Дюссельдорф, а там школа, которую основании мастера-назарейцы. Довольно много ездил, но собственно в Германии он провел не очень много времени. Он не принадлежит к какой то школе. Традиционные сюжеты (античная мифология, христианские).

Снятие с креста, 1871-74г. Швейцарский период. Важно расширение количества возможных источников заимствования.

Он может быть очень разным по живописной манере. Улисс и Калипсо очень темная и плотная, а Идиллия очень светлая, он почти эскизен по манере. Нет развитого мифологического сюжета. Есть попытка воскресить дух античности.

Фавн. Много раз обращается к нему. Здесь есть некий элемент романтической иронии. Это может быть скрытый автопортрет, сделанный с самоиронией, так как он и сам занимался музыкой, а тут музыкальный инструмент рядом с Фавном.

Спящая Диана. Есть у него и что то салонное. Соблазнительно и довольно пошло, но не без иронии. Прекрасная Диана и чудовища, которые за ней наблюдают.

Битва Кентавров. Экспрессия а ля Микеланджело. Особенность стилистики Берлина в том, что у него нет какого то единого стиля.

Автопортрет со смертью. В виде скелета, которая над его ухом наигрывает на скрипке. Символизм носит довольно наивный характер.

Остров мертвых. Больше одного варианта, очень известная вещь. Тема смерти звучит уже иначе, не прямо, а косвенно. Пустой остров, голые скалы, кипарисы. Лодка вызывает ассоциации с ладьей Харона.

Возвращение домой. В конце жизни он возвращается в Швейцарию, скорее всего связано с этим. Это анонимная история, герой в одежде 16в, но его мы не видим. Это просто некто, который возвращается домой.

**Фердинанд** **Ходлер**, 1853-1918г. Он 1 из 3х предшественников экспрессионизма. Они увлекаются мрачным настроением, предчувствием катастрофы и беды, разрабатывают новые живописные приемы, которые выходят за рамки символизма. Он наиболее академичен (одна из фигур - прямо Микеланджело), долго жил и начиналл с реализма (Сапожник). Но при этом тоже разделенная цветовая гамма и странные сюжеты (Ночь). В этой картине показал себя, жену и любовницу, понятно только, что он пробуждается от ужаса (там еще много фигур).

День. Панно, параллельное Ночи. Фактически нет развитого пространства, главное - организовать некую полосу. Сложные арабески мы уже где то видели. Композиция подчинена дуге, а это определенная геометрическая форма. Это попытка создать определенную орнаментальную композицию.

Уставшие от жизни. Это уже характерно для экспрессионизма. Как Христос и апостолы. Монахи, старики, отшельники - не очень понятно, кто это. Центральная фигура почти полуобнаженная, а цвет кожи просто трупный. Всегда ищет симметричных композиций.

Избранный. Мальчик, вокруг которого парят ангелы, не все ясно, но есть религиозная нотка. Активно обращается к средневековому искусству (ангелы почти срисованы с витражей). Недосказанность - простор для зрительского воображения.

Выступление студентов из Йены в военный поход, 1813 (1908). Напоминает Дейнеку. Ритмизованное искусство, нарастает условность, формы все более знаковые, орнаментальные, цветовая гамма упрощается.

**Эдвард** **Мунк**, 1863-1944г. Трагическая фигура, большие психические проблемы, интересовался самыми трагичными философами. Рано умерла любимая сестра, проблемы с матерью, отсюда и трагизм. Ездил в Париж, учился у Бона (там же Лотрек), познакомился с творчеством импрессионистов, а потом с молодым поколением (Гоген, Ван Гог, Уистлер). Впитывает все, от академической манеры не остается и следа, но попробовав разные художественные манеры, их он быстро отвергает. Находит точное словесное выражение «не будет больше интерьеров, где люди читают, а женщины вяжут, будут люди, которые будут дышат и чувствовать, страдать и любить». Он начисто отвергает раннюю традицию, хочет иного. Ему не нужно было «уезжать на Таити, Таити было в нем самом».

Автопортреты 1895 и 1905г. Все они тревожные, но трагичность нарастает. Второй автопортрет - это автопортрет в аду. Горящая цветовая гамма.

Все его персонажи находятся в застывшем состоянии тревоги, все они в ожидании чего то. Его работы казались очень неприличными современникам.

Смерть в комнате больного. Очень условна трактовка пространства фигур, объемов, но каждая фигура очень эмоциональна.

Больная девочка, 1885. Потом повторяет в 90х. Во 2м варианте не изменяет композицию, но меняет цветовое решение. Возникает проблема сквозных тем, которые проходят через творчества художника. Главная тема - смерть. Его интересуют глобальные вещи, а не банальные, которые интересовали импрессионистов. В ранних работах тема смерти передается с помощью колорита, он не просто аскетичный, он грязноватый. Здесь есть определенные черты, которые свидетельствуют о его восприятие импрессионистической техники.

Мадонна. Провокационная, вызвала скандал. Мадонну он изображает как явно падшую женщину. Это характерная вещь для периода, когда переосмысляются философские и религиозные вещи. Берлинская выставка даже была досрочно закрыта.

Крик. Работа за 15л до экспрессионизма. Крайнее обострение формы, искажение цветовых контрастов, активный мазок. Примерно в этот период он начал регулярно попадать в психиатрические лечебницы. езумно интенсивный цветовой диссонанс, искажение человеческих форм. Голова-череп, опять же звучит тема смерти.

Смерть. Опять же два варианта 1893 и 1895г. Когда возвращается к теме, не меняет композицию, она уже найдена. Использует отдельные импрессионистические приемы (случайные композиции, фрагментарности), но смысл другой. Это не поток жизни, а остановленное мгновение, причем не то мгновение, которое одно из многих, а это важный момент. Фиксация перехода от жизни к смерти. Лиц не видим, только 1. Причем это женщина, у которой лицо-маска. Дальше он повторяет композицию, меняет колористическое решение. Но в позднем варианте решение более аскетичное, серые тона, но неприятно резкий почти оранжевый пол-ночь.

Танец жизни. Более радостная работа, но по построению она почти такая же. Тема жизненного цикла. Получается, что это не танец, а жизненный цикл. Девушка в белом, потом танцующие пары, а справа женщина в траурных одеждах. То есть жизнь, любовь, а потом страдания и трагическая развязка, без этого у него никогда не бывает.

Графика: тоже работал в ксилографии, фактуру дерева не маскирует, она становится частью общего решения. Мертвая мать. Одна из самых страшных графических вещей.

Поцелуй, 1897г. Эротическая тема оказывается очень драматичной, люди слились в одно, лиц не видно.

Наследственность. Тема болезни и страдания. Фигура ребенка уродлива, вызывает ужас и отвращение. Он не боится запретных тем, не боится показывать самое страшное, уродливое, тягостное. Более того, он периодически возвращается к этой теме.

Адам и Ева. Интересно то, что часто он сам делал рамы, причем он их расписывал. Аллюзия на библейский сюжет. Но это и древо жизни - эта тема раскрывается, когда мы видим как раз продолжение на раме.

История и Альма матер, Солнце. Это три панно. Он стал уважаемым человеком, преподавал в Осло, это три панно. Отказался от экспрессионизма, снова поворот к символизму. Декоративная, светлая гамма.

**Бастьен** **Лепаж**. По возрасту чуть моложе импрессионистов, у него интересны работы последней четверти века. Как и Милле, художник аутентичного сельского происхождения, сельские темы возникают не случайно. А после вполне академическое образование (закончил Школу искусств у Кабанеля), успешно дебютировал в Салоне в 70е. Во французской живописи вообще было большое академическое крыло. Параллельно на него воздействие из 2х источников: Курбе (влиял на всех) и импрессионисты.

Ахилл и приам. Картина как раз свидетельствует - академический рисунок, композиция, караваджистского уровня светотеневые эффекты. Но на этом не останавливается, пошел по другому пути. Уже в 1874г успех. Удостоен Римской премии за академическую вещь.

Сенокос. Хорошие пример его индивидуального стиля. Похоже на то, что делали реалисты, но ближе ему Милле. Низкий горизонт, малофигурные композиции, крупный план - все эти приемы характерны для французского реализма. Но здесь есть пленэр, попытка передать световоздушную среду, атмосферу- это роднит его с импрессионистами. Здесь очень велика роль контура, графика, но для фигур - пейзаж иной, свободный - раздельные мазки, чем дальше, тем менее четко. Но он не берет у импрессионистов многоцветность, сохраняет верность своеобразному колористическому аскетизму. Также он не делает случайных срезов, нет совсем неожиданных ракурсов, движение остановлено, но фигура показана все таки правильно (профиль, например). То есть всегда промежуточное решение.

Жанна Д Арк слышит голоса, 1879г. Характерно обращение к национальной истории. Обращается и к историческим темам, но их он жанризирует (это еще от Делароша). Героиня как актриса, риторический жест и мимика, она выведена на авансцену. Но вот пейзаж пленэрный, живой. Есть и что то от символизма.

Деревенская любовь, ГМИИ. Огромная вещь. У импрессионистов картина соответствует размеру этюда (большой холст на пленэр не утащишь). Эта вещь показывает, что он использует элементы, но дорабатывает все в мастерской. Много повествовательности, наративности.

**Уистлер**. Умер в 1903г, он того же поколения, что и старшие импрессионисты. Он сам позаботился о том, чтобы выстроить себе красивую биографию. Родился в Массачусетсе, но решил, что в СПб (рожусь там и тогда, когда хочу). Но на самом деле в 8л он действительно там жил. Потом он стал подчеркивать свое американское происхождение. Пытался стать священником (строгая пуританская мать), потом был картографом в военном ведомстве. 1855г - переломный. Он уехал в Париж. Встает вопрос, к какой школе его причислять. Тоналист, считают предшественником символизма. Очень любил своим работам давать музыкальные названия.

Автопортрет, 1858г. Юношеский, он только приехал в Париж. Вообще ранние его вещи, это реализм («в редакции Курбе»). Здесь темный колорит, обилие асфальта, караваджистские приемы.

Симфония в белом, 1862. Потом уже появляются специфические его вещи. Уроки французской живописи не прошли даром - вещь очень сложная по колориту, но есть и что то от прерафаэлитов. Разные оттенки белого и охры. Ее он выставил на Салоне отверженных. Есть и влияние символизма - белая лилия в опущенной руке.

Портрет матери. Аранжировка в сером и черном. Очень известная вещь. Строго профильный поворот. Здесь он показывает, что для него черное - основа всего колорита. Вообще это характерно, учитывая, что он увлекался голландцами. Занавесь на заднем плане совершенно декоративная и орнаментальная. Когда показал ее в Лондоне, даже учитывая их привычку к экстравагантности, ее сначала даже отказывались выставлять в королевской Академии, сочли очень экстравагантной, вызывающей.

Павлинья комната. Целый ряд работ, которые должны были оформить помещения Фредерика Левенда с японским фарфором. *Принцесса* *из* *страны* *фарфора*. Нарочитый японизм связан с тем, что он рассчитывал на то, как это будет смотреться с японскими вещами.

**Бердслей**. Напрямую связан с Оскаром Уальдом, очень короткая жизнь, но сделал много. Причем повлиял он не столько в своей стране, сколько в других. Много легенд, причем скандальную информацию о себе он распространил сам. Художественное образование - небольшое количество уроков, которые он посетил в Вестминстере. Тем не менее, он успел сделать много.

Смерть Артура. С одной стороны ест влияние Лотрека, но и влияние Японии. Работа еще не совсем типичная для него, трудно избежать воздействия предшественников (Берн Джонс, прерафаэлит). Это огромный корпус всякого рода работ - заставки, концовки, вензели, полностраничный иллюстрации и тд - со временем он станет прекраснейшим книжным иллюстратором. Для Бердслея не важна тема СВ сама по себе, а вот для прерафаэлитов это было очень важно. Национальная история для Бердслея - просто повод к бесконечной орнаментальной декоративности, история и наследие ему как таковые не важны. Взявшись за эту работу, он просто не смог ее выполнить.

Дальше плавным образом он будет делать либо картинки к журналом (Yellow book, скандально известный), либо иллюстрировать небольшие произведения. Постепенно он все больше и больше заостренный и гротесковый по характеру. Его стиль как и у Уистлера вырастает из множества источников (античная вазопись, ранее ренессансе художники, восток). Но вдохновляясь литературой, он позволяет себе просто полет фантазии. Еще у него довольно много непристойных работ, перед смертью он даже просил их уничтожить.